

Les laboratoires de recherche artistique, par le prisme du travail en train de se faire

Par Pauline BOIVINEAU

Maîtresse de conférences, UCO - CHUS

Et Nathalie SCHIEB-BIENFAIT

Maîtresse de conférences HDR, Nantes Université – LEMNA

Face aux enjeux liés d'insertion professionnelle des jeunes artistes et de permanence artistique, cet article aborde la problématique de la pratique de la recherche artistique et de ses conditions de mise en œuvre, à partir d'une démarche ethnographique, menée au sein d'un laboratoire éphémère de recherche intergénérationnelle et pluridisciplinaire (danse et dessin). Y sont interrogées les conditions de la création et de la reproductibilité de ces laboratoires, dans un contexte de remise en cause du modèle actuel de création et diffusion en France. La caractérisation proposée témoigne de l'intérêt d'étudier la pratique de la recherche artistique par le prisme organisationnel. Elle permet d'identifier les pratiques de travail et de repérer des leviers de professionnalisation pour les jeunes artistes.

A lors que le secteur du spectacle vivant traverse une période de remises en question, révélée et exacerbée par la crise du Covid, des études, menées en 2021 et 2022 – à la demande du ministère de la Culture² –, dressent un constat inquiétant sur l'état de la production artistique en France. Ces rapports, envisagés comme des outils de dialogue avec l'ensemble des acteurs (artistes, compagnies, financeurs, producteurs, lieux, labels, réseaux pris en charge par la DGCA – Direction générale de la création artistique), constituent une première étape dans un processus de concertation. Des évolutions, voire transformations sont en jeu, à la fois dans les politiques publiques et dans les pratiques de travail des artistes et des lieux de diffusion. Parmi les problématiques identifiées, l'embouteillage tout au long de la chaîne de production recueille l'unanimité. La nécessaire remise en cause du modèle actuel de création et diffusion invite à « mieux créer pour mieux produire »³.

Au cours du printemps 2021, lors de l'occupation des théâtres (notamment des CDN – Centres dramatiques nationaux) et des scènes labellisées, la jeune génération d'artistes a fait entendre son inquiétude quant à sa réalité professionnelle. Confrontés à des

difficultés croissantes d'insertion, ces artistes ont exprimé de vives critiques face à cette injonction de création. Elle entraîne des cycles de création et représentation de plus en plus courts, une fragmentation des moyens, une iniquité dans l'accès aux dispositifs et à l'appareil productif du spectacle vivant.

Dans cette transition vers la construction d'un modèle responsable et inclusif pour la jeune génération, les artistes doivent demeurer « le pilier de la politique culturelle française » (Rapport Kanju, 2022, p. 5). Derrière ces enjeux liés d'insertion professionnelle et de permanence artistique s'engage une réflexion majeure quant à l'accès à des laboratoires – espaces d'expérimentation et de recherche. Dans cet article, nous abordons cette problématique de la pratique de la recherche artistique et de ses conditions de mise en œuvre. Elle se situe aux croisements de trois défis pour les filières artistiques : explorer de nouveaux formats de travail et de monstration ; intensifier les coopérations et transmissions artistiques ; et accompagner le renouvellement générationnel.

Dans cette quête d'un nouveau modèle pour le spectacle vivant, cet article interroge les conditions de la création et de la reproductibilité de ces laboratoires de recherche. Leur caractérisation permet d'identifier des pratiques et de repérer des leviers de professionnalisation pour les jeunes artistes.

À partir d'une perspective pragmatiste (Dewey, 1929, 1938), la recherche menée se fonde sur une démarche ethnographique, au sein d'un laboratoire

² Rapport Kanju (2022), « Étude de la production artistique en France dans le secteur du spectacle vivant – DGCA ; rapport de Cécile Backès (2021/2022) sur l'insertion des jeunes artistes dramatiques ».

³ Pour reprendre l'intitulé d'une des tables rondes organisées lors des Biennales internationales du spectacle vivant, en janvier 2023.

éphémère de recherche pluridisciplinaire, baptisé Volcan⁴. Proposé par un binôme d'artistes – le chorégraphe danseur Laurent Cebe, l'artiste visuel Cindy Belaud – et le TU-Nantes (Théâtre universitaire de Nantes), il associe 14 jeunes diplômé(e)s d'école d'art et 6 artistes confirmés. Selon la logique de l'enquête (Dewey, 1938), l'étude des activités de recherche de ce collectif d'artistes s'inscrit dans cette quête de cohérence et de continuité, « où tout s'imbrique et se mêle » (Dewey, cité dans Bidet, 2011b, p. 19). À partir des dimensions esthétiques, artistiques, pédagogiques et organisationnelles de ce laboratoire, nous portons une attention fine à la recherche, en tant qu'activité de travail (Bidet, 2011). Pour des jeunes artistes, Volcan ouvre un univers expérientiel, relationnel, de grande valeur, riche d'apprentissages et d'énergie émotive (Vinck, 2007), comme en témoignent les engagements personnels et collectifs.

La caractérisation de ce laboratoire interdisciplinaire et intergénérationnel permet d'appréhender cette capacité à chercher collectivement, autour de la (re)configuration des ressources (artistes, matériaux, instruments, partenaires...) mobilisées. Elle révèle un travail organisationnel encore méconnu, souvent invisibilisé pour/par les jeunes artistes, alors qu'il participe de leur parcours de professionnalisation.

Recherche artistique et laboratoire

Si l'emploi du terme générique de laboratoire s'est systématisé dans le spectacle vivant depuis plusieurs décennies, il recouvre une réalité plurielle (Parigot, 2019 ; Paris 2013). Son usage permet d'affirmer la possibilité et surtout l'existence d'une activité spécifique de recherche artistique, encore mal connue quant à ses modalités organisationnelles.

Laborare

Étymologiquement issu du latin *laborare* (qui signifie labourer), le terme est pleinement intégré, interrogé et théorisé dans le monde de l'art, depuis près d'un siècle. Sous l'influence de grands réformateurs (notamment du théâtre moderne, avec Stanislavski et Meyerhold au début du XX^e siècle), la nécessité d'un travail préparatoire en laboratoire a été affirmée pour se dégager d'une dépendance trop grande à la demande, et d'une routine mortifère.

Au théâtre, des expériences pionnières (Edward Gordon Craig, Goldoni, Copeau...) mettent à l'épreuve les hypothèses de Stanislavski, et visent à construire une démarche méthodique de travail de l'artiste, dans sa formation comme dans son processus créatif⁵. Le travail proposé s'inscrit dans des voies expérimentales, à partir de petits scénarios d'exercice, des séquences

permettant de travailler son rapport au partenaire, à l'objet, à l'espace, ainsi que ses capacités rythmiques, son aptitude à décomposer chaque micro-mouvement...

En danse, au début du XX^e siècle s'ouvrent des espaces d'expérimentation inédits, rompant avec l'académisme. En Suisse, le Monte Verità devient un lieu symbole de la pensée d'un nouvel art de vivre (végétalisme, nudisme...), avant de devenir une sorte de laboratoire artistique et utopique. Avec la post-modernité, la danse travaille le corps par la mise en œuvre de processus d'expérimentation constitués de protocoles comme autant de moteurs de création. Le Black Mountain College fait ici office d'école-laboratoire basée sur une conception démocratique et pluridisciplinaire de la création. À partir des années 1990, les artistes conceptuels vont activer de manière plurielle la question du laboratoire de recherche et de création comme autant de lieux de pensée et de pratique qui bousculent le sens de la danse. Parmi les expérimentations au long cours, notons Bocal ou, plus récemment, le Musée de la danse de Boris Charmatz.

Privilégier les processus

À l'instar du scientifique dans son laboratoire de recherche, il est désormais reconnu que l'artiste mène sa recherche. Étudier l'activité d'un laboratoire, c'est avant tout se détacher du résultat pour se focaliser sur le processus, comme nous y invitent Latour et Woolgar (1979) et Vinck (2007) quand ils s'intéressent à la science en action.

Cette investigation – non plus à partir des résultats, mais de l'étude des processus à l'œuvre – est ici menée par le prisme du travail en train de se faire (Bidet, 2011, 2006) :

- Pour l'artiste confirmé, il s'agit d'analyser comment il investit sa propre pratique de recherche, comment il apprivoise et comprend des réalités de travail, complexes, fugitives, souvent tacites et implicites (Gosselin et Le Coguiec, 2006 ; Renucci et Réol, 2015 ; Dayre et Gauthier, 2020). Cette investigation n'est pas toujours aisée à engager et à expliciter, d'autant plus quand l'artiste souhaite établir des interfaces entre sa recherche et sa pratique. Il n'est pas facile de dégager des connaissances susceptibles d'être partagées et transmises auprès des jeunes générations.
- Pour les jeunes artistes, le terme « laboratoire » est associé à une meilleure compréhension d'un travail de recherche, souvent découvert lors de la formation en école d'art – avec des *workshops*, des ateliers. C'est aussi l'accès à un lieu réel et symbolique pour vivre une expérience, une « recherche en création »⁶. Derrière ce mot se bousculent, pour les jeunes artistes (*a fortiori* les jeunes diplômés), des perspectives prometteuses pour leur cheminement et apprentissage professionnel, avec des envies

⁴ Ce travail s'inscrit dans le projet PACE (Publics-artistes-créations-expériences), recherche longitudinale, interdisciplinaire menée par une équipe de chercheurs en SHS et arts du spectacle, soutenue par la MSH Ange Guépin.

⁵ Cf. l'article « Laboratoire, puisqu'il faut bien commencer par un mot... », de Jean-Manuel Warnet, publié dans *Artcena, Le bulletin*, n°5, octobre 2017.

⁶ Cf. colloque « L'atelier en actes : espace de création, création d'espace », <https://rirra21.www.univ-montp3.fr/fr/evenements/colloque-atelier>

de projets, de lieux (physique, où s'originent de possibles hétérotopies), des espaces de travail collectifs et singuliers, avec la découverte de dispositifs, de protocoles, de méthodes, et aussi de présences. En d'autres termes, des processus de travail qui ne peuvent se résumer à la seule rhétorique du talent artistique.

Ces laboratoires de recherche artistique recouvrent des formats variés. Si l'invitation à créer des espaces de travail dédiés à l'expérimentation est soutenue, les processus organisationnels sous-tendant ces collaborations pluridisciplinaires, propices aux hybridations et porosités artistiques, à « l'indiscipline »⁷, comportent une importante part d'insaisissable. Cela fragilise leur déploiement, face à une certaine conformité des dispositifs de financement public (Langeard, 2016), dans un contexte de crise du modèle du spectacle vivant français.

Autant de constats qui nous ont incitées à interroger « ce qui fait "labo" » (verbatim artiste 1) en conjuguant les dimensions artistiques et organisationnelles (Tackels, 2015 ; Dautrey, 2015 ; Talon-Hugon, 2021). Pour qu'un laboratoire – terrain d'échanges, de dialogues, d'appropriation des savoirs, d'invention – devienne aussi espace de transmission et de transfert de pratiques intergénérationnelles, nous avons étudié l'unité de cette expérience. Au regard des disciplines (en)jeux, il s'agit d'appréhender « les lignes d'intérêt actives » (Bidet, 2011b, p. 16), par l'analyse des dispositifs et pratiques de travail, organisant et donnant sens aux activités de ce laboratoire artistique qu'est Volcan.

Présentation de Volcan et des choix méthodologiques

« Venez parcourir et dessiner des partitions vivantes imaginées par le chorégraphe et dessinateur Laurent Cebe et l'artiste visuel Cindy Belaud en compagnie d'une vingtaine d'artistes laborantin(e)s »... « Et surtout des invitations à dessiner avec joie ! ». Voici en quels termes le TU-Nantes invitait des jeunes artistes à postuler au laboratoire éphémère Volcan à l'été 2021.

Volcan, laboratoire éphémère danse et dessin

Initié par un binôme d'artistes Laurent Cebe et Cindy Belaud, avec le soutien du TU-Nantes et de différents acteurs (institutionnels), Volcan est en premier lieu un projet de recherche, basé sur la formation d'un collectif d'artistes de générations différentes. Conçu dans le cadre de l'appel à projet du Plan de relance post-Covid, avec des financements de partenaires (DRAC, Crous Pays de la Loire, TU-Nantes), Volcan se déploie selon un cahier des charges bornant le projet (en temps, moyens, lieux, acteurs, participants).

Au croisement de la danse et des arts plastiques, ce collectif de 6 artistes et 14 jeunes diplômé(e)s d'écoles d'arts a inventé des natures et formats de travail propices

à des rencontres plurielles : entre générations d'artistes (confirmés/émergents), disciplines artistiques (danse et dessin), pratiques de travail, univers esthétiques, modes de pensée, dans une pluralité de lieux (le plateau du théâtre, le campus, les cités universitaires).



Photo 1 : Volcan © Nathalie Schieb-Bienfait.



Photo 2 : Volcan © Nathalie Schieb-Bienfait.

Pendant trois semaines, cette confrontation d'idées, d'expériences, de méthodes a cultivé le faire-ensemble. Le travail de recherche est incarné, avec le corps du(des) danseur(s) et des plasticiens réunis dans des mêmes lieux. Ils expérimentent avec des canaux empruntés à la fois à la danse et aux arts plastiques.

Le laboratoire s'est organisé en deux temps : le premier, avec les six artistes confirmés pour préparer l'étape suivante, d'une durée de deux semaines avec de jeunes artistes sortis d'écoles depuis moins de deux ans⁸. Trois binômes d'artistes « danse-dessin » ont réfléchi à la conception d'une feuille de route, pour poser les bases des matières à explorer collectivement avec les jeunes artistes pour les deux semaines suivantes. Chaque binôme – sur un jour et demi ou deux journées consécutives – a invité les jeunes à des

⁷ Terme popularisé par la revue *Mouvements* et employé par un certain nombre de lieux culturels pour considérer des œuvres à la croisée des disciplines.

⁸ Ces choix intègrent des recommandations énoncées par le Plan de relance. Ainsi naît Volcan, projet initié par la Compagnie Des Individués.e.s, avec comme partenaires le TU-Nantes et le CROUS Nantes Pays de la Loire, la DRAC.

pratiques de réappropriation créatrice, de détournement, d'hybridation, faisant l'objet de temps de discussions et de questionnements partagés.

À l'issue des ateliers successifs avec chaque binôme d'artistes, puis avec le binôme directeur composé de Laurent Cebe et Cindy Belaud, des subjectivités à l'œuvre se découvrent, dans des espaces différents (plateau du TU, extérieur, hall du théâtre, allées du campus, cités universitaires...) et selon des protocoles clairement établis ou encore en gestation⁹.

Chaque binôme propose de travailler des formes, avec des esthétiques différentes. Il invite aussi au détournement des matériaux. On joue des consignes et des types de coopération proposée. Le binôme guide la poursuite des explorations auprès des jeunes ; il règle (artistiquement et techniquement) la radicalité de ces explorations ; il repère des pratiques à mobiliser par le collectif ; et il propose de formaliser les protocoles, avec la constitution d'une grammaire commune (notée sur des panneaux de mots). Chaque jeune est invité à tenir son cahier personnel de notes, à réaliser des captations photos et vidéos, ensuite mises en commun.

Le cadre de travail est celui d'un studio de création, dont le sol, recouvert de papier blanc, redessine un espace de jeu à même de faire scène. Ce cadre est là pour être interrogé, expérimenté, avec le projet de voyager dans « l'entre » au sens de François Jullien¹⁰, en tant que science du commun, sans propriété, indéterminée. L'enjeu n'est pas le résultat mais le processus, les chemins de l'expérimentation. Ce entre, ambigu et indéfini, façonne ici un flux entre danse et dessin.

Deux mondes tentent alors de s'approprier. Pour les plasticiens et graphistes, la couleur, la forme, le trait deviennent autant de concepts revisités en trois dimensions, faisant fi de la figuration au profit du corps de l'artiste. Quant aux danseurs, ils inventent de nouvelles relations entre danse et dessin, considérant la trace matérielle laissée, non comme simple « preuve » d'un passage mais comme passage esthétiquement pensé. La tension apparaît alors entre la kinesthésie qui autorise une monstration informelle et la finalité du geste, conservé sur le papier. L'espace entre processus ressenti et finalité formelle est mis à l'épreuve. Comment conscientiser le ressenti pour diriger son débordement visuel sans pour autant le prévoir et laisser place à l'imprévu ? Comment renoncer à la suprématie de la forme et accueillir la corporéité du geste dans le fait même de dessiner ? Quelles autres traces le dessin et la danse peuvent-ils laisser ? Prenons un exemple. Un artiste « dessine » de ses mains sur le dos de l'autre, qui prolonge ce ressenti par un tracé au feutre sur le papier-tapis de danse. Loin d'un enjeu figuratif ou virtuose, il est ici question de résonances, de micro-sensations alimentées par des pratiques somatiques. Le dessin-sensation est alors détaché d'une finalité formelle.

⁹ En témoigne la réception des jeunes artistes : Geoffroy-Cédric (très carré, désir de monumentalité activé, « femme pinceau » instrument de leurs idées très définies) ; Marion-Laurent (hyperactif, joyeux, bordélique...) ; Ambra-Cindy (se cherchant...).

¹⁰ Jullien François, *Entrer dans une pensée. Suivi de l'écart et l'entre*, Gallimard, 2018.

Chaque expérience constitue une sorte de bloc mobilisable dans un rendu final prévu la troisième semaine. À l'image du concept forgé par Anna Halprin¹¹ (Halprin, 2009), des blocs sont précisés par une *task* (tâche) à accomplir : par exemple, traverser l'espace en laissant une trace au sol et sans quitter l'autre du regard, ou encore l'installation d'un escabeau, où on dicte les règles du jeu. Le score précise – jusqu'à ce qu'une autre prenne sa place –, la durée maximale et le nombre de personnes au plateau.

Au cœur de la semaine, une journée libre est proposée aux artistes jeunes diplômés, afin qu'ils puissent s'exprimer, partager des expériences. Ils développent ainsi une interconnaissance en acte, au regard de leurs profils très différents (diplômés du CNDC, du CDC de Toulouse, d'écoles des beaux-arts, d'école de mode, spécialiste de *waacking*¹²...). Chaque soir, des temps de bilan sont organisés entre artistes meneurs de jeu et jeunes chercheurs.

Danseurs, performeurs et plasticiens échangent, se découvrent et s'éprouvent, autour de partages d'idées, de mots, de pratiques, mais aussi de tensions, avec des temporalités de vécus dont nous avons rendu compte, à partir d'une démarche ethnographique « naïve » (Vinck, 2007).

Le choix d'une démarche ethnographique : entre observation et observation participante

Cette démarche ethnographique « naïve » (Vinck, 2007) fut rendue possible par une immersion de plusieurs mois, dans divers lieux et selon différentes échelles : la structure théâtrale d'accueil (les plateaux et lieux d'accueil du TU-Nantes), les différents espaces de travail de l'artiste chorégraphe Laurent Cebe, puis ceux des jeunes artistes. De manière plus institutionnelle, nous avons eu des échanges avec le Crous Pays de la Loire et les partenaires publics (cofinanceurs). Pendant les trois semaines du laboratoire (en septembre 2021), notre démarche a pris des modalités plurielles d'observations : présence lors des répétitions, des temps de travail sur le plateau du TU, dans les cités U, des temps de monstration sur le campus, sans omettre notre participation aux temps informels (repas, pauses). S'y ajoute la semaine, qui *a posteriori* peut se lire comme une semaine de préfiguration avec les six artistes des binômes (en mai 2021). Préalablement, nous avons mené des observations participantes au sein de *workshops* dans

¹¹ Chez Halprin, chaque tâche fait l'objet d'un « score », soit un « programme d'activité » pour reprendre le terme d'Anne Collod qui ajoute que « Le score précise un ensemble de paramètres, comme le rapport au temps (vitesse, durée...) ou à l'espace (trajets, amplitude du mouvement...), le nombre de personnes effectuant l'action, etc. » in DOAT Laetitia & GLON Marie, « Parades & Changes, replays, d'Anne Collod. D'après Parades and Changes d'Anna Halprin (1965) », *Repères, cahier de danse*, n°21, Vitry-sur-Seine, La Briqueterie/CDC du Val-de Marne, 2008, pp. 15-18.

¹² Le *waacking* est un mélange subtil d'*acting*, de technique, de groove et d'attitude, qui a émergé dans les clubs gays de Los Angeles en s'inspirant des stars de l'âge d'or d'Hollywood des années 1920.

le dispositif du Labo du TU-Nantes, où Laurent Cebe avait partagé la matière de son travail de recherche avec des étudiants.

L'observation de cette capacité à engager l'exploration artistique autour de questionnements s'est faite à partir des activités corporelles, langagières (avec des prises de vue et vidéos), mais aussi organisationnelles et sociales (Cf. Tableau 1). Ces temps de recherche, au cours desquels « les individus, singuliers et collectifs, apparaissent, augmentent et diminuent » (Michon cité par Bidet et Macé, 2011, p. 399) au fur et à mesure que s'établissaient et s'accomplissaient les activités de

travail¹³. Le Tableau 1 (*infra*) illustre la variété de processus collaboratifs autour de la reconfiguration des « ressources », des médiums choisis, des relations, des objets, selon les propositions des binômes.

Ces observations donnèrent lieu à des journaux de bord, complétés par des discussions informelles, puis par la réalisation d'entretiens d'une à deux heures, *a posteriori*, avec la majorité des participants (16 entretiens individuels et 4 focus groupes selon une grille d'entretien commune, 14 entretiens enregistrés et retranscrits). La captation de moments des processus de recherche (vidéos, photographies) a été faite par les chercheurs et les artistes.

¹³ L'idée d'un individu déjà constitué est abandonnée, pour suivre au contraire une genèse, dans l'opération même où elle se déploie, c'est-à-dire chercher à connaître l'individu à travers l'individuation ; l'individuation est saisie comme un processus.

| Processus observés | Exemples |
|----------------------------|---|
| Processus organisationnels | <p>Organiser la logistique (hébergement, repas...).</p> <p>Choisir, commander et organiser la disponibilité et les usages des matériaux (papier, feutres...).</p> <p>Planifier les sessions d'ateliers.</p> <p>Gérer les priorités d'expérimentation.</p> <p>Respecter les règles techniques et de sécurité du plateau du TU.</p> <p>Constituer des groupes, évolutifs selon les propositions.</p> <p>Inviter un groupe à prendre le <i>lead</i> dans l'action.</p> <p>Développer différents types de coopérations entre disciplines, entre générations.</p> <p>Définir des règles pour garder des traces des processus artistiques.</p> <p>Conjuguer improvisation et prise en compte des consignes.</p> <p>Organiser les discussions, débats sur les improvisations.</p> <p>Organiser les bilans collectifs de fin de journée.</p> <p>S'accorder sur les modalités de prise de décision.</p> <p>Préciser les dispositifs de mémorisation et de retour réflexif.</p> <p>Définir les modalités pour investir les différents lieux, le théâtre, les cités U.</p> <p>Gérer les aspects administratifs (contrats, rémunérations...).</p> |
| Processus artistiques | <p>Conjuguer vitesse de déplacement sur le papier et dessiner sans lever le crayon.</p> <p>Développer la mise en abîme : « dessiner » sur le corps de l'autre qui dessine réellement ce qu'il ressent sur le papier ; le corps comme coup de crayon.</p> <p>Questionner l'opacité du dispositif proposé, avec des feuilles accrochées au mur du plateau, les transpercer, les déchirer...</p> <p>Un groupe propose un mouvement, et l'enjeu pour le reste du groupe est d'en formuler une résonance^a.</p> <p>Débattre du protocole entre recherche du geste au plus près de ce que l'artiste en perçoit, et l'idée de s'en dégager pour n'en garder qu'un fragment ou encore seulement l'idée.</p> <p>Formuler les modalités, donner une structure à l'action dans un espace défini.</p> |

Tableau 1 : Illustrations des processus observés.

^a À l'image de l'atelier proposé par la chorégraphe Ambra Senatore, le mime comme l'idée du geste sont là pour faire motif. Il ne s'agit pas d'une recherche de transmission de la corporéité ni même de l'intentionnalité du geste.

Caractériser Volcan : analyse des résultats

Dans une économie du spectacle vivant, rythmée par une frénésie de créations, il n'est pas facile de rassembler de jeunes artistes et des artistes confirmés sur un temps long. L'accès à une scène comme plateau de travail... s'avère aussi une gageure artistique et organisationnelle – à la fois sur le plan humain, administratif, logistique et financier –, surtout dans le respect du Code du travail et du régime de l'intermittence ou de la Maison des artistes (selon la catégorisation des artistes). Dans le cas présent, le Plan de relance post-Covid fut une opportunité financière, permettant aux deux artistes de concevoir ce laboratoire, véritable projet expérimental, en étroite partenariat avec le TU et le Crous.

Un projet expérimental : une pluralité d'objectifs et d'activités

Ce laboratoire éphémère est ambitieux par son caractère à la fois pluridisciplinaire et intergénérationnel. En raison de ses différentes phases et temporalités de déploiement, Volcan pose les conditions d'une recherche, à partir de dispositifs et de processus expérimentaux, que ni les artistes, ni les lieux (TU et cités U) n'avaient à ce jour encore vécues. Cette ambition s'articule autour de deux objectifs : conduire une recherche collaborative sur le dialogue danse / dessin sur un territoire universitaire, et participer à la professionnalisation de jeunes artistes, diplômés d'écoles d'art.

Par rapport au périmètre habituel d'un laboratoire de recherche artistique *stricto sensu*, des activités supplémentaires furent intégrées, en réponse au cahier des charges établi par les financeurs et partenaires : à savoir, concevoir des rencontres et performances artistiques en cités U, auprès des étudiants-résidents ; imaginer des déambulations sur le campus universitaire ; concevoir un événement-performance avec monstration finale au TU-Nantes, pour marquer la rentrée universitaire post-Covid. De par ce caractère pluridimensionnel, Volcan s'apparente à un méta-projet, vectorisé par le travail de recherche collective ; il s'est déployé dans une palette d'activités, ayant un début et une fin.

Un méta-projet, où les dimensions artistiques et managériales sont imbriquées

Au sein de ce méta-projet, la mise en œuvre du laboratoire a soulevé moult interrogations, où l'artistique côtoie le managérial. Dans les problématiques artistiques affluent, voire interfèrent des questionnements esthétiques, mais aussi logistiques, techniques, administratifs et économiques qui en conditionnent non seulement sa faisabilité mais aussi son bon déroulement. Outre le pilotage et la coordination des partenaires (TU, Crous Pays de la Loire), des binômes d'artistes, et des jeunes artistes, l'engagement dans la recherche collective suppose un travail de conception, d'ajustements permanents pour activer collectivement

une imagination au travail, comme en témoignent ces verbatims :

« Choisir des prismes pour explorer les relations danse / dessin » ; « concevoir et mettre à l'épreuve des pratiques dans les modalités du faire-ensemble » ; « conjuguer bi-dimensionnalité et tri-dimensionnalité » ; « jusqu'où s'adosser aux recherches menées antérieurement ».

Les questionnements sont suscités par les pratiques au plateau. Ils impliquent des choix organisationnels et de structuration : pour articuler les arts sans les hiérarchiser, ni établir de rapport de subordination ; pour travailler un même vocabulaire (le corps, le geste dessine tout autant que le crayon) ; pour comprendre en quoi le vocabulaire d'un champ artistique bouscule l'autre ; pour s'emparer d'une même question par le corps et par le crayon, et amorcer de nouvelles prises de conscience de lignes du corps et du geste, saisir les corporités à l'œuvre y compris dans l'acte du dessin. Ces questionnements façonnent le travail de conception de chaque session. Ils ont des incidences sur la formation des groupes, sur la définition des modalités d'animation, jusqu'aux moments de restitution, de mise en commun et de bilan.

Lors des temps consacrés à la sélection et création des matières s'intensifie l'exploration du dialogue danse/dessin. Les jeunes sont interpellés, voire bousculés dans leurs manières de travailler, d'autant que les trois binômes successifs d'artistes déploient des approches différentes. Dans cette recherche, l'engagement requiert la stabilisation d'une démarche de compréhension réciproque entre danseurs et plasticiens. Par l'adoption d'un vocabulaire commun, de repères partagés, l'explicitation de leurs pratiques réciproques, nous identifions des conditions requises pour favoriser une réelle transmission.

La formation d'une communauté de laborantins, artistes chercheurs

Entre les disciplines artistiques, il est important de souligner les porosités à l'œuvre. Elles participent aussi de la dimension communautaire du laboratoire. Très rapidement, il devient, en effet, extrêmement difficile d'identifier les origines disciplinaires des jeunes. La dimension performative est ici centrale, ce que Patricia Brigogne (2018) désigne par « les nouvelles pratiques du corps scénique ». Les binômes d'artistes ayant préalablement travaillé ensemble se sont accordés sur des problématiques communes d'exploration, par le faire. Puis, de manière à favoriser les remises en jeu par les jeunes artistes, ils leur proposent d'incorporer les pratiques de l'autre, au-delà du dialogue de savoirs spécifiques danse *versus* dessin (Burkhalter et Schmidlin, 2017).

Au fil des jours, cette communauté de laborantins développe une connaissance fine des sensibilités esthétiques, des compétences artistiques et relationnelles de chacun (et aussi de ses fragilités). La coordination dans le travail se fluidifie, comme en témoignent des comportements corporels spontanés, des improvisations fluides. Elles sont favorisées par des connivences de travail (travail de lignes, de couleurs au sens propre

comme figuré, manipulation collective et implicite du papier qui recouvre la majeure partie de l'espace de jeu). Des savoir-faire tacites propres au collectif s'affirment ; ils servent de bases aux initiatives que des jeunes artistes vont ensuite chercher à déployer lors de leurs résidences / performances dans les cités U. Ces expériences vécues constituent autant de strates de recherche, l'enjeu se trouve ensuite dans leur agencement (Deleuze, 1969), dans la sélection, dans la réactivation des moments forts et signifiants pour leur projet en cité U.

L'enquête, menée près de 18 mois après la fin de Volcan, a révélé combien ces savoir-faire continuent à être intégrés dans les pratiques des jeunes artistes. Ils insufflent de réelles dynamiques dans leurs recherches personnelles, ou pour exposer un questionnement insolite sur la valeur des recherches menées. Encore animés des expériences vécues et des connaissances acquises, plusieurs d'entre eux poursuivent ensemble des investigations communes, cherchant à se forger leurs propres outils et protocoles esthétiques danse / dessin.

Un laboratoire multi-dimensionnel, confrontant aux réalités du travail en mode projet

Alors que le laboratoire se caractérise par sa multi-dimensionnalité tant du côté des enjeux, des objectifs, des acteurs impliqués, les jeunes artistes ont été confrontés aux réalités du travail en mode projet, à la fois en tant que laboratins et en tant que chefs de projet lors de temps de résidences / ateliers en cités universitaires.

Endosser le rôle de chef de projet

À propos du pilotage, la personnalité de Laurent Cebe donne le ton. Il s'apparente à la figure de « l'entremetteur » (Paris, 2013). Son statut d'artiste et surtout sa position de « porteur de projet » – d'auteur du projet pour reprendre les termes de Boutinet (2012) – tend à lui conférer une position surplombante. Il tente de s'en départir, auprès de son binôme et des autres artistes. Fin pédagogue, il guide le projet tout en laissant la possibilité à ce dernier de se re-définir en permanence. Cette quête de rapports horizontaux est d'autant plus délicate que Laurent endosse *a priori* un rôle de chef d'orchestre auprès des jeunes. Il les a choisis sur la base d'un CV et d'une lettre de motivation. Confrontés à l'utopie de l'absence de direction, Laurent et Cindy se frottent à des difficultés, dans le pilotage des activités¹⁴, pour hiérarchiser les priorités, s'accorder sur le planning, arbitrer face à certaines situations imprévues, proposer et laisser les jeunes disposer.

À une autre échelle – celle des résidences en cités universitaires –, les jeunes artistes éprouvent aussi le mode projet, lors des expérimentations conçues auprès de résidents non sensibilisés. Là, en toute autonomie, ils découvrent des problématiques de

pilotage, de coordination, d'animation. Elles se vivent différemment selon les individus, les groupes et les configurations géographiques des cités U. Certains jeunes artistes parviennent à co-concevoir une proposition collective tandis que d'autres y renoncent, au regard des difficultés à surmonter ensemble leurs désaccords sur les choix d'installation des matériaux (papiers, lumière, musique...), d'organisation de la cohérence des performances, de modalités de médiation auprès des étudiants résidents. Par exemple, un groupe parviendra à concevoir une forme collective dans l'espace de la cafétéria et du Lavomatic, tandis qu'un autre se scindera en autant d'interventions individuelles sur le parking de la cité U. Être porteur de projet, fédérateur et organisateur de propositions ne s'improvise pas ; ces jeunes artistes sont, pour certains, encore bien démunis, ayant peu été formés sur ces aspects. Ces compétences professionnelles leur font défaut.

Gérer des couples en tension

Plus globalement, l'animation de ce collectif artistique pluridisciplinaire, puis sa déclinaison en petits collectifs lors des ateliers en cités U met en jeu des relations où des rapports de pouvoir se jouent. Les jeunes artistes les vivent plus ou moins bien. Se dessinent, parfois, des situations de conflit, voire de controverse, notamment à propos des objets (des « actants non humains » pour reprendre la terminologie de Latour) mobilisés dans les pratiques explorées (choix des papiers, des matériels, des supports pour dessiner, désaccords sur les choix esthétiques, d'implantation dans la cité...).

Après l'exposition et le débat sur les matières sélectionnées (type de crayons, d'encre, de papier, de déplacement, de qualité du geste, de rythmicité...), il arrive que Laurent Cebe soit tenté de s'immiscer, soit pour résoudre la controverse, soit pour impulser auprès des jeunes des dynamiques s'inscrivant dans sa ligne artistique. Il tranche parfois l'ordre de propositions pour les rendre opérationnelles. Il incite à développer des idées afin de pousser l'exploration du dialogue danse / dessin dans le passage à l'acte. Ses interventions sont diversement appréciées par les jeunes artistes ; certains souhaiteraient plus de latitude dans la recherche, tandis que d'autres sollicitent cette directivité, qui, d'une certaine manière les rassure. Par ailleurs, quand il faut faire œuvre de médiation auprès des étudiants des cités, sans renoncer à l'artistique, ce nouvel enjeu est très déstabilisant.

Ainsi, selon les différentes configurations de travail (profil, composition et taille du groupe), des questions managériales se découvrent, en termes de coordination, d'organisation, de prise de décision, de gestion du temps. En creux se dessine la délicate articulation de plusieurs couples en tension : souplesse / directives, autonomie / cadre, liberté / dirigisme ; où chaque jeune artiste doit trouver sa voie / voix. Le besoin de s'accorder en fonction des compétences de chacun constitue un prérequis nécessaire au regard du désir d'horizontalité du projet.

¹⁴ Si Laurent Cebe est un chorégraphe développant une recherche du côté des arts plastique, Cindy a moins d'expérience du côté des arts performatifs ou chorégraphiques.

Discussion

L'usage que l'on fait du mot laboratoire recouvre des réalités hétérogènes. Le laboratoire artistique présente souvent un contenu imprécis. Il entretient un certain « flou artistique » sur ce qui s'y déploie. La recherche artistique est souvent considérée comme marginale, subalterne par rapport à la recherche scientifique, qui est désignée par la société pour déterminer la place et le statut de la non-science, et donc de l'art en particulier (Laplantine, 2005).

En interrogeant la spécificité d'une recherche interdisciplinaire en arts, nous révélons dans cet article – aux côtés des dimensions artistiques – des enjeux managériaux, à travers les dispositifs et pratiques du laboratoire. L'analyse par le prisme du travail réel met en exergue des activités souvent peu visibles et valorisées. Enfin, cette meilleure connaissance des spécificités d'un travail de recherche artistique interroge ces temps de recherche, en tant qu'espaces de professionnalisation pour de jeunes diplômés.

La continuité / préservation de ces activités de recherche artistique n'est pas évidente. Pour ces jeunes artistes, elle requiert l'acquisition d'un savoir-faire professionnel, autour de l'articulation (et non de l'accumulation) théorie et pratique (Le Coguiec, 2007). Dans la filière du spectacle vivant, rappelons que l'artiste est confronté à un double questionnement : comment appartenir simultanément à l'espace de la recherche sans travailler dans un laboratoire, et à l'univers artistique sans travailler avec ou dans une compagnie (Mercier Lefevre, 2017).

En se saisissant de ce double questionnement, Volcan ouvre des perspectives pour que la filière puisse penser différemment à la fois la conception et le déroulement de ces laboratoires, mais aussi leur place dans la chaîne d'activités du spectacle vivant (Becker, 1982), avec une inscription territoriale et nationale dans le cadre des politiques publiques.

L'objet de cette discussion porte sur les dispositifs et pratiques constitutifs d'un laboratoire de recherche artistique, pierre angulaire d'un modèle durable et responsable pour le spectacle vivant. Face à des jeunes artistes inquiets sur leurs débuts de parcours, sur leur insertion, et à des lieux soucieux de défendre une réelle permanence artistique, plusieurs propositions sont ici débattues.

Volcan, un laboratoire particulier... modèle d'espace de travail dédié à l'expérimentation

Laboratoire, atelier, *workshop*, fabrique... autant de termes mobilisés par les protagonistes de Volcan, au premier rang desquels leurs initiateurs (concepteurs). Toutefois, certaines spécificités de ce laboratoire apparaissent particulièrement intéressantes pour penser sa modélisation.

Le laboratoire, pour préserver des temps d'exploration

Comme le rappelle Warnet (2017), le laboratoire remplit ici sa fonction expérimentale par la construction

d'un espace-temps singulier essentiel au processus de recherche. Les jeunes y vivent des essais, des errements, en marge de la production d'une création. Avec le laboratoire, c'est la relation, le mouvement d'interpénétration continue entre recherche et création qui est mis en avant. Il souligne combien la réflexion émerge autour de la *practice* ou de la *performance as research* (Nelson, 2013), de l'*art as research* (McNiff, 2013). À ce titre, rappelons que l'interdisciplinarité « en corps » pose des problèmes à l'artiste que la seule analyse esthétique ne résout pas.

Pour ces laborantins, jeunes diplômés, ce laboratoire vient nommer un espace réel mais aussi symbolique d'une exploration artistique, ouverte, collective. Pour le chorégraphe Laurent Cebe, Volcan est une étape supplémentaire, dans une démarche artistique initiée depuis plusieurs années. Participer à ce laboratoire signifie également prendre part à une œuvre en train de se faire. Les jeunes découvrent les arcanes d'un processus de recherche antérieure, ils prennent conscience de la globalité du travail de recherche d'un artiste, une recherche inscrite dans une continuité. Cette prise de conscience est d'autant plus importante que ces jeunes artistes – souvent privés de cadre organisationnel stable – sont confrontés à une discontinuité d'activité de travail et de recherche, permanente avec l'intermittence, la précarité et l'instabilité de leurs engagements.

Dans ces temps d'exploration, la pédagogie devient une dimension importante du laboratoire. Y sont interrogés les processus d'individuation (Simondon, 1964) de chacun. Les collectifs de travail peuvent être susceptibles d'aider chacun à révéler une singularité toujours en mouvement¹⁵. Laurent Cebe a veillé à ce que chaque jeune ait une prise de conscience de son irremplaçabilité (Fleury, 2020), et d'une recherche de moyens « de se fédérer par le faire » (verbatim artiste 2, juin 2022). Penser Volcan comme un espace de transmission, c'est aussi souligner combien il est important que les jeunes artistes vivent des expériences décisives de recherche, dans leur parcours de professionnalisation, à l'instar de ce que Laurent Cebe¹⁶ a connu auprès de la chorégraphe Maguy Marin, au CCN de Rilleux Le Pape.

Pour le lieu (ici le TU), la création d'un laboratoire participe d'une revendication quant à l'importance de préserver / de défendre le territoire de la recherche, pour favoriser un autre modèle de travail. Cette proposition d'espaces d'expérimentation associant des jeunes est importante à défendre dans cette filière, soumise à une frénésie de productions. Il s'agit ainsi d'asseoir une reconnaissance effective de ces temps d'exploration artistique, déconnectés de la production (Wessling, 2011 ; Tackels, 2015 ; Mercier-Levebre, 2017 ; Dayre et Gauthier, 2020 ; Lecomte, 2021). À sa sortie d'école,

¹⁵ Une singularité qui invite à l'examen des processus qui sans cesse produisent les individus, les reproduisent et les transforment.

¹⁶ Cette quête de transmission s'ancre autour et au sein des projets de la compagnie de Laurent Cebe, avec des résidences artistiques, des formations en centre chorégraphique, ou la proposition de soli de danse (re)mettant en jeu la relation danse / dessin.

le jeune diplômé, souvent isolé, ne dispose plus d'espace dédié de recherche, ni d'espace pour en parler. La précarité des premières années de professionnalisation fragilise, voire compromet cet engagement dans la fabrique artistique. Celle-ci s'opère souvent de manière bricolée, souterraine, voire trop souvent sacrifiée.

L'existence d'un laboratoire apporte des réponses (certes encore imparfaites) aux artistes inquiets (jeunes et confirmés), quant à la préservation des réelles possibilités d'expérimentation pure. Cette envie de rapports différenciés et d'interactions croisées entre générations s'inscrit aussi dans une quête de renouvellement des liens entre recherche et création. Participer au laboratoire, c'est pour le jeune s'affirmer dans son travail de recherche. Pouvoir poser que l'on peut problématiser avec des gestes, des images, des sons (Cardinal, 2014) et que le corps est moteur de connaissance. En tant que « corps critique », pour reprendre l'expression de Laurence Louppe (1997), il est un artiste qui pense le monde à même le corps.

Le laboratoire, comme activité de structuration sociale et esthétique

Si Volcan présente des filiations avec l'art participatif (Zhong, 2015) et également avec l'art hors les murs (Clidère et Morant de, 2009), il entretient surtout de fortes proximités avec les propositions de Latour et Woolgar (1979 ; Latour 2001). Le suivi sur un temps long de l'artiste chercheur Laurent Cebe permet d'étudier, dans son travail, la construction des faits, dans leurs détails les plus intimes (Latour, 1989, p. 153).

Ce laboratoire s'inscrit dans une trajectoire de recherche, avec une vie de laboratoire bien antérieure au projet Volcan. S'y articulent de la continuité et discontinuité (propre aux univers artistiques). La vie de laboratoire renvoie aussi aux activités de mobilisation que l'artiste Laurent Cebe a engagées, par la structuration sociale et esthétique d'un réseau danse / dessin, comme en témoignent les autres temps de laboratoire (vécus dans différents lieux, à Toulouse, à Rennes), le choix d'artistes confirmés et connus dans leur discipline, et la sélection des futurs laborantins (jeunes diplômés venant d'horizons artistiques et géographiques différents, Angers, Barcelone, Bruxelles, Lille, Nantes, Paris, Toulouse).

Le laboratoire a existé et existera aussi, symboliquement, au travers de ces liens entre artistes, lieu(x) et partenaires. Il s'y active des réseaux d'interactions, propices à la diffusion de recherches, avec l'objectif d'une reconnaissance de ces explorations sur la mise en dialogue danse / dessin.

Le laboratoire à travers ses dispositifs et pratiques

Ces laboratoires, pensés comme des espaces d'expérimentation, peuvent prendre des formes plurielles, comme en témoignent les initiatives déployées dans les institutions (CCN, CDN, scènes labellisées) ou les lieux culturels (Parigot, 2019). Leur existence est aussi conditionnée par des moyens financiers. Volcan a pu exister dans un contexte à la fois opportun (soutien

financier) et contraint par le Plan de relance post-Covid (*via* son cahier des charges). Pour autant, comment prolonger et reproduire de telles expérimentations, les inscrire dans une économie de la filière artistique, actuellement questionnée ?

Pour les acteurs publics – lieux (qu'ils soient scènes conventionnées ou labellisées), DRAC, ministère de la Culture –, la connaissance des dispositifs et pratiques effectives de ces laboratoires apparaît essentielle pour soutenir cette activité de recherche. Comment la repenser de manière à renforcer leurs missions sur les questions d'insertion, de formation et d'accompagnement des jeunes artistes, au niveau territorial (Backès, 2022) ?

En effet, la mise en œuvre du laboratoire confronte à une série d'oppositions (Mercier-Lefevre, 2017), de couples antinomiques qu'artistes et lieux doivent être en mesure de manager : le couple esprit et corps ; théorie et pratique ; objectif et subjectif ; sérieux et ludique ; écriture et improvisation ; connaissance et inconnu ; raison et imagination. Manager ces couples n'est pas simple, d'autant qu'ils se situent au croisement de différents niveaux et univers d'action.

Plusieurs dimensions nous apparaissent critiques quant à la reproductibilité du laboratoire étudié : son périmètre ; le travail processuel d'ajustement ; la guidance des processus d'apprentissage, par les artistes et par l'équipe du lieu ; et enfin les enjeux d'évaluation.

Le périmètre du laboratoire

Si les activités de recherche artistique et de recherche scientifique présentent des proximités en termes de travail d'expérimentation, de pratiques d'exploration, elles demeurent toutefois différentes en termes de réception et d'interprétation (Mercier-Lefevre, 2017). La question du périmètre retenu pour le laboratoire est importante : périmètre à la fois conditionné mais aussi conditionnant, selon les considérations artistiques, techniques, organisationnelles et financières. Dans un contexte économique de plus en plus contraint, l'organisation de laboratoire de recherche suppose la mobilisation de plusieurs partenaires, avec comme corollaire, l'association de différents objectifs à celui de la seule activité de recherche artistique (le plus souvent dans un contexte d'appel à projet particulier).

Avec l'élargissement du périmètre du laboratoire, dans une fonction expérimentale, au sein des cités universitaires, les jeunes laborantins ont découvert que l'activité de recherche intègre aussi des problématiques de médiation (Caune, 2017, 2018). Dans cet espace-temps singulier, les expériences immersives en cités U soulèveront moult questions sur le travail à engager en matière de médiation. La réception et l'interprétation des recherches et des installations proposées n'allaient pas de soi auprès des publics de ces cités U. Le manque de temps et de dialogue en amont entre les acteurs est un point d'achoppement récurrent des projets. Il met les artistes en difficulté. L'artistique se retrouve ainsi subordonné à des exigences de monstration faisant trop souvent fi des conditions de possibilité de ces dernières.

En sortant du périmètre de la recherche « pure » (entre artistes), le laboratoire se fait hybride, ce qui soulève un triple enjeu organisationnel : celui du tissage d'appréhensions multiples, de lieux, d'acteurs, de choix de pratiques pour partager avec des publics (Dewey, 1934). La question des adresses aux publics, aux habitants participe aussi d'un processus de recherche plus large. Il invite l'artiste à réenvisager non seulement son travail mais également la notion d'œuvre, non pas à l'échelle d'une pièce produite mais d'un processus de création bien plus vaste.

Un travail fondé sur des ajustements processuels, itératifs

La faisabilité du laboratoire est rendue possible par un travail préparatoire et un travail processuel et permanent d'ajustement pour organiser, structurer les activités. Planification et bricolage créateur (au sens de Lévi-Strauss) se conjuguent chemin faisant, selon des dimensions esthétiques, humaines, techniques, matérielles, économiques...), dans un cadre systémique.

Cette réalité du travail, souvent minimisée, peut être méconnue par des jeunes artistes, peu rompus à une démarche qui emprunte au mode projet. Penser / cadrer – selon des fins choisies et partagées – les coopérations artistiques, les modalités de travail sont d'autant plus exigeantes, quand une ouverture des champs artistiques et une porosité esthétique sont en jeu.

Ces dynamiques du travail sont tributaires de dimensions matérielles, économiques et temporelles, peu abordées dans les cahiers des charges des acteurs publics et financeurs. Ainsi, pour Volcan, sa faisabilité a supposé de composer avec les régulations (au demeurant différentes) de l'univers du spectacle vivant et des arts plastiques (notamment sur les pratiques de rémunération, la contractualisation, les exigences techniques du plateau théâtre) pour établir les conditions propices au travail de recherche. Encore trop rarement, ces aspects sont abordés dans les parcours de formation. Pour mener des projets pluridisciplinaires, l'apprentissage réciproque et la capacité à sortir de sa zone de confort supposent des compétences plurielles : depuis l'intégration d'une pluralité de points de vue, des attentes propres aux différents mondes de l'art, la compréhension et la prise en compte de régulations économiques et juridiques (*i.e.* les divergences à propos de l'éligibilité à l'intermittence, les choix des statuts, des contrats), mais aussi les règles imposées par les cités U (accès aux espaces, liberté de circulation, possibilités d'affichage, d'appropriation des lieux).

De la conscientisation des apprentissages

Enfin, rares sont les retours d'expérience sur les apprentissages à l'échelle individuelle, collective, organisationnelle (ici dans le lieu théâtre) et avec les partenaires. Pourtant, dans ces laboratoires pluridisciplinaires, fortement encouragés par les politiques publiques, les apprentissages croisés, la labilité entre disciplines, ne sont pas faciles à mettre en œuvre, notamment au regard de la diversité et des niveaux de

régulations constitutives de chaque champ artistique¹⁷ et univers (le théâtre, le campus, le Crous, l'espace public).

Pour les artistes porteurs du projet, cette posture de chercheur et de meneur de jeu s'est doublée d'une posture critique vis-à-vis de la démarche de recherche artistique engagée. Mais, pour la plupart des jeunes artistes, la nouveauté se situait dans cette cumulation de dimensions : l'interdisciplinaire en quête de transdisciplinarité, le temps long, le vivre-ensemble et la multiplicité des espaces de restitution (plateau scénique et cités universitaires). Dans le travail en mode projet, ces dernières ont cristallisé doutes et incertitudes devant des ajustements sous-estimés. Confrontés à un manque de temps, le maintien d'un équilibre entre proposition artistique et relationnelle supposait une réadaptation permanente.

La question de l'intégration d'une approche réflexive et de sa valorisation dans les temps du laboratoire demeure ouverte. De manière explicite, des jeunes artistes ont maintes fois fait part de la prise de conscience de certains apprentissages, lors des entretiens individuels menés *a posteriori*. Toutefois, selon leur formation initiale (école des beaux-arts, école de danse, école de mode...), leur ancrage disciplinaire, leurs expériences antérieures, les jeunes se montrent plus ou moins réceptifs et familiers à travailler cette articulation théorique avec leur pratique : elle suppose la capacité à la conscientisation, à l'explicitation et la formulation de ce qui se joue, à la prise de recul critique, sur l'inventivité des propositions, et les outils forgés.

L'importance de dire et « de dire le faire » apparaît comme une dimension majeure d'un laboratoire de recherche artistique. Les interactions réciproques entre le corps et les mots agissent comme autant de moteurs de création qui postulent une connaissance venue du corps (Shusterman, 2011). Cette guidance des apprentissages signifie : savoir parler de ces expérimentations : que ce soit sur le choix de matière, des pratiques de dessin (*via* des matériaux mobilisés) et de danses (selon des esthétiques plurielles). Savoir rendre compte des propositions / des tentatives de combinaisons sont autant d'arts de faire (tels que définis par Michel de Certeau), avec des appropriations créatrices mais aussi des détournements, voire des prolongements.

À ce propos, l'appétence des jeunes diplômés pour explorer plus avant de nouvelles pistes, leur travail avec ardeur en quête de dialogue avec les binômes d'artistes pourraient être encore plus accompagnés. Notre enquête a souligné combien l'esprit analytique de certains jeunes artistes les éclaire dans la perception de la nature des relations de chaque binôme. Ils décrivent l'incidence des enjeux de prise de *leadership* et d'autorité dans les processus d'exploration et leur influence sur les pratiques. Un duo d'artistes est vécu comme « très carré » sans réellement d'espace de proposition individuelle, lorsque le second est perçu comme deux artistes qui se cherchent,

¹⁷ Contrairement à la danse, les arts visuels ne relèvent pas du régime de l'intermittence.

appréciant plus ou moins selon les personnalités que les choses ne soient pas d'emblée résolues. Quant au troisième, il apparaît comme moteur d'un espace d'exploration « bordélique et joyeux »¹⁸. Pour autant, cette analyse *a posteriori* n'a pas pu se faire, dans l'espace du laboratoire, par manque de temps, de disponibilité¹⁹ et de moyens dédiés.

De l'évaluation : surmonter la division entre pratique et théorie

L'existence de ces laboratoires et leur reconnaissance effective comme maillon essentiel de la filière, pour la professionnalisation des jeunes artistes, soulèvent aussi la question des modalités de leur évaluation, possible support d'un dialogue renouvelé et enrichi avec les acteurs publics et financeurs.

Rendre compte des activités de ce laboratoire, c'est se confronter à la difficulté de surmonter cette division entre savoirs sensibles et savoirs conceptuels. Elle est renforcée ici par la pluralité des disciplines artistiques en jeu. Dans le cadre d'une recherche au plateau et de son prolongement hors les murs, la recherche des artistes chorégraphiques, peut-être plus que dans d'autres domaines artistiques, s'envisage entre pratique et théorie au sein d'une même boucle. De nombreux facteurs participent de la complexité à penser l'évaluation de laboratoire artistique pluridisciplinaire : diversité des vocabulaires, des horizons d'attente, des compétences, des artefacts, des acteurs, des statuts, des modèles de financement...

Dans ce contexte d'espace éphémère de recherche, l'équilibre à trouver entre pratique et réflexion, entre geste créatif et procédures de recherche demeure posé. Cette actualisation entre pratique et théorie suppose du temps. Si la pratique est un commun pour les acteurs de Volcan, l'approche théorique préalable est inégalement maîtrisée, selon la formation de chaque artiste et l'intérêt porté. Opérer des rapprochements entre pratique et pensée critique²⁰ pour éclairer les processus explorés n'est pas un travail facile. Si des moyens parfois classiques (panneaux, plate-forme de partage de photos, vidéos, notes...) participent de la démarche, il n'en demeure pas moins que le passage entre le pôle expérientiel et conceptuel demeure inachevé, et son partage encore plus.

Sur ce point, la présence du chercheur créant les traces et générant des archives visuelles et orales (Callu, 1999 ; Descamps, 2019 ; Launay et Pages, 2010) peut être importante. En captant (vidéos, photos, notes) ce qui se passe dans les différents lieux

¹⁸ Trois fictions pour faire corps collectif, soit une somme d'expériences au sein de laquelle une jeune artiste participante voit chaque session comme « une dramaturgie construite où elle arrive et part »... « autant de micro-poèmes » (verbatim entretien D).

¹⁹ Ces perceptions découlent autant de modalités de collaborations que de tonalités artistiques à même de produire une expérience au sein de laquelle chacun est invité à s'engager dans ces espaces-temps remarquables et y faire œuvre.

²⁰ Bien que de plus en plus développée dans les formations, la théorie est un endroit de cristallisation de revendication, notamment des écoles d'art depuis leur entrée dans le processus de Bologne.

investis, le chercheur facilite ce passage entre l'expérientiel et le conceptuel. Ces traces sont autant de choix qui enregistrent à la fois la réalité et la virtualité du processus de recherche et de création (à partir du faire et du dire) ; elles portent sur les manières de s'exprimer, d'organiser et expliciter les démarches, les discussions et le retour réflexif permanent sur le travail par les artistes eux-mêmes. Ces pistes pourraient ouvrir la voie à des modalités de dialogue avec les acteurs publics.

Pour conclure

En raison d'une frénésie de création, favorisée par un hyper-productivisme et une forte mise en concurrence, l'économie du spectacle vivant tend à négliger l'activité de recherche artistique, de surcroît quand elle est interdisciplinaire et intergénérationnelle. Les laboratoires de recherche recouvrent des réalités plurielles, selon des modalités de travail encore peu documentées. Cet article témoigne de l'intérêt d'étudier la pratique de la recherche artistique, par le prisme organisationnel. En effet, le laboratoire de recherche artistique est analysable au même titre que toute activité professionnelle et/ou sociale dans sa dimension située, selon les principes et processus qui l'organisent (Thiévenaz et Thélin-Metello, 2020).

À ce titre, Volcan s'est révélé un terrain riche d'enseignements sur la réalité des pratiques, avec l'engagement d'expérimentations visant à déplacer le front de la recherche artistique, par la création d'un laboratoire de recherche éphémère, interdisciplinaire et intergénérationnel. Il ouvre des perspectives quant à la révision des modalités de travail de recherche au sein des filières artistiques. Longtemps envisagé comme autant d'étapes préalables à l'œuvre destinée à être diffusée, la présente recherche dresse des constats, quant aux conditions de création et de reproductibilité de laboratoire de recherche, comme pierre angulaire d'un nouveau modèle pour le spectacle vivant. Pour les lieux institutionnels tels que les CCN (Centre chorégraphiques nationaux), les CDN (Centres dramatiques nationaux) et autres scènes labellisées ou non, ces laboratoires peuvent être un terrain propice pour accompagner les jeunes artistes, tisser des liens nouveaux, et ainsi réactiver des « missions floutées par le temps et l'usage » (Backés, 2022, p. 3) autour de rapports plus inclusifs et horizontaux entre artistes et lieux.

Dans un contexte artistique et culturel, dominé par les problématiques de diffusion, et des financements fléchés sur les productions, le soutien à des démarches de recherche, à la création d'espaces possibles pour que les (jeunes) artistes puissent travailler ensemble, demeure un sujet sensible. Dans une filière en crise, les questions relatives aux enjeux organisationnels et économiques pour faire exister et vivre ces laboratoires de recherche concernent aussi les espaces de l'art. Ces enjeux invitent à mettre en débats les politiques publiques de la culture et de la formation des artistes, à différentes échelles (nationales, régionales et locales) (Massiani, 2017 ; Manning et Massumi, 2018).

La question de la reproductibilité de ces laboratoires demeure aussi à concevoir, et subsidiairement celle des traces se pose (quand traces il y a). Elle se conjugue à celle des dispositifs d'apprentissage, des outils mis au service de la transcription des savoirs afin de rendre l'expérience sensible, intelligible et communicable. La question de la mémoire de la recherche menée interroge le choix des systèmes retenus pour conserver la trace du plateau, de l'atelier, du studio (prise de note, journaux de création, écriture automatique, enregistrement, croquis, etc.). Plus particulièrement, quand ces laboratoires se déploient dans un cadre universitaire (ici un théâtre universitaire), la contribution à l'avancement des connaissances se pose avec acuité : d'une part, faire progresser la connaissance sur ce que recouvre ce type de recherche ; d'autre part, sur l'évolution de son rapport avec l'institution universitaire, et de sa place dans les parcours de formation et professionnalisation des artistes.

Bibliographie

- BACKÈS C. (2022), « Enquête sensible sur l'insertion des jeunes artistes dramatiques », rapport de l'ACDN avec le soutien de la DGCA.
- BECKER H. (1982/1988), *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.
- BIDET A. (2006), *Sociologie du travail et activité*, Toulouse, Octarès.
- BIDET A. (2011), *L'engagement dans le travail*, Paris, PUF.
- BIDET A. (2011b), « La multi-activité, ou le travail est-il encore une expérience », *Communications*, 2(89), pp. 9-26.
- BIDET A. & MACÉ M. (2011), « S'individualiser, s'émanciper, risquer un style (autour de Simondon) », *Revue du MAUSS*, n°38, pp. 397-412.
- BOUTINET J.-P. (2012), *Anthropologie du projet*, Paris, PUF.
- BRIGNONE P. (2018), *Les nouvelles pratiques du corps scénique : pour une approche élargie des rapports danse, arts plastiques, performance*, thèse de doctorat en art et histoire de l'art, Université Rennes 2.
- BURKHALTER S. & SCHMIDLIN L. (2017), *Spacescapes. Danse et dessins depuis 1962*, Paris, Les Presses du réel.
- CALLU A. (dir.) (1999), *Histoire et archives orales : enjeux et questionnements*, Paris-La Rochelle, École nationale du Patrimoine.
- CARDINAL S. (2014), « L'ekphrasis, un mode de recherche création », site consulté le 30 juin 2022, https://www.methodologiesrecherchecreation.uqam.ca/?page_id=565
- CAUNE J. (2017), *La médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du Vivre-ensemble*, Grenoble, PUG.
- CAUNE J. (2018), « La médiation culturelle : notion mana ou nouveau paradigme ? », OPC, « La médiation culturelle : ferment d'une politique de relation », hiver, n°51.
- CLIDIÈRE S. & MORANT DE A. (2009), *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, Paris, L'Entretemps.
- DAUTREY J. (2015), « La recherche dans les différents arts », *Hermès*, n°72, p. 49.
- DAYRE E. & GAUTHIER D. (dir.) (2020), *L'art de chercher*, Paris, Hermann.
- DELEUZE G. (1969), *Différence et Répétition*, Paris, PUF.
- DESCAMPS F. (2019), *Archiver la mémoire. De l'histoire orale au patrimoine immatériel*, Paris, EHESS, coll. « Cas de figure ».
- DEWEY J. (2014[1929]), *La Quête de certitude. Une étude de la relation entre connaissance et action*, trad. de l'américain par P. Savidan, Paris, Gallimard, 2014.
- DEWEY J. (2010[1934]), *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard.
- DEWEY J. (1993[1938]), *Logique, la théorie de l'enquête*, Paris, PUF.
- GOSELIN P. & LE COGUIEC E. (dir.) (2006), *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2006.
- HALPRIN A. (2009), *Mouvements de vie*, Bruxelles, Contredanse.
- FLEURY C. (2020), *Ci-git l'amer-guérir du ressentiment*, Paris, Gallimard.
- LAPLANTINE F. (2005), *Le social et le sensible, Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre.
- LATOUB B. & WOOLGAR S. (1979), *La vie de laboratoire, la production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte.
- LATOUB B. (2001), *Le métier de chercheur, regard d'un anthropologue*, INRA Éditions.
- LAUNAY I. & PAGES S. (dir.) (2010), « Mémoires et histoire en danse », *Mobiles*, n°2, Paris, L'Harmattan.
- LANGEARD C. (2016), « Des scènes artistiques à l'épreuve de l'évaluation : Ce que révèle l'impératif évaluatif dans le secteur artistique et culturel », *L'Observatoire*, 47, pp. 87-89
- LE COGUIER E. (2007), « Démarches de recherche et démarches de création », in BRUNEAU M. & VILLENEUVE A. (dir.), *Traiter de recherche création en art : entre la quête d'un territoire et la singularité des parcours*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, pp. 307-329.
- LOUPPE L. (1997), *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse.
- MACNIFF S. (2013), *Art as Research: Opportunities and Challenges*, Bristol, Intellect.
- MANNING E. & MASSUMI B. (2018), *Pensée en acte – vingt propositions pour la recherche-création*, trad. Armelle Chrétien, Paris, Les Presses du réel.
- MASSIANI L. (2017), « Retour d'expérience : parcours in situ et expérimentations, ou comment inscrire la recherche-création en France », *Recherches en danse [en ligne]*, 6, DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1740>
- MERCIER-LEFEVRE B. (2017), « Chercheurs et artistes : du trouble dans la place », *Recherches en danse [en ligne]*, 6, DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1743>
- MICHON P. (2010), « Notes pour une conception plurielle de la singularité », *Rhuthmos*, novembre, en ligne.
- NELSON R. (2013), *Practice as Research in the Arts : Principles, Protocoles, Pedagogies, Resistances*, Londres, Palgrave, Macmillan UK.
- PAQUIN L.-C. & NOURY C. (2020), « Petit récit de l'émergence de la recherche-création médiatique à l'UQAM et quelques propositions pour en guider la pratique », *Communiquer, La communication à l'UQAM*, pp. 103-136.
- PARIGOT J. (2019), « Césure entre création et diffusion théâtrale dans les lieux intermédiaires : coup de théâtre ou modèle tenable ? », *Annales des Mines - Gérer & Comprendre*, n°135, mars, pp. 3-12.
- PARIS T. (2013), « Des mariages féconds ? Comprendre la diversité des modes d'organisation de la création », *Annales des Mines - Gérer & Comprendre*, n°113, septembre, pp. 30-39.

- RENUCCI F. & RÉOL J.-M. (dir.) (2015), « L'artiste un chercheur pas comme les autres », *Hermès*, n°72.
- SHUSTERMAN, R. (2011), « Le corps et les arts : le besoin de soma-esthétique », *Diogène*, 233-234, pp. 9-29.
- SIMONDON G. (2005/1964), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Million.
- TACKELS B. (2015), « Faire laboratoire : art, université, recherche », *Hermès*, n°72, pp. 117-124.
- TALON-HUGON C. (2021), *L'artiste en habits de chercheur*, Paris, PUF.
- THIEVENAZ J. & THÉLIN-METELLO C. (2020), « La part d'autrui dans la conduite de l'enquête : le cas de l'activité de création d'un artiste-plasticien », *Travail et Apprentissages*, n°21, pp. 93-110.
- VINCK D. (2007), « Retour sur le laboratoire comme espace de production de connaissances », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 1(2), pp. 159-165.
- WARNET J.-M. (2017), « Pour un glossaire de la recherche théâtrale », « Scènes de recherche », *Culture et Recherche*, n°135, printemps-été, pp. 14-15.
- WESSLING J. (dir.) (2011), *See it again. Say it again. The Artist as Researcher*, Amsterdam, Valiz.
- ZHONG E. (2015), « Des formes cachées dans la matière. La bricolage de l'art participatif à la lumière de la pensée de Gilbert Simondon », *Techniques et Cultures*, revue semestrielle d'anthropologie des sciences, 64 (en ligne).