



## Une expérience d'interprétation en danse sous la loupe : démarche méthodologique d'une recherche-crédation heuristique

Johanna Bienaise

---



**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Édition électronique**

URL : <http://danse.revues.org/1435>

ISSN : 2275-2293

**Référence électronique**

Johanna Bienaise, « Une expérience d'interprétation en danse sous la loupe : démarche méthodologique d'une recherche-crédation heuristique », *Recherches en danse* [En ligne], 5 | 2016, mis en ligne le 15 décembre 2016, consulté le 18 décembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1435>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 décembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

---

# Une expérience d'interprétation en danse sous la loupe : démarche méthodologique d'une recherche-crédation heuristique

Johanna Bienaise

---

- 1 Au départ était une intuition, un désir un peu flou mais pourtant déjà tenace : l'envie de comprendre l'essence d'une expérience, celle de l'interprétation en danse contemporaine. Danseuse professionnelle depuis une dizaine d'année, je suis arrivée à la recherche universitaire avec le besoin de créer des liens sensibles entre l'articulation de ma pensée et l'articulation du geste. Aussi, en plongeant dans l'aventure au long cours d'un doctorat en études et pratiques des arts<sup>1</sup>, je souhaitais plus particulièrement comprendre les défis et les enjeux de mon adaptation comme danseuse contemporaine à différents projets chorégraphiques et examiner comment ma relation à la gravité était mise en jeu dans ce processus. Pour ce faire, j'ai mené une recherche-crédation dans laquelle j'ai demandé à trois chorégraphes de créer, pour moi, un solo chacun. De ces trois processus de création ont émergé trois œuvres originales : *Waypoints*, *Dysmorphic Delicious* et *Brenda*. Si, pour connaître les résultats de cette recherche, je renverrai les lecteurs à d'autres écrits<sup>2</sup>, je souhaite, dans le présent article, retracer les différentes étapes du parcours méthodologique traversé, et proposer une réflexion sur ce processus de la recherche artistique du point de vue de l'artiste/chercheur. En effet, à l'instar de mon expérience en création, mon chemin méthodologique a exigé intuition, planification et rigueur, mais a également fait surgir des imprévus, des surprises et des changements de caps, ouvrant le champ de ma réflexion à de nouveaux possibles, et stimulant une pensée en mouvement, évolutive et vivante.
- 2 Pour se faire, mes choix méthodologiques ont été intrinsèquement liés au développement de ma question de recherche ainsi qu'à mon positionnement épistémologique. À travers ces quelques pages, je vais insister sur ces temps charnières que j'ai pu percevoir à

différentes étapes de la recherche, en précisant la part essentielle qu'ont pris mes directrices de thèse, Sylvie Fortin et Nicole Harbonnier-Topin, dans ma démarche. Pour cela, je vais tout d'abord témoigner du processus réflexif qui m'a conduite à effectuer une recherche sur ma propre pratique plutôt que sur celle d'autres interprètes. Je présenterai, par la suite, les éléments relatifs à l'élaboration de mon projet de création, leur pertinence mais aussi leurs limites. Je tenterai enfin de dégager les principales étapes de la collecte de données et de leur analyse, processus dans lequel le temps et l'écriture sont devenus mes principaux alliés pour le cheminement et l'émergence de la pensée.

## Perspectives épistémologiques : le point de vue du « je » de l'expérience

- 3 En commençant mon processus doctoral, j'étais habitée par des questions nourries par ma propre pratique d'interprète, mais également par mes observations directes dans le milieu professionnel et, enfin, par mes recherches durant la maîtrise en danse. Aussi, si mon désir premier était d'effectuer cette recherche sur ma propre pratique, j'ai dû, en début de processus, approfondir le sens que je donnais à cette posture d'artiste/chercheuse. La présence de mes directrices a été, dès lors, fondamentale dans la reconnaissance de ma subjectivité, creusant toujours plus loin, par leur questionnement maïeutique, les véritables instances qui me poussaient à m'engager dans cette voie.
- 4 Tout d'abord, il s'agit de comprendre que la pratique de l'interprétation est complexe. Du latin *complexus* – ce qui est tissé ensemble – cette complexité propose de penser la construction multiple de l'interprète à partir de son histoire personnelle et de son inscription dans un contexte social et culturel. Au fil de ses expériences par les rencontres qu'il fait, chaque parcours est unique. Chaque porte d'entrée vers les œuvres à interpréter est unique. Comme interprète et comme chercheuse, je reconnais l'unicité de chaque corporéité et la subjectivité inhérente à toute manière d'agir et d'entrer en relation avec le monde. En début de recherche, j'étais donc plus intéressée par la découverte de singularités que de généralités dans l'interprétation.
- 5 Ensuite, comme chercheuse, mon mode d'entrée pour comprendre la danse a toujours été la pratique. C'est dans l'action que mon savoir s'est avant tout construit. Dans ce sens, mon positionnement épistémologique s'est appuyé sur celui sous-tendant la théorisation-en-action (TA) telle que développée par Domenico Masciotra (1998), chercheur et consultant en éducation proposant une théorie de la connaissance pour le praticien/chercheur qui souhaite étudier son expérience afin de développer son savoir dans son domaine. Initiée dans les années 1980 par Donald A. Schön (1994), à qui l'on doit un important travail sur le praticien réflexif, la TA est également largement nourrie du concept de l'énaction, définie par Varela, Thompson et Rosch comme le point de vue selon lequel
 

« la cognition, loin d'être la représentation d'un monde prédonné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde<sup>3</sup>. »
- 6 Masciotra précise que la TA est ontogénétique, et qu'elle s'appuie sur la conception d'un savoir incarné qui contribue à la construction de la personne. Il fait également valoir que, dans cette perspective, « les ressources dites internes telles la connaissance, la compétence ou l'intelligence et bien d'autres choses (attitudes, émotions, etc.) se comprennent dans l'action d'une personne et de la situation dans laquelle elle se trouve.<sup>4</sup>

» Dans le cas de l'étude que je souhaitais faire, il est certain que le travail d'interprétation en danse relevait de l'*agir*. En effet, le danseur agit, réagit et interagit en permanence, et en situation. Je suis également d'avis que si le danseur possède un savoir, ce savoir est incarné dans l'ensemble de sa personne et toujours réactualisé par sa présence dans l'action, dans une situation donnée.

- 7 Enfin, à l'issue de mes recherches précédentes sur la question de la présence à soi et la présence scénique à travers l'expérience de quatre interprètes, dont moi-même, avec Nicole Harbonnier-Topin (ma directrice de maîtrise) nous faisons le même constat : au moment de la mise en forme de mes résultats de recherche, mon écriture et mon analyse étaient plus fines, plus précises et plus approfondies lorsqu'il était question de ma propre expérience. Je pouvais en effet faire parler les données de l'intérieur, utilisant un vocabulaire et des associations plus riches, sans peur de trahir un propos.
- 8 À la lumière de toutes ces considérations, le choix de travailler sur ma propre pratique trouvait tout son sens. Je me sentais définitivement dans une démarche de recherche post-positiviste dans laquelle il ne s'agit pas de donner une réponse unique et quantifiable à une hypothèse donnée, mais plutôt de chercher des pistes de sens et d'explorer multiples perspectives susceptibles d'apporter un éclairage nouveau sur un phénomène observé et/ou vécu. À partir de cette prise de conscience épistémologique et méthodologique, je décidais de suivre un processus de recherche heuristique correspondant à une méthodologie à caractère phénoménologique qui retrace et analyse l'expérience d'un phénomène tel qu'il a été vécu par un chercheur. La recherche heuristique engage celui-ci dans son étude, cette immersion permettant une démarche intime au regard du processus de découverte du phénomène étudié, ce que Moustakas met en relief : « La recherche heuristique implique une quête de soi, un dialogue avec soi et une découverte de soi<sup>5</sup>. » L'heuristique est ainsi en parfaite affinité avec l'autopoïétique<sup>6</sup>, cette dernière correspondant à la recherche conduite en pratique artistique par l'artiste lui-même. L'heuristique se base sur un va-et-vient permanent entre l'exploration et la compréhension de cette exploration, ce qui correspond au processus qu'un artiste peut vivre dans sa pratique :

« L'aller-retour entre les pôles expérientiel et conceptuel représente ainsi une procédure habituelle pour le praticien du domaine de la création artistique<sup>7</sup>. »

De la même manière, ma pratique en studio a constitué la source de ma réflexion, mais cette réflexion m'a également permis d'enrichir ma pratique, le tout dans un échange continu. C'est donc autour de cette approche heuristique que mon projet de création s'est construit, cherchant à saisir au plus près le phénomène exploré.

## De la création du projet au projet de création

- 9 Comme mentionné en introduction de cet article, ma question de recherche portait sur les défis et les enjeux de l'adaptation, ainsi que sur la mise en jeu de la relation à la gravité dans ma pratique d'interprète. Pour répondre à ces interrogations, j'ai conçu un projet de création qui me permettait d'explorer l'univers de trois chorégraphes à travers la création de trois soli. Mais avec quels chorégraphes allais-je travailler ? Ce choix était en effet déterminant puisque je savais que la rencontre avec eux, ainsi que son contexte, allait être la pierre angulaire de la recherche.
- 10 Deux critères ont été retenus pour le choix des trois chorégraphes. Premièrement, celui de proposer des univers chorégraphiques et des langages gestuels très différents les uns

des autres ; deuxièmement, celui de susciter chez moi un intérêt ou une curiosité artistique. Lors d'une première rencontre avec chacun des chorégraphes choisis, je leur ai expliqué brièvement ma question de recherche, sans entrer dans les détails de ma réflexion. Je souhaitais leur donner le mandat le plus clair possible : créer un solo pour moi en continuant leur propre recherche chorégraphique, sans se soucier de répondre à ma problématique. Il s'agissait en effet de recréer les conditions les plus « habituelles » possibles (autant que faire se peut dans le cadre d'une recherche doctorale) d'un processus de création en milieu professionnel et de ne pas influencer leur démarche chorégraphique par mes questionnements théoriques. Par ailleurs, malgré mon choix réfléchi de travailler avec ces trois chorégraphes, je reconnaissais la part d'intuition qui m'avait guidée. N'ayant jamais travaillé comme interprète avec eux, je ne pouvais prévoir comment ils travailleraient en studio avec moi. Allaient-ils me faire vivre des expériences adaptatives variées ou identiques ? Le fait de ne pas avoir de réponse dans l'immédiat ne faisait que redoubler mon intérêt.

- 11 Pour réaliser le projet, soixante heures de répétition en studio ont été allouées pour chaque processus<sup>8</sup>, correspondant à un mois de collaboration avec chaque chorégraphe. Le but étant de créer des œuvres de vingt à trente minutes chacune. Ce temps a été relativement court pour découvrir leur travail. Toutefois, il pouvait correspondre à une certaine réalité du milieu professionnel qui engendre souvent des processus de création concentrés en raison de budgets restreints. Dans le cadre de cette recherche, ce temps a paru également approprié pour effectuer une collecte de données suffisamment substantielle sans me noyer dans un trop plein d'informations. Enfin, une présentation de chaque solo a été réalisée devant un public à la fin des différents processus. Cette étape m'a semblé essentielle pour considérer toutes les phases de mon adaptation, la rencontre avec le public étant souvent un moment charnière pour l'interprète dans l'appropriation d'une œuvre.
- 12 Dans l'optique d'éclairer mes observations pendant le travail en studio, j'ai fait une première lecture d'ouvrages clés en lien avec ma question de recherche, et portant sur l'adaptation et la relation à la gravité et à nos capacités d'adaptation. Des références issues de la littérature spécialisée en danse, mais aussi de domaines de recherche différents comme la biologie, la psychologie ou encore la sociologie. Cette première étape, non exhaustive, m'a permis d'avoir une vue d'ensemble des connaissances déjà établies sur mon sujet d'étude, sans toutefois diriger mes résultats dans une direction préétablie. Ainsi, je ne me suis replongée dans un examen plus complet de ces écrits qu'après la période de création en studio, l'expérience vécue me permettant alors d'orienter mes repères théoriques de façon plus pertinente par rapport aux données recueillies. J'ai suivi ce que Paillé et Muchielli préconisent en matière de recherche qualitative de terrain :
 

« Les écrits doivent aiguïser la sensibilité théorique du chercheur et non l'engorger ou l'endormir, ils doivent le seconder et non le limiter. Et il faut redire encore, à la suite de Glaser et Strauss<sup>9</sup>, que le moment le plus opportun pour mener une revue exhaustive des écrits n'est certainement pas la période préterrain, à moins d'exécuter une recherche purement vérificatrice, ce qui est très rare lorsque l'on fait appel aux méthodes qualitatives [...] Et surtout, il faut compter sur les découvertes faites sur le terrain pour guider les lectures appropriées et lancer le chercheur sur les théories éclairantes<sup>10</sup>. »
- 13 Aussi, une fois la conception du projet de création effectuée et un premier état de la question réalisé dans la littérature spécialisée, la collecte de données, pendant la période de création, a été une étape centrale et essentielle dans cette recherche. Elle m'a permis

d'aller recueillir les informations nécessaires à la compréhension de mon sujet d'étude sur le terrain même de ma pratique.

## La collecte de données d'inspiration autoethnographique et ethnographique

- 14 Ma présence immersive sur le terrain et la collecte de données empiriques ont participé à dépeindre le plus rigoureusement possible mon expérience vécue. Je suis parfaitement en accord avec Sylvie Fortin<sup>11</sup> lorsqu'elle insiste sur l'importance d'accumuler des traces du travail artistique pour développer des connaissances et des théories sur cette pratique. Ma collecte de données a ainsi pris diverses formes : elle comprenait une analyse de ma relation à la gravité en amont de la recherche<sup>12</sup>, près de cent quatre-vingt heures d'enregistrements vidéo, un journal de bord, trois entrevues personnelles réalisées avec la chercheuse Diane Leduc<sup>13</sup> et une entrevue avec chacun des chorégraphes. En ce sens, on peut dire que ces données étaient, pour la plupart, d'inspiration autoethnographique, puisqu'il s'agissait de récolter des informations sur ma propre expérience. Mais certaines étaient aussi d'inspiration ethnographique, notamment lorsqu'il était question de procéder à des entrevues avec les chorégraphes. Cependant, il est important de préciser que ce n'est pas parce que j'ai utilisé ces méthodes de collectes de données que mon étude relève d'une recherche autoethnographique ou ethnographique. Sylvie Fortin précise en effet qu'une distinction doit être faite :

« Les chercheurs adoptant ces différentes méthodes (ethnographie, phénoménologie, heuristique, systémique) tireront profit des données ethnographiques sans pour autant réaliser une ethnographie. La collecte de données devient une opération charnière commune aux différents bricolages méthodologiques des chercheurs en pratique artistique<sup>14</sup>. »

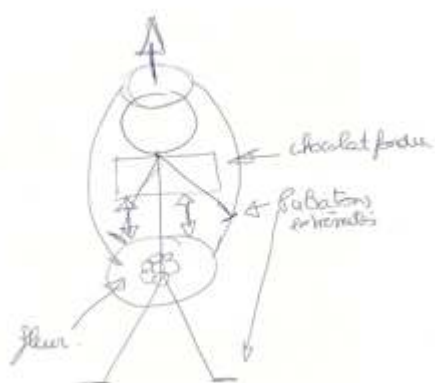
- 15 Je ne vais pas développer pas ici toutes les étapes de ma collecte de données, mais je souhaite m'arrêter sur deux éléments : le journal de bord et les captations vidéo. Tout d'abord et très rapidement, au début du processus, je me suis rendue compte que le journal de bord serait le cœur de ma collecte de données, la mémoire vive de mon trajet dans chaque processus de création, et qu'il devrait être ouvert et spontané afin de laisser surgir l'essence même de mon expérience. Voici, à titre d'exemples, trois extraits de ce journal de bord :

« Dans la première heure de répétition, nous discutons. Elle (la chorégraphe) m'explique les grands thèmes qui l'inspirent, issus de sa propre vie. Je me sens privilégiée car elle s'ouvre à moi comme une amie. La conversation devient très vite personnelle. Je lui échange également des informations sur moi-même, ma personnalité, ma vie<sup>15</sup>. »

« À la fin de l'improvisation, elle (la chorégraphe) me dit que, c'était une improvisation "pauvre" : comme je suis déjà de mauvais poil, pas facile à prendre alors que je cherchais une certaine justesse. Mais je reconnais que je n'étais pas dans une improvisation très signifiante et construite<sup>16</sup>. »

« Pour l'instant, j'ai l'impression que sa gestuelle (du chorégraphe) est à mi-chemin entre celle de – et celle de. Il y a une qualité de flux, un rapport au sol mais je perçois plus la volonté de directions/orientations. Le tonus est plus soutenu. Il y a une idée de suspension par la tête. Je me sens très à l'aise avec lui. Très facile au niveau de la communication, de l'échange. Il est très clair dans ce qu'il veut tout en laissant ouvert sur des "échappées" possibles. Cela me permet de ne pas me censurer et d'ouvrir mes improvisations, de suivre où cela m'amène "naturellement"<sup>17</sup>. »

- 16 Au regard de ces extraits et guidée, entre autres, par les cours suivis en méthodologie avec Sylvie Fortin, j'ai décidé d'inclure dans mon journal des informations de toutes sortes, qui me semblaient pouvoir révéler des données indispensables quant à mon adaptation et à ma relation gravitaire : comment je me sentais avant, pendant et après la répétition (sensations physiques, émotions, réflexions) ; la description de mon expérience somatique dans l'incorporation du matériel chorégraphique, incluant parfois des dessins personnels ; des informations factuelles relatives aux activités menées lors des répétitions (explorations, improvisations, séances d'apprentissage de phrases chorégraphiques, répétitions de séquences, discussions avec le chorégraphe, etc.) ; des informations sur ma relation avec le chorégraphe (nos échanges, le souvenir des mots qui m'avaient marqués, mon ressenti et ma manière de recevoir les consignes, les commentaires, etc.) ; ma compréhension de la création en train de se faire et l'imaginaire qu'elle pouvait susciter en moi ; des premières réflexions, des analyses sur le vif de mon processus d'adaptation<sup>18</sup>.



Croquis de la connexion tête/coccyx, de l'image du chocolat fondu, des pulsations et de la fleur.  
Journal de bord, *Dysmorphic Delicious*, Jour 5.

©Johanna Bienaise

- 17 Je n'écrivais pas de notes pendant les répétitions mêmes : j'écrivais ces journaux de bord chaque fin d'après-midi ou chaque soir, une fois qu'elles étaient terminées. Cet exercice, extrêmement exigeant lorsque l'on est impliqué dans un processus de création, n'était clairement pas une réalité que je vivais dans ma vie professionnelle habituelle. Car si les interprètes en danse contemporaine sont généralement réflexifs dans leur pratique, une démarche doctorale demande une posture particulière dans la collecte de traces de cette réflexivité, orientée vers une recherche singulière. Du côté de ma pratique d'interprète, je perçois en effet la mise en jeu constante d'une « réflexivité en action », guidée par les nécessités d'une création et de son contexte. Du côté de ma démarche d'interprète/chercheuse, je reconnais davantage la mise en place d'un aller-retour entre ma réflexivité en action et son analyse. Dans cet aller-retour, la prise de notes et la constitution de traces de l'expérience permettent une mise à distance de l'action. Ce type de réflexivité déployée tout au long du projet a ainsi clairement été à prendre en considération : ma présence dans l'action n'était-elle pas influencée par ma posture particulière de chercheuse, active dans l'observation d'un élément particulier du travail en cours ? Certainement. Cependant ce dernier point a également révélé un aspect fondamental de mon travail d'interprétation : la réflexivité et la constitution de traces portant sur mon expérience me permettaient de conscientiser mon parcours dans chaque processus et

donc d'entrer dans une étape importante de la compréhension et de l'incorporation des œuvres.

- 18 Pour le premier solo, je regardais aussi la vidéo de la répétition prise le jour même, pour me remémorer son déroulement et les moments significatifs qui ressortaient de mon expérience. J'ai cependant arrêté cette pratique, car je me rendais compte qu'elle m'éloignait d'une parole incarnée dans la sensation et me portait vers un jugement permanent des situations vécues. J'avais l'impression de m'écarter de mon désir premier de recherche, qui était d'examiner l'expérience telle que je la vivais et non telle que je souhaitais qu'elle soit. La captation vidéo comme méthode de collecte de données, qui m'était d'abord apparue comme un élément essentiel de la recherche en danse, s'est ainsi avérée, dans mon cas, plutôt inappropriée. En effet, outre cette objectivation de l'expérience difficilement envisageable dans ma quête d'une compréhension intime du phénomène d'adaptation, je trouvais également extrêmement laborieux d'être investie comme interprète dans un processus de création et de devoir me soucier en permanence d'une bonne captation vidéo des répétitions. Par exemple, n'ayant pas accès à un système de micros suffisamment efficace pour capter des sons éloignés, j'aurais été contrainte de prendre soin de déplacer la caméra à chaque instant afin d'enregistrer, en studio, toutes les discussions avec les chorégraphes distinctement. Ainsi, les vidéos sont restées des archives précieuses pour retracer les différents moments des processus de création, mais je n'en ai pas tenu compte au moment d'établir les résultats de l'étude.
- 19 Par ailleurs, plusieurs éléments importants ont été pris en considération lors de cette collecte de données. Tout d'abord, comme je l'ai déjà mentionné, je devais me dégager d'un certain désir de résultat, à la fois artistiquement, personnellement et relativement à la recherche. Car, malgré mes attentes comme interprète et comme chercheuse, en relation avec mes propres valeurs et représentations vis-à-vis du métier de danseur, je percevais la nécessité de m'ouvrir à l'inconnu et d'accepter l'expérience telle qu'elle se présentait à moi. Dans cette idée, je devais également reconnaître et accepter les limites de l'étude même : il s'agissait d'une commande faite aux chorégraphes, ce qui teintait leur relation au projet ; le temps de création était limité ; et comme mentionné plus haut, le processus de collecte de donnée influençait certainement les modalités de ma présence et de nos interactions en studio. Mais l'élément le plus important, qui s'est concrétisé par la suite lors de l'analyse des données, a été la reconnaissance de différents espaces d'observation de mon expérience : un point de vue de l'intérieur tout d'abord, au cœur de l'expérience du phénomène étudié, et par la suite, une nécessaire distanciation face à cette intériorité. Distanciation devenue possible grâce à la mise en mots, au temps et au dialogue constant établi avec mes directrices de recherche visant à extraire de ma compréhension incarnée du phénomène étudié, une réflexion dépliée et élargie sur ma question de recherche.

## **Dialogue intérieure/extérieure dans le processus d'analyse des données**

- 20 Lors du traitement des données, j'ai repéré trois niveaux d'analyse, qui ont tous concouru à développer une pensée « en relief », c'est-à-dire représentative de ces multiples espaces d'observation du phénomène étudié : une analyse intuitive, au cœur de l'expérience sensible ; une analyse thématique, dans une visée d'appropriation des données d'un point



de vue sémantique ; et une « analyse en mode écriture<sup>19</sup> », permettant de dégager l'essence de l'expérience dans une pensée organisée et approfondie.

- 21 Pendant la collecte de données, la première analyse intuitive m'a conduite à dégager des premières pistes de compréhension du phénomène étudié. Telle une esquisse en dessin, j'en percevais les grandes lignes, les premières dynamiques, anticipant ce qui pourrait émerger par la suite. Cette analyse intuitive se basait sur mon ressenti des situations et sur les mises en lien possibles entre ma compréhension immédiate du contexte dans lequel je me situais et mon parcours interprétatif des œuvres en cours de création. Cette analyse pouvait se retracer dans mes journaux de bord par le choix du vocabulaire utilisé et par la formulation de premières questions ou remarques : le processus adaptatif doit-il toujours être inconfortable et dérangent ? Pourquoi me transformer si cela n'a pas de sens pour moi ? Pourquoi dois-je m'adapter aux exigences de chaque nouvelle création ? Avec quoi et/ou avec qui dois-je être en adéquation ?
- 22 La deuxième étape d'analyse des journaux de bords et des entretiens a été réalisée six mois après le travail en studio. Je souhaitais y travailler plus tôt mais il m'a alors été impossible de me plonger dans mon corpus de données. Je me sentais extrêmement fatiguée après une période aussi intense de recherche. Je me rendais compte que je vivais le contrecoup des six mois de création traversés en début d'année, et surtout de la dernière expérience qui avait été particulièrement éprouvante sur le plan émotif. Retourner à ces matériaux suscitait chez moi de fortes réactions, un mélange de tristesse, de jugement négatif et de répulsion. Il m'a fallu ces six mois pour pouvoir reprendre l'analyse des données, six mois qui m'ont permis d'y revenir de façon plus détachée, sans débordements émotionnels. Étrangement, grâce à cet espacement temporel, j'avais l'impression que j'analysais l'expérience de quelqu'un d'autre et en même temps, je connaissais ces données par cœur (ou « par corps »). À la lumière de cette connaissance intime des données, la deuxième étape d'analyse a tout de même consisté à me plonger dans des lectures minutieuses, et à tenter d'en dégager les principaux thèmes à travers une analyse sémantique rigoureuse. Ce travail m'a permis de relever les éléments récurrents d'un processus de création à un autre, mais aussi de percevoir les spécificités de l'expérience vécue dans chaque solo tentant de retracer le chemin de mon adaptation à travers les trois propositions chorégraphiques.

Mais c'est surtout la troisième étape de l'analyse des données que je considère avoir été la plus significative dans mon parcours de compréhension du phénomène étudié, étape que Paillé et Mucchielli nomment « l'analyse en mode écriture » :

« Ainsi, au lieu de créer des entités conceptuelles, de générer des codes ou tout autre moyen de réduction ou d'étiquetage des données, l'analyste va s'engager dans un travail d'écriture et de réécriture, sans autre moyen technique, qui va tenir lieu de reformulation, d'explicitation, d'interprétation ou de théorisation du matériau à l'étude<sup>20</sup>. »

- 23 Paillé et Mucchielli précisent que cette méthode est particulièrement appropriée pour les recherches de type biographique comme les histoires de vie, les récits de pratiques ou les démarches autobiographiques. L'écriture préliminaire de mes résultats a ainsi constitué une part importante dans mon analyse des données, car elle m'a permis de reconstituer mon expérience en cherchant à mieux comprendre sa complexité et à créer des liens entre les différentes composantes de la réalité observée. De plus, il est important ici de souligner le rôle essentiel de Sylvie Fortin et Nicole Harbonnier-Topin dans ce processus. En effet, si comme artiste/chercheuse je me situais dans un aller-retour constant entre ma connaissance intime des données et un besoin d'organisation et de développement de

ma pensée, le point de vue de mes directrices, chacune à leur manière, me conduisait en permanence à sonder l'essentiel de mes propos et à en extraire une réflexion s'appuyant certes sur mon expérience, mais m'encourageait aussi à mettre mes données en perspective. Dans cette étape, je naviguais ainsi perpétuellement entre les informations que j'avais récoltées lors du processus de création, et l'écriture de mes résultats, faisant place à une émergence de sens dans un mode dynamique de traitement des traces laissées par la pratique. Comme le mentionnent Paillé et Mucchielli :

« L'une des grandes vertus de l'écriture est qu'elle est un moyen, non seulement de consigner sa pensée, mais de la développer. Dans ce sens, le syllogisme propre à l'analyse en mode écriture serait le suivant : c'est en écrivant que l'on pense, c'est en pensant que l'on analyse, c'est en écrivant que l'on analyse<sup>21</sup>. »

- 24 Cependant, si cette méthode d'analyse en mode d'écriture s'est avérée très pertinente dans mon parcours, puisque je connaissais parfaitement mes données de l'intérieur, j'ai également pris conscience de certaines spécificités de cette approche de la recherche en pratique artistique. J'en relèverai trois ici.
- 25 Premièrement, je me suis rendu compte de la nécessité de revenir aux données sans jugement, en acceptant ce qui avait été, sans m'attarder sur ce que je souhaitais qu'il se soit passé. Les processus de création et la réflexivité qui m'y avaient accompagnée, m'avaient clairement transformée, un certain nombre de prises de conscience avaient pu être faites sur ma pratique et sur mes modes de fonctionnement en studio. Au moment de l'écriture de la thèse, je me suis sentie « ailleurs » dans ma pratique, et je me devais de lire mes données en considérant ces écarts entre mon expérience vécue dans les processus de création, et ma manière de les envisager au moment de la rédaction de la thèse. D'un autre côté, c'est cet « ailleurs » qui m'a permis de porter un autre regard sur ma pratique, et de lui donner tout le relief qui lui appartenait.
- 26 Deuxièmement, j'ai reconnu l'intimité qui m'unissait à mes données. J'ai pris conscience de la fine lisière séparant ce que je désirais dévoiler de mon expérience, et ce que je ne désirais pas dévoiler, ces informations qui ne trouvaient pas écho dans une réflexion en lien avec ma question de recherche. « Faire la part des choses » a ainsi été un enjeu majeur de mon analyse. Avec les nombreuses réécritures de mes résultats, j'ai progressivement éliminé les informations qui paraissaient anecdotiques afin de garder véritablement l'essence de l'expérience, et de trouver cet espace juste entre une description sensible et ce que l'on en retire.
- 27 Troisièmement, j'ai dû accepter ce que j'appellerais l'*incomplétude* de l'expérience. Je percevais en effet que le temps imparti à la recherche enfermait le processus d'un point A à un point B, mais que l'expérience aurait pu se poursuivre, et se poursuivait même au-delà de la collecte de données. Ma propre évolution me permettait de saisir que ce que je tentais de comprendre s'inscrivait dans un temps et un contexte particulier. Là semblait être la force de ma recherche, approfondir le sens d'une expérience particulière, et en même temps, sa limite. Consciente de cette spécificité, j'ai tenté, par la profondeur de la description proposée, soutenue par un contexte clairement énoncé, d'aider les lecteurs à déterminer par eux-mêmes si certains résultats pouvaient s'appliquer à d'autres contextes et à d'autres situations, si l'expérience décrite pouvait résonner avec leur propre expérience, permettant ainsi d'envisager des transferts possibles.

## Conclusion

- 28 À travers la démarche de recherche décrite dans l'article, j'invite le lecteur à appréhender la méthodologie en recherche artistique non pas comme un cadre, mais plutôt comme espace créatif permettant au chercheur de trouver le point tangible de rencontre entre la théorie et la pratique, un espace de reconnaissance de sa subjectivité pour mieux saisir l'émergence de la pensée qui l'accompagne. Car s'engager comme artiste dans une recherche universitaire nécessite un profond respect vis-à-vis de l'expérience vécue dans la création, mais aussi, nous l'avons vu, une compréhension des multiples couches de lecture nécessaires, une modulation de son point de vue, du zoom avant au zoom arrière sur l'expérience, pour donner de la profondeur à la pensée. Une recherche en art du *lieu* de sa pratique est ainsi pour l'artiste/chercheur, un travail sur soi qui trouve écho et profondeur dans la rencontre et le dialogue avec l'autre.
- 

## BIBLIOGRAPHIE

- BIENAISE Johanna, « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter », *Recherches en danse*, n° 2, janvier 2014, [en ligne], <http://danse.revues.org/439>, page consultée le 2 septembre 2016.
- BIENAISE Johanna, *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin et Sylvie Fortin, université du Québec à Montréal, 2015.
- CONTE Richard, « Editorial », *Plastik*, n° 1, 2001, pp. 2-7.
- FORTIN Sylvie, « *Measurable? Immeasurable? What are we looking for?* », Communication présentée à la Laban Research Conference, Londres, 2005.
- FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in GOSSELIN Pierre, LE COGUEC Éric (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006, pp. 97-109.
- GLASER Barney G., STRAUSS Anselm L., *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Armand Colin, 2010.
- GOSSELIN Pierre, « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », in GOSSELIN, Pierre, LE COGUEC, Eric (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006, pp. 21-31.
- HARBONNIER-TOPIN Nicole, « Dance research review at Quebec », *Theatre Research in Canada*, 35-2, 2014, pp. 259-263.
- MASCIOTRA Domenico, *Modèle de méthode de théorisation-en-action du praticien-chercheur : méthodologie de la recherche théorique en éducation*, Communication présentée au Centre
-

interdisciplinaire de recherche sur l'apprentissage et le développement en éducation (CIRADE), Montréal, 1998.

MASCIOTRA Domenico, *La compétence de la personne en action et en situation*, Communication présentée au Colloque de l'Observatoire des réformes en éducation (ORE), Montréal, 2007.

MOUSTAKAS Clark, «Heuristic research: Design and methodology», in SCHNEIDER J. Kirk, BUGENTAL F. T. James, PIERSON J. Fraser (dir.), *The handbook of humanistic psychology: Leading edges in theory, research and practice*, Thousand Oaks, Sage, 2001, pp. 263-274.

PAILLÉ Pierre, MUCHIELLI Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012.

SCHÖN A. Donald, *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*, Montréal, Les éditions Logiques, 1994.

VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor, *L'Inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

## NOTES

1. Le doctorat en études et pratiques des Arts est offert à l'université du Québec à Montréal (UQAM). Au département de danse de la même université, la recherche-crédation représente presque la moitié des recherches effectuées par les étudiants à la maîtrise et au doctorat. Dans cette effervescence inscrite dans un contexte de recherche francophone nord-américain, la recherche-crédation portant sur l'interprétation est un champ d'intérêt privilégié (HARBONNIER-TOPIN Nicole, «Dance research review at Quebec», *Theatre Research in Canada*, 35-2, 2014, pp. 259-263).

2. BIENAISE Johanna, « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter », *Recherches en danse*, n° 2, janvier 2014, [en ligne], <http://danse.revues.org/439>, page consultée le 2 septembre 2016. BIENAISE Johanna, *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Nicole Harbonnier-Topin et Sylvie Fortin, université du Québec à Montréal, 2015.

3. VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor, *L'Inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, p. 35.

4. MASCIOTRA Domenico, *La compétence de la personne en action et en situation*, Communication présentée au Colloque de l'Observatoire des réformes en éducation (ORE), Montréal, 2007, p. 1.

5. «Heuristic research involves self-search, self-dialogue, and self-discovery » : MOUSTAKAS Clark, «Heuristic research: Design and methodology», in SCHNEIDER J. Kirk, BUGENTAL F. T. James, PIERSON J. Fraser (dir.), *The handbook of humanistic psychology: Leading edges in theory, research and practice*, Thousand Oaks, Sage, 2001, p. 263.

6. CONTE Richard, «Editorial», *Plastik*, n° 1, 2001, pp. 2-7.

7. GOSSELIN Pierre, « La recherche en pratique artistique. Spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », in GOSSELIN Pierre, LE COGUIEC Éric (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 29.

8. Cette durée a été déterminée par une répartition égale du budget obtenu pour la recherche, ce qui permettait de rémunérer les chorégraphes sur la base d'un engagement similaire. Ce budget était constitué d'une allocation de création attribuée par l'UQAM et d'une partie d'une bourse de recherche obtenue au FRQSC (Fonds de recherche Société et Culture du Québec).

9. GLASER Barney G. et STRAUSS Anselm L., *La découverte de la théorie ancrée. Stratégies pour la recherche qualitative*, Paris, Armand Colin, 2010.
10. PAILLÉ Pierre, MUCHIELLI Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 135.
11. FORTIN Sylvie, « *Measurable? Immeasurable? What are we looking for?* », Communication présentée à la Laban Research Conference, Londres, 2005.
12. Avant de découvrir les trois processus de création, j'ai réalisé une analyse préliminaire de ma relation à la gravité. Je souhaitais que cet examen me permette de mieux reconnaître sur le terrain les défis que je rencontrerai en fonction de la mise en jeu de ma relation à la gravité. Pour ce faire, j'ai effectué, par écrit et en me référant à mes expériences passées de formation et d'activités professionnelles, une analyse personnelle, en utilisant mes connaissances en analyse du mouvement selon Laban et mes connaissances en Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé. Il s'agissait de favoriser une perception personnelle de ma pratique, et ainsi de laisser parler la subjectivité avec laquelle j'allais entrer dans chaque processus.
13. Diane Leduc, chercheuse en danse et en éducation, professeure au Département de didactique de l'UQAM.
14. FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in GOSSELIN Pierre, LE COGUIEC Eric (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006, p. 100.
15. Journal de bord, *Waypoints*, Jour 1.
16. Journal de bord, *Brenda*, Jour 7.
17. Journal de bord, *Dysmorphic Delicious*, Jour 2.
18. Exemples : « Un peu fatiguée le matin. Mais mieux en arrivant à la répétition. Il faisait très froid dans la Piscine (studio). C'était impossible de vraiment me réchauffer ». Journal de bord, *Waypoints*, Jour 4. « Puis on commence avec une exploration de rebond : en fait elle (la chorégraphe) veut qu'à chaque mouvement vers le bas, il y ait un moment de déposé au sol. Pas vraiment de rebond pour moi. La première fois, je suis un peu à côté de la plaque de la proposition car je cherche un rebond comme une balle. C'est une mauvaise indication pour moi. Finalement, éclaircissement sur ce que la chorégraphe veut. À chaque retour au sol, le moment de dépôt et de relâche dans le sol, je le sens comme une dilatation du système organique ». Journal de bord, *Brenda*, Jour 5. « On est encore beaucoup dans la construction. Il n'est plus satisfait et sûr de l'entrée en lumière. Après différents essais et discussions ensemble on décide de l'enlever. Est-ce nécessaire ? Non. Est-ce que c'est une proposition aboutie avec son potentiel ? Non. Est-ce que d'autres manières de faire ? Non, trop théâtral, trop concept effleuré. Idée qui ne revient pas dans la pièce ». Journal de bord, *Dysmorphic Delicious*, Jour 14.
19. PAILLÉ Pierre, MUCHIELLI Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, Paris, Armand Colin, 2012.
20. *Ibid.*, pp. 183-184.
21. *Ibid.*, p. 190.

---

## RÉSUMÉS

Se basant sur le récit d'un projet de recherche-crédation mené au doctorat en Études et Pratiques des Arts à l'UQAM, cet article propose des outils de compréhension d'un processus de recherche sur l'interprétation en danse contemporaine, issu de l'expérience de l'artiste/chercheuse. La démarche méthodologique emprunte à la théorisation en action (Masciotra, 1998), à la recherche heuristique (Moustakas, 2001), à l'ethnographie, à l'autoethnographie (Fortin, 2006) et à l'analyse en mode écriture (Paillé et Muchielli, 2012). L'article décrit et analyse plus spécifiquement certains temps charnières et déterminants de la recherche-crédation, soit l'élaboration du projet de création, la collecte de données sur le terrain et les différents modes d'analyse mis en œuvre pour déplier la subjectivité de la chercheuse. La recherche en art depuis le *lieu* d'une pratique sera ainsi considérée, pour l'artiste/chercheuse, comme un jeu permanent avec l'espace de son point de vue.

As a result of the outcome conducted during a practice-led research performed in a Phd program at the University of Québec in Montréal, this article provides some instruments in order to better understand a research process dealing with dance performance from the point of view of the artist involved as a researcher. From *théorisation en action* (Masciotra, 1998) to heuristic research (Moustakas, 2001), by way of ethnography, autoethnography (Fortin, 2006) and through the written analysis method (Paillé et Muchielli, 2012), the author introduces her methodological approach. The article describes and analyses some important steps in research along with the development of the creation process, the data collection within the specific field and the different layers of data analysis involved to reveal the personality of the author. The practice-led research is seen, for the artist/researcher, as a constant shift of her point of view.

Basandosi sul resoconto di un progetto di ricerca-creazione condotto durante un dottorato in Studi e Pratiche delle Arti all'UQAM, l'articolo propone degli strumenti per comprendere un processo di ricerca sull'interpretazione in danza contemporanea, relativo dall'esperienza dell'artista-ricercatrice. L'approccio metodologico si basa sulla teorizzazione in azione (Masciotra, 1998), sulla ricerca euristica (Moustakas, 2001), sull'etnografia, sull'autoetnografia (Fortin, 2006) e sull'analisi nella modalità di scrittura (Paillé e Muchielli, 2012). L'articolo descrive e analizza nello specifico certi tempi cardine della ricerca-creazione, nonché l'elaborazione di un progetto di creazione, la raccolta dei dati sul campo e i diversi modi d'analisi utilizzati per 'dispiegare' la soggettività della ricercatrice. La ricerca in arte a partire da una pratica artistica sarà considerata, per l'artista/ricercatrice, come un gioco permanente con lo spazio del suo punto di vista.

## INDEX

**Mots-clés** : collecte de données, interpréter, méthodologie heuristique, recherche-crédation, théorisation en action

**Parole chiave** : interprete, metodologia euristica, raccolta dei dati, ricerca-creazione, teorizzazione in azione

**Keywords** : data collection, heuristic methodology, interpret, practice-led research, theorisation in action

## AUTEUR

### JOHANNA BIENAISE

Johanna Bienaise est professeure en interprétation au Département de danse de l'université du Québec à Montréal (UQAM) depuis juin 2012. Elle œuvre à titre d'interprète professionnelle dans le milieu montréalais depuis 2002, expérimentant des projets aux formats et aux modes de création variés. Elle a soutenu en novembre 2014 un doctorat en Études et Pratiques des Arts à l'UQAM, mené sous la direction de Sylvie Fortin et de Nicole Harbonnier-Topin. Sa thèse, qui a pris la forme d'une recherche-crédation sur sa propre pratique d'interprète, portait sur la question de l'adaptation du danseur contemporain à divers projets chorégraphiques et sur la mise en jeu de la relation à la gravité dans cette adaptation.