Document généré le 12 oct. 2024 05:11

Nouvelles perspectives en sciences sociales

Coming out
Coming out

Nathalie Brevet

Volume 13, numéro 1, novembre 2017

Sur le thème de la recherche sur la recherche

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1044017ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1044017ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Prise de parole

ISSN

1712-8307 (imprimé)
1918-7475 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Brevet, N. (2017). *Coming out*. *Nouvelles perspectives en sciences sociales*, *13*(1), 225–249. https://doi.org/10.7202/1044017ar

Résumé de l'article

Je saisis l'opportunité du thème proposé par la revue pour questionner mon parcours personnel. Ce dernier s'articule autour de deux activités : celle d'enseignant-chercheur en urbanisme et en sociologie et celle d'artiste. Je suis effectivement maître de conférences depuis 2009 et, depuis le début des années 2000, période coïncidant avec le début de mon doctorat, je travaille en collaboration avec Hughes Rochette. Ensemble nous réalisons des installations in situ dans le champ de l'art contemporain privilégiant le rapport au lieu et à l'espace. Cet article est l'occasion de m'interroger sur la façon dont des objets de réflexion, des pratiques, ou encore des formes d'expression circulent d'un monde à l'autre. Il ne s'agit aucunement d'assimiler ces deux univers mais de comprendre ces « brèves rencontres » que décrit le scientifique Jean-Marc Lévy-Leblond. Je suivrais l'évolution de mon parcours à la fois d'enseignant-chercheur et d'artiste pour questionner les moments et les formes de cette rencontre. Ces propos seront aussi l'occasion d'ouvrir un questionnement sur la recherche en se demandant quelle est la place donnée à l'expérimentation dans un contexte où l'évaluation implique une normalisation des productions scientifiques.

Tous droits réservés © Prise de parole, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Coming out

Nathalie Brevet
École Polytechnique de l'Université de Tours

Le thème proposé par le comité éditorial « La recherche sur la recherche » a été saisi comme une opportunité de mettre à plat, regarder et interroger la rencontre de deux univers. Deux univers, qui à l'origine ne cherchaient pas à se rencontrer, qui se développaient de manière parallèle mais qui ont commencé à s'entrecroiser, pour au final s'entremêler jusqu'à rendre difficile parfois la distinction entre les deux. Ces « mondes », que j'emploie ici au sens de Becker[1], sont ceux de l'art contemporain et de la recherche urbaine. Je côtoie ces deux mondes et appartiens à chacun d'eux : centre d'art, musée, galerie, commande publique d'un côté et laboratoire de recherche, séminaire, colloque, enseignement de l'autre. On y trouve pour chacun des acteurs, des stratégies, des réseaux, des modes de production, des règles et des codes.

---

1 Howard Becker publie *Les mondes de l'art* en 1982 (trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, préf. de Pierre-Michel Menger, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1988 [éd. américaine, 1982]). Il utilise l'approche proposée par la sociologie du travail et des professions pour analyser les modes de productions artistiques. L'œuvre est définie comme le résultat d'un travail commun issu d'une coopération qui prend en compte l'ensemble des acteurs qui y participent. L'auteur montre ainsi le rôle et l'importance des interactions dans les productions artistiques qu'elles relèvent de la littérature, de la poésie, de la musique ou des arts plastiques.

Plus de quinze ans se sont déroulés entre le début de cette histoire et aujourd'hui. Entre les deux, une thèse commencée en 2001, soutenue en 2008[2], un poste de maître de conférences en sociologie et en urbanisme à l'Université de Tours en 2009, un ouvrage sur les villes nouvelles édité en 2011[3] mais aussi un premier projet artistique autour de la mobilité commencé en 2001, auquel a succédé la réalisation d'installations *in situ* dont la première fut réalisée au centre d'art de Chelles en 2005, puis une première commande publique relevant du 1 % artistique[4] au carrefour Pleyel à Saint-Denis en 2013, suivie deux ans plus tard d'un projet similaire à Bruxelles s'intégrant dans un projet de rénovation urbaine. Une phrase bien longue qui ni plus ni moins est une première tentative de rencontre que cet article essaiera de déployer. Je questionnerai ces deux parcours en me centrant sur une expérience personnelle, sur des observations, des rapprochements ou des interrogations. Pris au pied de la lettre, le thème proposé par ce numéro de la revue *Nouvelles Perspectives en Sciences Sociales* (NPSS) guidera ma démarche : je tenterai d'éclairer mon parcours en adoptant un point de vue réflexif.

Plusieurs questions guident l'organisation de ce propos. La première examine les circonstances dans lesquelles s'est nouée une relation entre ces deux parcours (universitaire et artistique).

---

2 Nathalie Brevet, *Mobilités et processus d'ancrage en ville nouvelle : Marne-la-Vallée, un bassin de vie? Étude des mobilités résidentielles et des mobilités quotidiennes*, thèse pour l'obtention du doctorat en urbanisme, aménagement et politiques urbaines, Université de Paris Est, Institut d'urbanisme de Paris, 2008.

3 Nathalie Brevet, *Le(s) bassin(s) de vie de Marne-la-Vallée, une politique d'aménagement à l'épreuve du temps et des habitants*, Paris, L'Harmattan, coll. « Habitat et Sociétés », 2011 + livret photos.

4 Appelé à l'origine « 1 % décoration », le « 1 % artistique » a été mis en place en France en 1951 dans la suite des propositions de 1936 du Ministre de l'Éducation et des Beaux-Arts, Jean Zay. Cette procédure impose au maître d'ouvrage public de réserver 1 % du coût de sa construction à la commande ou l'acquisition d'une ou plusieurs œuvres d'art spécialement conçues pour le bâtiment. Les équipements dédiés à l'éducation et l'enseignement (groupes scolaires, collèges, lycées, universités) ont été les premiers à bénéficier de cette procédure. En 1972, le 1 % artistique a été étendu à l'ensemble des édifices publics (mairies, médiathèques, hôpitaux, commissariats, casernes de pompiers, etc.) et des infrastructures.

La seconde s'intéresse à la façon dont la ville, le lieu et l'espace sont devenus le point de rencontre entre ces deux pratiques. La troisième interroge le statut de certaines productions artistiques (articles, posters ou performances réalisées dans le cadre de colloques nationaux et internationaux) qui s'inscrivent dans le champ de la recherche urbaine. Ces productions interfèrent quelque peu avec les codes organisant habituellement l'activité du chercheur en sciences humaines. La dernière s'attachera à comprendre comment l'appartenance à ces deux mondes (universitaire et artistique) a façonné un objet de recherche possible et à venir. Au final, l'ensemble de ces propos me permettra de décaler mon regard et de me questionner sur la recherche, sur ses formes autant que sur ses modes de production, dans un contexte marqué par une évaluation omniprésente et une normalisation des productions scientifiques.

La rencontre de deux parcours : enseignant-chercheur et artiste

En 2001, alors que je commence ma thèse sur les mobilités résidentielles et quotidiennes en ville nouvelle, je travaille depuis plusieurs mois sur un projet artistique dont les centres d'intérêt ne sont pas entièrement déconnectés de mon doctorat. Ce projet artistique, né d'échanges, de rencontres et de discussions, a été réalisé en collaboration avec deux autres personnes. Les réalisations qui suivirent, en revanche, furent réalisées à deux et cosignées : Nathalie Brevet et Hughes Rochette[5].

Ce premier projet, portant le titre énigmatique de *Projet AUD-802*, s'articulait autour de l'idée qu'un jour la voiture n'existera plus. Nous avons reproduit une voiture à l'échelle 1/1, à une différence près : elle n'était plus mécanique mais gonflable. L'automobile était devenue un jouet que nous avions défini comme une forme archéologique du futur. Identique à son modèle de référence, cette structure était recouverte d'un jersey rouge où étaient collés et cousus tous les détails de l'automobile (pare-brise, essuie-glaces, poignée de portières, phares, plaque

5 L'ensemble des travaux sont disponibles sur le site : http://www.nathaliehughes.com/.

d'immatriculation). Le modèle choisi était celui de la voiture d'un collectionneur d'art contemporain[6] : une 504 coupée cabriolet. Sa plaque d'immatriculation est devenue le titre du projet. Cette voiture gonflable pouvait se ranger dans un sac et être transportée. Chaque exposition constituait une étape et était une occasion de confronter cet objet aux différents contextes urbains dans lesquels nous étions conviés à intervenir. Le lancement du projet a été réalisé au Parc de la Villette à Paris, un lieu sans place dédiée pour la voiture. Le projet fit ensuite étape à Anvers (Musée d'Art Contemporain d'Anvers – M HKA), Bruxelles (Centre International pour la Ville et l'Architecture – CIVA) puis à Blois (Musée de l'Objet), où finalement il fut arrêté. Chaque exposition donnait lieu à une installation réunissant photos, vidéos, sculptures et objets. Le projet disposait d'un site internet devenu le point d'ancrage de cette œuvre itinérante.

Le *Projet AUD-802* n'était pas le sujet de ma thèse mais nourrissait un imaginaire proche. La mobilité en était le sujet, la ville l'objet et l'urbain le lieu de travail. Cette orientation correspondait à ce qui s'observait à ce moment-là dans le champ de l'art contemporain : l'avènement du numérique et le développement d'internet favorisaient de nouveaux usages et de nouvelles pratiques artistiques faisant de la ville contemporaine et des modes de vie qu'elle façonnait un élément central. La ville était filmée, photographiée, exposée et questionnée[7].

---

6 Éric Fabre a été le directeur de la galerie de Paris, à Paris, jusque dans les années 1990. Il se consacre désormais à sa collection privée, constituée notamment d'œuvres de Lettristes, des Nouveaux Réalistes et d'Art & Language.

7 Dans les années deux milles, les productions artistiques interrogent clairement les modalités selon lesquelles se fabrique la ville. Je cite, à titre d'exemple, deux réalisations et deux artistes dont les sujets, les démarches me paraissent symptomatiques de l'évolution du statut de la ville dans les projets artistiques. Anri Sala dans *Damni Colori* (2003), filme la capitale de l'Albanie, Tirana, en pleine transformation, et interroge le maire de l'époque Edi Rama, ami et peintre, sur le choix d'utiliser la couleur comme outil de rénovation urbaine. Cette vidéo montre une suite de plans diurnes et nocturnes où défilent les façades de couleur rythmées par des motifs géométriques. Les images sont accompagnées par la voix off du maire et les sonorités de la ville en chantier.

Le *projet AUD-802* se déroula sur quatre ans. La prise en compte de l'espace et du corps du visiteur dans le lieu d'exposition amorcée dans cette première expérience s'est imposée dans la suite de nos réalisations. Nous nous sommes effectivement orientés par la suite vers la réalisation d'installation *in situ*. Elles se sont déroulées au centre d'art contemporain de Chelles en 2005 (appelé les églises) et au Collège des Bernardins à Paris en 2009, année de mon recrutement à l'école polytechnique universitaire de l'université de Tours.

La première s'est construite sur une « inondation mesurée » du bâtiment :

> Une quinzaine de centimètres d'eau recouvrait l'intégralité du sol des églises. Elle modifiait la perception du lieu. […]
>
> En entrant, le visiteur découvrait un espace sombre qu'il pouvait parcourir uniquement en se déplaçant sur des passerelles en caillebotis affleurant la surface de l'eau. […] [Les visiteurs] découvraient un espace éclairé par une structure lumineuse ancrée au sol, les pieds dans l'eau. Ses formes rappelaient celles d'un panneau publicitaire réduit à l'état d'ossature. À la différence de l'objet auquel renvoie cette sculpture dans l'espace urbain, elle ne comportait aucune image : seuls étaient visibles des tubes fluo, disposés en bande, qui rapprochaient plus cet objet d'un tableau abstrait que d'un cadre publicitaire. Sa lumière générait des reflets à la surface de l'eau et créait un effet de miroir dans lequel venait se réfléchir l'architecture inversée du bâtiment. Ainsi, l'installation apparaissait aux yeux des visiteurs au fur et à mesure de leurs parcours et de leurs déplacements dans l'espace.[8]

La seconde proposait également une lecture du lieu. L'ancienne sacristie du Collège des Bernardins, à Paris, est marquée par une hauteur sous voûtes importante. Pourtant le lieu se situe nette-

---

Dans un autre registre, Alain Bublex, à travers *Plug-in City* (2000), revisite les projets des années soixante de Peter Cook à l'aide d'un montage photographique. Quelques années plus tôt, en 1994, le centre national d'art contemporain Georges Pompidou inaugurait une exposition au titre symptomatique : *La ville*. Le catalogue de l'exposition comportait notamment un article de Françoise Choay, « Le règne de l'urbain et la mort de la ville » (dans *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 26-35).

8 Nathalie Brevet et Hughes Rochette, « Récits d'expériences », *Chimères*, nº 76, Manola Antonioli et Anne Sauvagnardques (dir.), « Écosophie », 2012, p. 144-145.

ment au-dessous du niveau de la rue qui la domine. Avec le temps, une différence s'est creusée entre le bâtiment et la rue dont le niveau actuel résulte de la superposition de strates historiques qui ont modelé le quartier :

> Nous avons reconnecté l'intérieur avec l'extérieur en réalisant ce que nous avons appelé un *sur-sol*. Ni étage, ni plancher définitif, le *sur-sol*, réalisé en bois de chantier était soutenu par un échafaudage créant un effet d'élévation. Placé à près de quatre mètres de haut et s'arrêtant à quelques centimètres du mur, le *sur-sol* venait se caler juste au-dessus du niveau des fenêtres. À cette hauteur, nous dominions la rue. Coupant verticalement l'ancienne sacristie, le sur-sol créait un espace du bas, sombre et densifié par la présence des tubes métalliques, et un espace du haut, clair et ouvert sur l'extérieur. […] Une structure lumineuse, reprenant le même nombre de tubes fluorescents, reposait sur le *sur-sol*. Cette dernière s'allumait lorsque le visiteur s'arrêtait et restait immobile, et s'éteignait lorsqu'il se déplaçait dans l'espace. À la nuit tombée, l'intérieur se reflétait dans les vitraux projetant l'ancienne sacristie dans la rue. L'installation débutant fin mai et s'achevant fin octobre, la durée des jours diminuait et la présence de ce reflet s'accentuait avec le temps.[9]

Deux autres installations suivirent. Elles développent un lien direct à la ville et l'espace public. *Qu'est-ce qui cloche Paul?* (2010) s'intéresse à l'imaginaire sonore provoqué par le son d'une cloche qui se remet à tinter après être restée silencieuse pendant des années. *Scope the restaurant to find the best table* (2011) joue sur la tension générée par un éclairage qui réagit à l'activité urbaine. Plus les activités de la ville sont intenses, plus la lumière s'allume et s'éteint rapidement, allant parfois jusqu'à son extinction totale. Ces installations ont été décrites dans un premier article cosigné avec Hughes Rochette et intitulé « Récits d'expériences » paru dans la revue *Chimères*. Les articles réunis autour de la question de l'écosophie rassemblaient plusieurs disciplines dont la philosophie, la sociologie, l'urbanisme et l'esthétique[10]. Dans cet article, nous montrons, à travers l'évolution de nos travaux, comment l'espace urbain est devenu une source de travail et de réflexion mais aussi comment l'échelle du bâtiment et la dimen-

9 *Ibid.*, p. 146.

10 Manola Antonioli et Anne Sauvagnardques (dir.), « Écosophie », *Chimères*, n° 76, 2012.

sion architecturale sont venues peu à peu façonner un langage formel. La publication de cet article me posa très rapidement question : avait-il ou non sa place dans mon rapport d'activité? Faisait-il sens dans les évaluations annuelles auxquelles sont soumis les chercheurs? Ce texte publié dans une revue à comité de lecture exposait le résultat d'une recherche sur les lieux (l'œuvre), clarifiait une approche et une démarche (lecture d'un espace et mise en récit des lieux) et présentait les résultats obtenus (choix formel et mise en œuvre de l'installation). Je choisis d'intégrer cet article à mon parcours universitaire. Les parcours universitaire et artistique semblaient se nouer à la fois dans les objets de réflexion et dans les types de production (publications).

Des pratiques qui circulent d'un monde à l'autre : de l'art à celui de l'enseignement

Les sujets ou centres d'intérêt circulent entre le champ artistique et le champ universitaire. Nous l'avons vu en termes de recherche (à travers le thème de la mobilité), nous allons le voir aussi à travers les enseignements. L'approche artistique que je développe avec Hughes Rochette est avant tout un travail commun fondé sur l'échange[11]. C'est également un travail de terrain, une expérience des lieux sur laquelle se construit une trame narrative. L'histoire qui en découle, perceptible ou non pour une personne extérieure, constitue la base de l'intervention. Elle apparaît sous la forme d'un dispositif qui inclut la plupart du temps l'objet et/

[11] Les propos de Gilles Deleuze, exposant les modalités de sa collaboration avec Félix Guattari, pourraient clarifier en partie les termes de cet échange. Il y a ce « système d'entraide » que décrit le philosophe : « La question n'est pas de "discuter". Si Félix m'a dit quelque chose, moi je n'ai qu'une fonction : je cherche ce qui peut confirmer une idée aussi bizarre ou folle (et non pas "discutable"). Si je lui disais : au centre de la terre il y a de la confiture de groseilles, son rôle serait de chercher ce qui pourrait donner raison à une pareille idée (si tant est que ce soit une idée !). C'est donc le contraire d'une succession ou d'un échange d'opinion ». Il y a aussi ce que Deleuze appelle « un fond commun » : « la condition pour pouvoir effectivement travailler à deux, c'est l'existence d'un fond commun implicite, inexplicable, qui nous fait rire des mêmes choses, ou nous soucier des mêmes choses, être écœuré ou enthousiasmé par des choses analogues » (Robert Maggiori, « Nous Deux », *Libération*, jeudi 12 septembre 1991).

ou l'espace. Ces trois éléments, dialogue, expérience de terrain et dimension sensible, participent à la dynamique d'un *workshop* appelé « la semaine urbaine ».

Cet exercice a débuté en 2010[12], année de mon arrivée à Tours. Il s'adresse aux élèves ingénieurs de troisième année du département d'aménagement et d'environnement. Il ponctue leur première année de spécialisation après deux années de classes préparatoires scientifiques.

L'objectif n'est pas de créer des œuvres mais de tester des dispositifs et une dynamique de travail qui déploie l'imaginaire. Durant cette semaine, les étudiants décentrent le regard habituellement porté sur un territoire. Ils mobilisent des outils ou des ressources autres que ceux appris durant l'année (comme la composition urbaine, la cartographie, l'analyse du paysage, l'analyse d'un tissu urbain, l'exploitation de données de l'Insee, la prise en compte des documents d'urbanisme, etc.) et proposent, à partir de leur travail de terrain, de leurs observations et de leurs expérimentations, un projet d'aménagement. Chaque année est une occasion de travailler sur un sujet différent. Les « ambiances sonores », « le fleuve dans la ville », « la ville la nuit », « la ville au repos », « les frontières en ville », « une ville qui se raconte », « les inégalités » ou encore « la sécurité en ville » ont été autant de sujets abordés. Les horaires de travail des étudiants sont largement perturbés : ils travaillent en continu tout au long de la semaine. Le département ouvre ses portes plus tard qu'à l'habitude et leur offre la possibilité de travailler sur place et de s'organiser en groupe. La semaine est rythmée également par plusieurs interventions de chercheurs (sociologue, anthropologue, ethnologue, géographe), de professionnels (paysagiste, élu, urbaniste) et d'artistes (musicien, écrivain, comédien, plasticien).

12 La première édition de la semaine urbaine a été réalisée en collaboration avec Hélène Subrémon qui est sociologue, spécialisée sur les questions de l'énergie et actuellement en poste au sein de l'entreprise Saint-Gobain. Cyril Blondel – chercheur en aménagement et en urbanisme et collaborateur scientifique à l'université du Luxembourg au sein de l'Unité de recherche Identités, Politiques, Sociétés, Espaces (IPSE) – et Benoît Feildel – enseignant-chercheur à l'université de Rennes – ont ensuite largement contribué à sa réalisation.

Tous apportent leur regard, exposent leurs outils de travail et mettent leur savoir-faire en écho avec le sujet de la semaine. Le terrain est omniprésent, les étudiants sont invités à le pratiquer de jour comme de nuit, à accepter la rencontre avec « l'autre », celui que l'on ne connaît pas ou que l'on n'attend pas. Ils ne choisissent pas leur terrain d'étude, celui-ci est tiré au sort par un membre du groupe, groupes qui sont constitués en amont par les enseignants.

Un après-midi est dédié à la visite des encadrants et aux échanges sur site avec les étudiants. Une première présentation orale se déroule le jeudi matin. Ce diagnostic est discuté avec les personnes composant le jury (encadrants, chercheurs, professionnels ou artistes) dont certains ne connaissent pas les terrains d'étude et n'ont pas suivi le début de l'exercice. Cette première présentation pose les bases d'un diagnostic à partir duquel les étudiants commencent à tirer le fil de leur projet. La dynamique repose sur un ensemble de personnes accompagnant une partie plus ou moins importante de la semaine. Le programme est également préparé conjointement entre collègues. L'échange, la connivence et le dialogue entre encadrants sont aussi importants dans cette semaine que celui établi avec les étudiants.

Très rapidement, cette semaine urbaine a mis en place des ateliers d'une demi-journée donnant la possibilité aux étudiants d'expérimenter les outils proposés. Un atelier théâtre a accompagné « la ville au repos ». Les étudiants ont appréhendé le langage corporel à l'aide de postures faisant intervenir ou non la dimension ludique. À plusieurs reprises, ils ont été initiés à la musicologie ou aux ambiances sonores. Ils ont participé à des séances d'écoute, des parcours à l'aveugle ou tout simplement acquis le vocabulaire nécessaire pour parler du son. Ils ont aussi pratiqué des ateliers d'écriture créés pour la première fois pour « une ville qui se raconte ». Ces ateliers invitaient les élèves à découvrir les différents registres de l'écriture (récit, poème, texte personnel, lecture à haute voix). Depuis, le récit est devenu une modalité de rendu de projet. Il s'inscrit dans une vision prospective de la ville. Les étudiants présentent leur proposition d'aménagement

sous la forme d'une histoire imaginant la ville en 2050. Elle implique la rédaction d'un texte présenté de façon libre, ce dernier peut être lu, théâtralisé, scénarisé, dessiné, mimé. Les étudiants sont évalués sur la base de leur investissement sur le terrain, de l'appropriation et l'expérimentation des outils proposés durant la semaine (interventions d'experts et pratiques acquises durant les ateliers), de l'adéquation entre leur diagnostic et leur projet, de leur ouverture d'esprit, de leur capacité d'imagination et, enfin, de leur investissement dans le travail collectif.

Les choix guidant l'organisation de cette semaine urbaine sont loin d'être étrangers à l'approche artistique présentée plus haut : l'expérience du terrain, le dialogue et l'expérience sensible du territoire sont trois piliers à la base de cet exercice. Par ailleurs, la posture de recherche encouragée par l'exercice amène les étudiants à explorer des pistes sans connaître à l'avance les aboutissements. Ils construisent leur raisonnement au fur et à mesure de leurs expérimentations. En d'autres termes, cette démarche amène les élèves ingénieurs à considérer la recherche comme une activité ouverte qui ne se limite pas à la vérification d'hypothèses préalablement construites. Cette posture expérimentée tant dans ma pratique artistique que dans ma pratique de l'enseignement circule d'un monde à l'autre.

Des productions artistiques qui s'immiscent de plus en plus dans le monde de la recherche

Nos productions artistiques se sont peu à peu immiscées dans le monde de la recherche. Nous l'avons vu plus haut avec l'article publié dans la revue *Chimères*, cette expérience s'est répétée plus tard avec un article paru dans la revue *Intermédialités*[13] et une contribution à l'ouvrage collectif *Machines de guerres urbaines*[14].

---

13 Nathalie Brevet et Hughes Rochette, « De la flaque à l'ampoule », *Intermédialités*, nº 26, Luc Gwiazdzinski et Will Straw (dir.), « Habiter (la nuit) / Inhabiting (the night) », 2016, https://www-erudit-org.librweb.laurentian.ca/fr/revues/im/2015-n26-im02640/1037321ar/. Cet article explicite le rôle joué par la dimension nocturne dans plusieurs de nos travaux.

14 Nathalie Brevet et Hughes Rochette, « 9+3 Récit de territoire », dans Manola Antonioli (dir.), *Les Machines de guerres urbaines*, Paris, Loco, 2015, p. 145-

Pour chacune de ces expériences, le statut des contributions était clairement défini, le sujet portait sur notre activité artistique et prenait place dans le champ de la recherche urbaine.

Outre le format de publication, notre participation au monde de la recherche s'est aussi traduite par la participation à des colloques. Deux formats se sont présentés : la performance et le poster. Concernant le premier nous avons exposé un « récit de territoire[15] » sur lequel nous reviendrons par la suite, pour le second nous avons présenté une « affiche ». Le format correspondait à celui du « poster ». Je m'attarderai sur cet exemple.

En 2015, nous participons au colloque international *Des formes pour vivre l'environnement : théorie, expérience, esthétique et critique politique*[16]. Les formats proposés aux intervenants incluaient celui du poster. C'est le format sous lequel nous fûmes retenus.

Quelques semaines auparavant, nous venions de réaliser une exposition personnelle à Paris à la galerie Mercier et Associés. Les objets exposés avaient tous comme point commun d'avoir été transformés ou modelés par l'eau. L'ensemble prenait sens avec un geste conçu spécialement pour le lieu. Nous avons exploité le léger dénivelé modulant le sol depuis l'entrée du lieu d'exposition jusqu'au fond de la galerie : un filet d'eau courrait et disparaissait en tombant dans un regard. Une intervention sur les verrières couvrant le toit de la galerie faisait écho à celle réalisée au sol : la toiture était peinte en vert et plongeait le lieu d'exposition dans une luminosité colorée. L'ambiance générée par la lumière teintée, la présence de ces objets et ce filet d'eau qui courrait au sol interrogeaient l'histoire du lieu. La présence de l'eau annonçait-

155. Cette contribution reprend le texte d'une performance en relation avec le territoire que nous expliciterons dans la suite de cet article.

15 Nathalie Brevet et Hughes Rochette, « 9+3 : cartographie d'un territoire traversé. Entre Gennevilliers et Chelles », *Esthétique et politique des cartes*, colloque organisé par Alain Milon et Manola Antonioli, Institut National de l'Histoire de l'Art, Paris, 4 et 5 octobre 2012.

16 Ce colloque a été organisé par le Laboratoire Dynamiques Sociales et Recomposition des Espaces (LADYSS), le Centre de Recherches sur les Arts et le Langage (CRAL) et l'École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS). Il s'est déroulé à Paris les 1*er* et 2 octobre 2015.

elle quelque chose à venir ou au contraire était-elle la trace d'un événement passé ? Cette idée de basculement nous intéressait. C'est aussi dans cette exposition que nous présentions une affiche (tirage sur bâche). La composition graphique assemblait les images d'une installation réalisée sur le port d'Hérouville Saint-Clair qui interrogeait le cycle de l'eau[17]. C'est précisément cette affiche que nous avons proposée sous la forme d'un poster en intitulant notre participation : « Le cycle de l'eau, une expérience sensible de l'environnement ». Une fois de plus, le cadre de l'intervention (colloque), le sujet (environnement), le format (poster ou affiche) correspondait au critère universitaire.

Le « poster » dans le cadre du colloque universitaire ou l'« affiche » dans le cadre artistique circule d'un monde à l'autre. Notre composition synthétisait une installation qui s'inscrivait à l'échelle du paysage et alimentait également le thème du colloque. D'autres formes d'expression se déplacent d'un monde à l'autre comme l'écriture : elle détermine une forme (rapport de recherche, œuvre) et parfois même l'interroge.

Des modalités d'expression qui circulent d'un monde à l'autre : l'écriture, exemple du récit de territoire.

Le « récit de territoire » s'exprime à travers la rédaction d'un texte écrit et lu à haute voix. Il propose une lecture du site qui décadre le regard habituellement porté sur un territoire. Il n'y a aucune volonté d'adopter une approche exhaustive, de mobiliser des concepts ou encore d'objectiver un propos. Ces derniers sont

17 Cette installation a été réalisée à l'occasion du Musée éclaté de la Presqu'île de Caen en 2013 et organisé par l'École Supérieure d'arts et de médias de Caen/Cherbourg. Elle conviait une douzaine d'artistes à s'approprier deux containers répartis entre Caen et Ouistreham. Nous avons exploité leurs dimensions sculpturales et les qualités du site. Nous avons fait installer les containers à l'extrémité de la zone portuaire d'Hérouville. Ils ont été positionnés l'un au-dessus de l'autre, et en léger débord sur le canal. Le premier était orienté vers la rive, le second, vers l'estuaire. Une cascade d'eau s'échappait de la structure la plus haute et tombait dans le chenal. Le visiteur pouvait accéder à l'intérieur. De là, il découvrait un autre point de vue sur le paysage laissant entièrement place à l'une de ses dimensions majeures : l'eau. De nuit, deux lignes de lumière éclairaient la cascade et donnait à l'œuvre une dimension nocturne.

choisis en fonction des liens qu'ils occasionnent entre différents éléments et du sens qui se dégage de leur ensemble.

Le premier récit de territoire intitulé *9+3* est né d'une commande conjointe du centre d'art de Gennevilliers et du centre d'art de Chelles. L'intervention artistique devait se dérouler sur le trajet reliant les deux lieux d'exposition. Le premier se situe dans les Hauts-de-Seine, le second en Seine-et-Marne, entre les deux : la Seine-Saint-Denis. Les conditions de réalisation rendaient difficilement envisageable une intervention physique (sculpture, lumière, etc.) à l'échelle de département. En revanche, raconter ce territoire et développer une trame narrative nous intéressait : parler des lieux, tisser des liens entre différents registres (architecture, urbanisme, littérature, art, poésie et politique) et bousculer le regard porté sur un territoire s'inscrivaient effectivement dans notre processus de travail. Le récit de territoire formalise notre approche des lieux, non pas à travers un dispositif transformant l'espace mais à partir d'un texte écrit et lu sur les lieux. Nous avons expérimenté ce format dans le bus, au cours du trajet menant les visiteurs du centre d'art de Gennevilliers à celui de Chelles. Après une découverte, ou redécouverte, de la Seine-Saint-Denis, nous avons retenu douze sites, douze comme neuf plus trois. Le récit évoquait ce qui était situé à proximité de l'itinéraire emprunté par le bus mais que l'on ne voyait pas. Le véhicule débutait son itinéraire à proximité de la commune Saint-Denis, continuait vers la Courneuve, Aubervilliers, Bobigny, Drancy, Le Raincy et passait à Montfermeil. Les Bosquets annonçaient la fin du parcours.

À travers ces lieux étaient évoqués le saint Denis et l'origine du numéro 93 attribué au département; la position de Godard sur la politique d'aménagement de la région parisienne des années soixante ; la disparition de Debussy, Renoir, Ravel, Braque et Balzac cinquante ans après leur construction; la Maladrerie et les premiers pas de Gailhoustet chez Lods, premier à accepter dans son atelier une femme architecte; les séances de travail d'Uderzo qui a habité rue Alésia à Bobigny où Goscinny venait lui rendre visite ; la Cité de la Muette, premier grand ensemble

construit en région parisienne, qui à peine sorti de terre fut réapproprié par l'histoire; l'épopée des taxis de la Marne évoqués sur les vitraux de Notre Dame au Raincy, l'autre banlieue ; et enfin l'histoire des Bosquets et de Montfermeil :

> On doit se situer maintenant à proximité de Clichy-sous-Bois, de Montfermeil et des Bosquets. La cité est aujourd'hui en rénovation. On démolit les barres et on reconstruit des résidences de petites tailles.
>
> Les Bosquets, une opération d'urbanisme coupée dès l'origine de tout axe de circulation. L'autoroute prévue ne vit jamais le jour. Une mise au ban.
>
> Les Bosquets c'est aussi une copropriété, l'un des premiers cas en France pour un grand ensemble. Les habitants ne sont pas locataires de leur logement mais propriétaires. La gestion est difficile et ils doivent faire face à des frais de gestion démesurés par rapport à leurs revenus.
>
> Les Bosquets, c'est aussi la tuberculose qui est réapparue ces dernières semaines.
>
> Les Bosquets c'est aussi des bâtiments de quinze étages, avec un ascenseur toujours en panne. Les choses pleuvent du ciel, il ne peut guère en être autrement.
>
> Les Bosquets c'est aussi un maire qui, à la fin des années quatre-vingts, annonce qu'il coupera les vivres des écoles coupables à ses yeux d'avoir accepté contre son avis des enfants immigrés. Chantage auprès de l'État pour accélérer les programmes de rénovation ou bien oubli du rôle fondamental de l'éducation ?
>
> Paradoxe le plus total. Montfermeil c'est aussi un site, un très beau site, une forêt sur un plateau. Les noms de rue sont ceux des locataires du Musée d'Orsay : Berthe Morisot, Modigliani, Degas, Picasso, Cézanne, Derain et encore pleins d'autres. Le XIXe siècle est là. Victor Hugo est juste à côté. On aurait pu faire un parcours depuis Gennevilliers en empruntant exclusivement les places, rues, avenues, boulevards Victor Hugo ou en croisant les collèges, lycées ou les espaces culturels Victor Hugo.
>
> Victor Hugo connaissait bien Montfermeil et y trouvait certaines personnes attachantes. C'est là, à l'orée du bois, qu'il fit se rencontrer les deux personnages emblématiques des *Misérables*, là où aujourd'hui une fontaine a été reconstruite au nom de Jean Valjean. Pour s'y rendre des Bosquets, on passe par l'espace 93 Victor Hugo, ou Quatrevingt-treize en lettre comme le titre de son dernier ouvrage (1874).

Trois courts extraits de *Quatrevingt-treize*, le dernier ouvrage de Victor Hugo venaient conclure ce récit et ce parcours[18]. Dans ces passages, on découvre une architecture « mise à la diète », qui « ne permet plus que la ligne droite », on rencontre aussi la Tourgue, cette tour mystérieuse « entourée de sa muraille colossale », on entend enfin le dialogue entre Cimourdain et Gauvin, le premier réaliste, le second rêveur. Chacun à son tour décrit sa vision du monde jusqu'au lever du jour, jusqu'à ce que dehors le bruit des planches et des madriers se fasse entendre, jusqu'à ce que Cimourdin se lève et quitte le cachot laissant là Gauvin, seul, dans ses pensées.

Le texte a été édité dans un ouvrage collectif rassemblant un ensemble d'articles de chercheurs en sciences humaines et d'artistes abordant la complexité des espaces urbains contemporains[19]. Depuis, trois autres récits ont été réalisés à Ivry-sur-Seine (*Même les anémones crient à l'aide*, 2014), à Chamarande dans l'Essonne (*Tout est parti d'un arbre*, 2017) et à Bruxelles (*Pas à pas*, 2015). Ce dernier a été réalisé pour une commande publique (Le 101e) [20] et accompagne un projet de rénovation urbaine. Des liens ont été tissés avec les habitants. De leur récit, nous en avons tiré des histoires, des objets, des auteurs, des lieux, qui sont devenus les points d'ancrage d'une histoire à laquelle nous avons mêlé la nôtre.

---

18 Trois comédiens, installés parmi les voyageurs, firent irruption dans ce récit. Les deux premiers ont interprété deux textes d'Eugène Pottier (*Le Politicien* et l'*Anthropophage*) et le dernier lu trois extraits de *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo.

19 Ce texte a été publié en 2015 (Nathalie Brevet et Hughes Rochette, « 9+3 Récit de territoire », *op. cit.*).

20 Le 101e a été mis en place dans les années deux milles par la Société du Logement de la Région du Grand Bruxelles (SLRB). Cette procédure permet la réalisation d'une œuvre accompagnant le programme de rénovation des quartiers d'habitat sociaux de la région. L'œuvre doit intégrer la dimension sociale, architecturale et urbanistique du site, et dialoguer avec elle. Le projet que nous avons mené dans le quartier Florair, à Jette, se compose de trois interventions réalisées entre 2016 et 2017 : une intervention lumière à l'échelle du bâtiment, une intervention conçue pour l'espace paysager et un récit de territoire.

Le récit de territoire est avant tout conçu comme une expérience du lieu et repose sur la capacité des mots à créer des images. Il n'a aucune prétention sociologique ou scientifique. Il privilégie une écriture prenant la forme d'un récit qui mélange des codes. Les faits se répondent les uns aux autres, au fur et à mesure des liens qui se tissent. Mais, le rôle joué par le site ainsi que les relations engagées sur le terrain ne sont pas étrangers à certaines préoccupations du chercheur. Le processus de travail non plus (recherche, lecture, questionnement). Si l'art et la science sont fondamentalement différents, ces deux domaines sont loin d'être fermés l'un à l'autre. Selon le scientifique Jean-Marc Lévy-Leblond, il y aurait des « brèves rencontres[21] » occasionnant parfois aussi des confrontations ou des conflits. Cette interaction garantit un enrichissement mutuel tout en assurant une continuité de chemin opposé. Elle peut également être considérée comme « une aide » pour pratiquer la science et pour mieux comprendre sa propre démarche, une prise de recul indispensable à toute éthique : selon l'auteur « l'art [me] conduit à retrouver l'épaisseur du monde que la science aplatit[22] ». Finalement, cette rencontre interroge aussi la recherche, ses contours, ses formes et son processus. C'est effectivement le chemin suivi par l'évolution de mon objet de recherche universitaire.

D'une question de recherche à un questionnement sur la recherche

Un nouvel objet de recherche émerge dix ans après le rendu de la thèse et la publication de l'ouvrage finalisant la fin de cet exercice. Pendant plus de sept ans, je m'étais intéressée aux pratiques de mobilités résidentielles et quotidiennes des habitants résidant dans les villes nouvelles ainsi qu'à leurs modes de vie. Aujourd'hui, mon questionnement délaisse cette orientation mais conserve le même point de départ (les villes nouvelles) : il recadre son attention sur le projet, ses acteurs et leurs interactions.

---

21 Jean-Marc Lévy-Leblond, *La science n'est pas l'art. Brèves rencontres*, Paris, Hermann, 2010.

22 *Ibid.*, p. 70.

Les villes nouvelles ont, dans les années 1970, développé une nouvelle approche du projet reposant sur une dynamique interdisciplinaire : aménageur, urbanistes, paysagistes, juristes intégraient des artistes dans leurs équipes. À cette époque, cette dynamique était largement portée par les instances publiques notamment par le Secrétariat Général du Groupe Central des Villes Nouvelles et le Plan Architecture Nouvelle animé par Monique Faux[23]. Les villes nouvelles accordaient aux artistes un rôle déterminant dans la construction de ces nouveaux quartiers. Pour les fonctionnaires d'État en poste à ce moment-là, et œuvrant au développement de cette collaboration, « un nouveau profil d'artiste » apparaissait et se dessinait dans les esprits : « ni architecte, ni paysagiste, ni urbaniste, partenaire inattendu qui se situait à la jonction des genres dont la division caractérisait cette époque moderne[24] ». L'art et l'artiste devaient participer à la création de l'identité de nouveaux quartiers et de nouveaux espaces publics. Ils devaient marquer les lieux, construire des repères[25]. Ces propos rappellent ceux présents dans un rapport ministériel portant sur les pratiques urbaines associant art et aménagement : « l'acte créatif s'est trouvé en France associé, incorporé à l'acte de production de l'espace urbain comme espace public[26] ». C'est effectivement à travers les grandes opérations urbaines des années 1960-1970 comme les villes nouvelles que s'est développée en France l'intervention artistique dans les espaces publics. Dans ce contexte précis, les établissements publics d'aménagement des villes nouvelles représentaient un

23 Monique Faux (1924-1997) a été conseiller artistique au Ministère de la Culture et au Secrétariat Général du Groupe Central des Villes Nouvelles. Elle a promu activement les interventions artistiques dans les villes nouvelles en dépassant, en termes de commandes, la simple création d'œuvre pour inscrire l'intervention des artistes dans l'aménagement de ces nouveaux espaces urbains.

24 Monique Faux et Gilbert Smadja, « L'art dans les villes nouvelles ou une démarche réinventée », *Cahier de l'IAURIF*, n°s 87-88, 1989, p. 111.

25 Sabine Fachard et Monique Faux (dir.), *L'art et la ville : interventions des artistes dans les villes nouvelles*, Paris, Secrétariat général du Groupe central des villes nouvelles, 1976.

26 Gilbert Smadja, *Art et espace public. Le point sur une démarche urbaine*, Paris, Conseil général des Ponts et Chaussées, 2003, p. 48.

appui technique et opérationnel qui permettait de traiter les difficultés rencontrées. Des procédures étaient définies : les artistes signaient un contrat d'étude de conception ou de prestation intellectuelle avec la maîtrise d'ouvrage puis un contrat d'assistance technique avec la maîtrise d'œuvre pour l'étape de réalisation. Mais les textes ne réglaient pas le statut technique du projet : était-ce une œuvre d'art, un aménagement, ou les deux[27]? L'évolution de la conjoncture économique (choc pétrolier de 1973) et le ralentissement de croissance démographique (croissance qui était le facteur déclencheur de cette politique d'aménagement) ont entraîné la révision du projet initial. Dans les années 1980, les villes nouvelles n'étaient plus des projets à développer mais un dossier à classer. Curieusement, cette période a été peu mise en perspective avec les travaux récents portant sur les interactions entre art et aménagement. Pourtant, elle constitue en France le début d'une réflexion à la fois opérationnelle et juridique sur l'intégration d'artistes au sein de projets d'aménagement.

Ce regard renouvelé sur les villes nouvelles pose les bases d'une première hypothèse de travail : les grandes politiques urbaines en France ont façonné et façonnent encore les modalités d'intervention des artistes dans les projets d'aménagement. Cette hypothèse se conforte au vu des débats engendrés par les programmes de rénovation urbaine qui systématisent leur présence. Les travaux d'Élisabeth Auclair montrent comment les projets de rénovation urbaine ont conçu un cadre spécifique aux interventions artistiques. Le langage évolue : ce n'est plus une œuvre identifiant de nouveaux quartiers qui est attendue par les commanditaires mais un « accompagnement artistique et culturel »[28]. Ce glissement s'opère également dans d'autres types d'opération comme par exemple la mise en œuvre de Zone d'Aménagement Concertée

27 L'œuvre de Dani Karavan, *L'axe Majeur*, réalisée à l'échelle du paysage à Cergy Pontoise en région parisienne, reste emblématique de cette époque.

28 Élisabeth Auclair, « Artistes, habitants et démolition : le rôle des projets culturels dans la rénovation urbaine », dans Didier Desponds *et al.* (dir.), *Les habitants acteurs de la rénovation urbaine?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 111-126.

(ZAC)[29]. Derrière ce changement de désignation, c'est aussi une évolution du rôle et de la place accordée à l'art et à l'artiste. Certains d'entre eux expriment clairement leur rôle, d'autres au contraire se saisissent de cette opportunité comme on peut se saisir d'un nouveau marché et développer une nouvelle stratégie[30].

Le point de départ de ce questionnement s'inscrit bien dans la suite de mon doctorat. L'objet a été décadré, et relu à l'aune d'un parcours artistique où le déroulement de certains projets personnels a largement nourri cette réflexion. Si le cadre donné par les grandes politiques urbaines paraît être révélateur du dialogue construit entre l'art et l'aménagement, les procédures opérationnelles, définissant le contour de ces projets (cahier des charges, ligne de financement) et les jeux d'acteurs dans lesquel s'inscrit le projet artistique pourraient expliciter les modalités de rencontre entre ces deux mondes. C'est un sujet à la croisée de l'urbanisme, de l'aménagement, mais aussi de la sociologie rejoignant l'analyse des « mondes », selon le mot de Becker, qui se profile[31]. Les différentes expériences que nous avons menées au titre du 1 % artistique en France ou du 101e % artistique en Belgique sont ici porteuses d'enseignements. J'ai expérimenté et observé le milieu artistique. J'ai été en contact avec des commanditaires, des corps de métiers, des procédures et j'ai éprouvé les différentes modalités selon laquelle l'artiste est inclus ou non dans le projet d'aménagement, que ces projets concernent le bâtiment, l'espace public ou la rénovation urbaine. Je me suis interrogée sur la place qu'il occupe, sur les fonctions qu'on lui assigne[32] ou sur les conflits qu'occasionne la rencontre de ces mondes. Les allers-retours entre l'univers de la recherche et l'univers artistique

---

29 Stéphane Tonnelat *et al.*, *Vers une politique culturelle du chantier. Le plasticien comme acteur du projet urbain durable?, Analyse critique et participative d'une expérience innovante à Ivry-sur-Seine. La haute qualité artistique et culturelle (HQAC)*, Paris, PIRVE, Ministère de l'Écologie, CNRS, LAVUE, ENSA Paris-Val de Seine, 2012.

30 Elisabeth Auclair, *op. cit.*

31 Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, *op. cit.*

32 Je pense ici au rôle social attribué aux interventions artistiques. Une analyse du contenu des commandes publiques pourrait éclairer sur l'évolution des attentes du maître d'ouvrage.

dessinent un terrain de recherche éprouvé avant l'heure. Ces différentes expériences m'ont permis d'enrichir une pratique artistique mais pourraient aussi avoir en retour enrichi mon expérience de la recherche.

Les débats qui ont animé les sciences sociales ces dernières années ont souligné la continuité entre le chercheur, sa trajectoire personnelle, son histoire et son objet comme le rappelle le sociologue Daniel Bizeul :

> Qu'il s'agisse d'engager des relations avec les autres lors du travail d'enquête ou de rendre raison de leur genre de vie et de leurs actions au moyen de l'écriture, le sociologue est tributaire de sa propre expérience du monde. […] Bien que désireux de faire œuvre de science, c'est donc avec nos individualités que nous travaillons, aussi bien pour enquêter ou constituer une documentation que pour mettre au point une analyse et argumenter de façon à convaincre les lecteurs du bien-fondé de nos perceptions du monde social[33].

Ces débats ont aussi contribué à redéfinir la place du terrain dans la dynamique de recherche. C'est peut-être là que les choses se jouent. Anne Volvey, géographe, questionne ce qu'elle considère être « un impensé » dans la recherche : le terrain[34]. Elle reprend la conception anglophone qui plaide pour une épistémologie construite à partir du terrain et de la subjectivité. Le chercheur devient le « sujet cherchant » avec l'espace et intègre ce qu'elle appelle « l'être au terrain ». En partant du constat que l'objet de travail peut être commun entre un artiste et un géographe, elle propose de saisir cette rencontre pour repenser la méthode et les outils en géographie. C'est précisément cette relation pouvant être tissée entre le terrain et le chercheur qui m'intéresse. Le terrain impose une expérience au chercheur. La

---

33 Daniel Bizeul, « L'expérience du sociologue comme voie d'accès au monde des autres », dans Delphine Naudier et Maud Simonet (dir.), *Des sociologues sans qualités? Pratiques de recherche et engagements*, Paris, La Découverte, 2011, p. 169-170.

34 Anne Volvey, *Transitionnelles géographies : sur le terrain de la créativité artistique et scientifique*, mémoire pour l'obtention de l'habilitation à diriger les recherches, tome 2 : Publications, Université de Lyon 2, 2012; et Anne Volvey, Yann Calberac et Myriam Houssay-Holzschuch, « Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique », *Annales de géographie*, n°s 687-688, 2012, p. 441-461.

géographie explore cette relation à partir des émotions et de l'esthétique[35]. Cette entrée est-elle pertinente pour l'urbanisme, soit ma discipline d'appartenance? C'est une question que des recherches ultérieures pourraient discuter. Cette expérience m'interroge également sur la relation chercheur/artiste. Les chercheurs, notamment en recherche urbaine, vont à la rencontre des artistes[36]. Ils observent les projets auxquels ils prennent part, rencontrent les différents acteurs, s'immergent dans leur histoire. Ils collaborent également avec eux, les amenant à questionner leurs pratiques, et parfois même leurs modes de production scientifiques[37]. Plus que d'interroger la place de l'art ou des artistes dans la recherche, cette relation qui s'est nouée ces dernières années interroge aussi les modalités de la recherche. Cette relation, parfois même collaboration[38], est-elle une réponse à la rationalisation croissante de la recherche qui impose des pratiques de plus en plus normées rendant de plus en plus difficile les possibilités d'expérimentation ?

Ces questionnements thématique et méthodologique se sont forgés au cours des dernières années. Le premier s'appuie sur une expérience de terrain visant à comprendre les interactions entre les acteurs d'un projet d'aménagement incluant des artistes, le second s'intéresse à l'engagement du chercheur dans son travail et sonde ses possibilités d'expérimentation. C'est une expérience de la recherche, induite par une circulation entre deux mondes, qui questionne aussi sur la recherche, ses contours, ses formes et ses modalités de production.

---

35 Les contributions parues dans le numéro « Géographies, géographes et émotions, retour sur une amnésie… passagère ? » de la revue *Carnets de géographes* sous la direction de Pauline Guinard et Bénédicte Tratnjek (2016, http://cdg.revues.org/605, site consulté le 20 juillet 2017) alimentent ce pan de la recherche.

36 Nadia Arab, Burcu Özdirlik et Elsa Vivant, *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et Territoires », 2016.

37 Stéphane Tonnelat *et al.*, *op. cit.*

38 Elsa Vivant, Karine Sahler et Clément Postec, collaboration artistique Lionel Catelan, *L'ouvroir #1*, Programme d'expérimentation en arts et politique de Sciences Po, Médicis Clichy Montfermeil, 2016.

À la lumière de cet exercice, j'ai mis en relation mes deux parcours à l'origine distincts mais qui ont terminé par se confondre. À partir de mon expérience personnelle, j'ai exposé comment l'objet du travail artistique que je co-signe depuis plusieurs années n'était pas sans lien avec mon thème de recherche initial, ni d'ailleurs avec certains choix pédagogiques effectués dans mon métier d'enseignant. J'ai aussi montré comment les formes, le processus de recherche et les supports de diffusion circulent entre ces deux mondes. Enfin, passer d'un univers à l'autre – de l'univers artistique au monde de l'enseignement et de la recherche urbaine – a aussi forgé quelque part un terrain avant l'heure : être à l'intérieur même d'un système, en avoir éprouvé les difficultés ou les différents questionnements, permet de relire une expérience artistique avec son regard et ses interrogations de chercheur. Cette posture questionne l'engagement du chercheur dans sa recherche et les contours même de celle-ci.

Je voudrais clore cet article par un extrait du livre de Thomas Giraud à propos d'Élisée Reclus. Le texte retrace les méandres qui ont accompagné son parcours et la construction de son identité de géographe. Il exprime un processus de recherche et montre l'évolution de son positionnement face à son objet.

> Il est devenu géographe en collaborant à l'écriture des guides de voyages Joanne. Avant, il était seulement un regardeur, un observateur, un scrutateur. Il voyageait beaucoup, voyait beaucoup mais accumulait seulement les informations et les détails. Il prenait des notes sans chercher à expliquer, à comprendre, à faire des liens entre les choses et les choses, les hommes et les choses […]. Avec l'écriture des guides, il n'écrit plus seulement pour lui mais pour être lu, pour raconter, donner les clefs des paysages, informer sur les détours et les reliefs, indiquer les ruisseaux et les pierres, prévenir les voyageurs. Il change de point de vue et sa manière d'écrire. Il devient plus technique, plus précis peut-être. L'exigence d'une écriture qui se donne un peu la manière qu'il a d'observer et aussi de rencontrer et de parler aux gens qu'il rencontre […]. Il doit tempérer ses ardeurs et chercher à retenir ce qui mérite d'être vu (il ne pourra jamais se faire à cette expression) si l'on n'a pas sa vie entière pour se promener. Il doit hiérarchiser ce qu'il propose aux lecteurs des Guides Joanne, choisir entre les pierres, choisir entre les ruisseaux et les

collines, mettre de côté les arbres […] il trouve parallèlement son écriture de géographe[39].

Le sujet de mon article n'est pas étranger au propos décrit dans cet extrait. C'est aussi mon identité de chercheur que j'ai voulu interroger en acceptant de considérer la façon dont mes deux parcours avaient ou non contribué à façonner un objet de recherche mais aussi mon approche de la recherche.

Bibliographie

Antonioli, Manola et Anne Sauvagnardques (dir.), « Écosophie », *Chimères*, n° 76, 2012.

Arab, Nadia, Burcu Özdirlik et Elsa Vivant, *Expérimenter l'intervention artistique en urbanisme*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et Territoires », 2016.

Auclair, Élisabeth, « Artistes, habitants et démolition : le rôle des projets culturels dans la rénovation urbaine », dans Didier Desponds *et al.* (dir.), *Les habitants acteurs de la rénovation urbaine?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 111-126.

Becker, Howard, *Les Mondes de l'art*, trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort, préf. de Pierre-Michel Menger, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1988 [éd. américaine, 1982].

Bizeul, Daniel, « L'expérience du sociologue comme voie d'accès au monde des autres », dans Delphine Naudier et Maud Simonet (dir.), *Des sociologues sans qualités? Pratiques de recherche et engagements*, Paris, La Découverte, 2011, p. 167-185.

Brevet, Nathalie, *Le(s) bassin(s) de vie de Marne-la-Vallée, une politique d'aménagement à l'épreuve du temps et des habitants*, Paris, L'Harmattan, coll. « Habitat et Sociétés », 2011 + livret photos.

Brevet, Nathaie, *Mobilités et processus d'ancrage en ville nouvelle : Marne-la-Vallée, un bassin de vie? Étude des mobilités résidentielles et des mobilités quotidiennes*, thèse pour l'obtention du doctorat en urbanisme, amé-

39 Thomas Giraud, *Élisée. Avant les Ruisseaux et les Montagnes*, Lille, La contre allée, coll. « La sentinelle », 2016, p. 121-124.

nagement et politiques urbaines, Université de Paris Est, Institut d'urbanisme de Paris, 2008.

Brevet, Nathalie et Hughes Rochette, « 9+3 Récit de territoire », dans Manola Antonioli (dir.), *Les Machines de guerres urbaines*, Paris, Loco, 2015, p. 145-155.

Brevet, Nathalie et Hughes Rochette, « De la flaque à l'ampoule », *Intermédialités*, nº 26, Luc Gwiazdzinski et Will Straw (dir.), 2016, « Habiter (la nuit) / Inhabiting (the night) », 2016, https://www-erudit-org.librweb.laurentian.ca/fr/revues/im/2015-n26-im02640/1037321ar/.

Brevet, Nathalie et Hughes Rochette, « Récits d'expériences », *Chimères*, nº 76, Manola Antonioli et Anne Sauvagnardques (dir.), « Écosophie », 2012, p. 139-152.

Fachard, Sabine et Monique Faux (dir.), *L'art et la ville : interventions des artistes dans les villes nouvelles*, Paris, Secrétariat général du Groupe central des villes nouvelles, 1976.

Françoise Choay, « Le règne de l'urbain et la mort de la ville » (dans *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, Paris, Centre Georges Pompidou, p. 26-35).

Faux, Monique et Gilbert Smadja, « L'art dans les villes nouvelles ou une démarche réinventée », *Cahier de l'IAURIF*, nos 87-88, 1989, p. 108-112.

Giraud, Thomas, *Élisée. Avant les Ruisseaux et les Montagnes*, Lille, La contre allée, coll. « La sentinelle », 2016.

Guinard, Pauline et Bénédicte Tratnjek (dir.), *Carnets de géographes*, « Géographies, géographes et émotions, retour sur une amnésie… passagère? », 2016, http://cdg.revues.org/605, site consulté le 20 juillet 2017.

Lévy-Leblond, Jean-Marc, *La science n'est pas l'art. Brèves rencontres*, Paris, Hermann, 2010.

Maggiori, Robert, « Nous Deux », *Libération*, jeudi 12 septembre 1991.

Smadja, Gilbert, *Art et espace public. Le point sur une démarche urbaine*, Paris, Conseil général des Ponts et Chaussées, 2003.

Tonnelat, Stéphane *et al.*, *Vers une politique culturelle du chantier. Le plasticien comme acteur du projet urbain durable?, Analyse critique et participative d'une expérience innovante à Ivry-sur-Seine. La haute qualité artistique et culturelle (HQAC)*, Paris, PIRVE, Ministère de l'Écologie, CNRS, LAVUE, ENSA Paris-Val de Seine, 2012.

Vivant, Elsa, Karine Sahler et Clément Postec, collaboration artistique Lionel Catelan, *L'ouvroir #1*, Programme d'expérimentation en arts et politique de Sciences Po, Médicis Clichy Montfermeil, 2016.

Volvey, Anne, *Transitionnelles géographies : sur le terrain de la créativité artistique et scientifique*, mémoire pour l'obtention de l'habilitation à diriger les recherches, Université de Lyon 2, tome 2 : *Publications*, 2012.

Volvey, Anne, Yann Calberac et Myriam Houssay-Holzschuch, « Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique », *Annales de géographie*, n°s 687-688, 2012, p. 441-461.