

Regard croisé sur l'interprétation en danse contemporaine et l'interprétation en recherche qualitative

Johanna Bienaise

Volume 35, numéro 2, automne 2016

Les visages de l'interprétation en recherche qualitative

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1084383ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1084383ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour la recherche qualitative (ARQ), Université du Québec à Trois-Rivières

ISSN

1715-8702 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bienaise, J. (2016). Regard croisé sur l'interprétation en danse contemporaine et l'interprétation en recherche qualitative. *Recherches qualitatives*, 35(2), 101–122. <https://doi.org/10.7202/1084383ar>

Résumé de l'article

Cet article présente une réflexion croisée sur le processus d'interprétation en danse contemporaine et celui de l'interprétation en recherche qualitative. L'auteure partage sa double expérience de danseuse contemporaine et de praticienne-chercheuse dans un projet doctoral. L'interprétation, dans les deux cas, sera abordée comme un processus d'adaptation de soi au monde et du monde à soi, se dépliant en trois phases : la rencontre, le déséquilibre créateur et, enfin, la quête d'autonomie. Les défis et les enjeux adaptatifs vécus par le danseur en processus d'interprétation d'une oeuvre chorégraphique entreront alors en résonnance avec les défis et les enjeux adaptatifs vécus par le chercheur dans son processus d'interprétation des données.

Regard croisé sur l'interprétation en danse contemporaine et l'interprétation en recherche qualitative

Johanna Bienaise, Ph. D.

Université du Québec à Montréal

Résumé

Cet article présente une réflexion croisée sur le processus d'interprétation en danse contemporaine et celui de l'interprétation en recherche qualitative. L'auteure partage sa double expérience de danseuse contemporaine et de praticienne-chercheuse dans un projet doctoral. L'interprétation, dans les deux cas, sera abordée comme un processus d'adaptation de soi au monde et du monde à soi, se dépliant en trois phases : la rencontre, le déséquilibre créateur et, enfin, la quête d'autonomie. Les défis et les enjeux adaptatifs vécus par le danseur en processus d'interprétation d'une œuvre chorégraphique entreront alors en résonnance avec les défis et les enjeux adaptatifs vécus par le chercheur dans son processus d'interprétation des données.

Mots clés

INTERPRÉTATION, DANSE CONTEMPORAINE, RECHERCHE QUALITATIVE, ADAPTATION, RENCONTRE, DÉSÉQUILIBRE CRÉATEUR, AUTONOMIE

Introduction

Je suis interprète en danse contemporaine. Je danse des œuvres chorégraphiques devant public, dans un espace de représentation choisi. Ma présence dans cet espace donne à voir mon interprétation d'un univers créatif

Note de l'auteure : Les réflexions méthodologiques contenues dans cet article sont issues du projet doctoral *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*. Cette recherche a été soutenue par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) et le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). Si les propos avancés ici ont été élaborés dans un processus individuel de réflexion à posteriori de la thèse, je reconnais qu'ils émergent d'un travail collectif réalisé avec mes directrices de recherche. Aussi, je remercie vivement Nicole Harbonnier et Sylvie Fortin, professeures au Département de danse de l'UQAM, qui m'ont accompagnée tout au long de mon parcours doctoral.

RECHERCHES QUALITATIVES – Vol. 35(2), pp. 101-122.
LES VISAGES DE L'INTERPRÉTATION EN RECHERCHE QUALITATIVE
ISSN 1715-8702 - <http://www.recherche-qualitative.qc.ca/revue/>
© 2016 Association pour la recherche qualitative

que j'ai appréhendé lors d'un processus de création en studio. À travers ce parcours, je rencontre l'univers d'un chorégraphe et de collaborateurs variés, leur pensée, leur imaginaire, et tente de m'y adapter, c'est-à-dire de trouver une adéquation possible entre mon propre mode de regard sur le monde et celui qui m'est proposé. Cette adaptation interroge sans cesse mon rapport à moi-même, mon système de valeurs et de représentations qui forment ma corporéité, pour accéder à de nouvelles possibilités de gestes et de postures. Cette adaptation apparaît dès lors comme un acte doublement créatif, car si elle me conduit à ouvrir le champ des possibles de mon propre devenir, elle me conduit également à agir sur l'œuvre. Comme interprète, qui reconnaît son apport créatif dans l'œuvre, j'assume ma subjectivité tout en souhaitant toujours rester fidèle à l'expérience vécue en studio et à ma compréhension du projet du chorégraphe. Mon interprétation est donc toujours vécue comme un aller-retour permanent entre l'environnement dans lequel je m'inscris et mon propre point de vue qui est en perpétuelle évolution et transformation.

Parallèlement, comme praticienne-chercheuse en danse, je m'inscris dans un paradigme de recherche qualitative. Ma recherche doctorale¹ (Bienaise, 2015), qui portait justement sur les défis et les enjeux de mon adaptation comme interprète en danse à différents projets chorégraphiques, a été conduite selon une méthodologie heuristique. J'ai plongé, comme praticienne-chercheuse, au cœur de mon expérience du phénomène étudié, souhaitant mieux saisir les fondements mêmes de ma pratique artistique. Pour ce faire, j'ai réalisé un projet de recherche-crédation dans lequel j'ai traversé trois processus de création en solo avec trois chorégraphes différents. Ma collecte de données a pris diverses formes, directement inspirées des méthodes de collecte ethnographique et autoethnographique : journal de bord, entrevues personnelles et avec les chorégraphes, captation vidéo des répétitions et des représentations. Si les trois processus de création se sont échelonnés sur une durée de six mois, le processus d'analyse des données a, quant à lui, nécessité une période de plus d'un an. L'interprétation des données m'a alors semblé revêtir des similarités avec mon processus d'interprétation d'une œuvre, les deux m'apparaissant être des expériences intenses, pour l'artiste comme pour le praticien-chercheur, de mise en mouvement de soi, un processus d'adaptation compris comme un échange permanent entre soi et le monde.

Cet article sera, pour moi, l'occasion de regarder l'interprétation en recherche qualitative du point de vue de mon expérience vécue comme praticienne-chercheuse dans mon projet doctoral et de la mettre en dialogue avec mon expérience d'interprétation en danse. Tout comme dans ma thèse, dans laquelle j'ai soulevé l'importance du phénomène d'adaptation dans l'interprétation en danse, j'examinerai l'aspect adaptatif de ma pratique de

praticienne-chercheuse dans l'interprétation des données. Par son origine étymologique, le mot *adaptation*, du latin *adaptare*, qui signifie « ajuster à » et se rattache à la famille étymologique de *copula* (« lien, chaîne, union »), nous renvoie à l'idée de mise en lien entre une chose et une autre. Or n'est-ce pas justement cette capacité de faire des liens qui est au cœur de la pratique d'interprétation en danse comme en recherche, liens permettant ensuite de créer du sens? Ce regard sur l'adaptation me conduira à observer les similarités dans mon parcours d'interprétation de danseuse et de praticienne-chercheuse à travers trois phases : la rencontre, le déséquilibre créateur et la quête d'autonomie. Dans ce processus adaptatif, en danse comme en recherche, nous verrons comment j'ai rencontré des défis techniques ou méthodologiques, ainsi que des défis relationnels, dans la rencontre avec l'autre et avec moi-même. Mais nous envisagerons également la façon dont ces défis ont pu me conduire vers des enjeux psychologiques et créatifs qui me permettaient de trouver pour moi le sens de la création d'un côté et le sens des données de l'autre, laissant alors émerger la matière de l'œuvre ou celle d'une pensée renouvelée.

Mise en contexte

L'approche méthodologique heuristique, que j'ai utilisée dans mon projet doctoral, est décrite par Gosselin « comme une méthodologie de recherche à caractère phénoménologique ayant pour objet l'intensité de l'expérience d'un phénomène telle qu'un chercheur l'a vécue » (2009). La recherche heuristique engage le chercheur dans son étude, cette immersion permettant une démarche intime au regard du processus de découverte du phénomène étudié, ce que Moustakas met en relief : « Une recherche heuristique implique quête d'identité, dialogue intérieur et découverte de soi »² [traduction libre] (2001, p. 263). Dans ce contexte, l'interprétation des résultats de recherche relève d'une grande complexité, puisqu'elle se base sur l'expérience personnelle du chercheur et demande, comme le précise Craig (1978), de « demeurer authentique devant la richesse et l'intégrité de sa personne, de celle des autres et de l'expérience elle-même telle que vécue, ou révélée, dans les documents qu'il a réunis » (p. 43). Il va s'en dire que dans le paradigme postpositiviste dans lequel je m'inscris, le chercheur reconnaît sa subjectivité ou, comme le souligne Fortin : « Le chercheur produit l'objet de recherche »³ (2005, p. 4). Il s'agit cependant pour lui de toujours spécifier son point de vue et sa perspective d'observation du phénomène, comme le souligne Van der Maren (1995).

Au cours de ma recherche, j'ai en effet été en permanence dans cette dialogique implication/distanciation, dans un aller-retour constant entre les pôles expérimentiels et conceptuels. Cependant, j'ai pu remarqué que lorsque

j'arrivais à l'étape de mon interprétation de l'œuvre devant public, je devais me détacher de ma posture de chercheuse pour vivre totalement ma présence dans l'action. Et, de la même façon, je me suis rendu compte que pour entrer dans le processus d'interprétation des données, j'avais dû prendre un recul par rapport aux résultats, laissant presque six mois entre le projet de création et l'analyse approfondie des données. La situation était délicate, car j'examinais des données que je connaissais « par corps » et en même temps j'avais de plus en plus l'impression de les regarder comme si elles provenaient de l'expérience de quelqu'un d'autre. Je ressentais alors cette situation dans toute sa contradiction, comme le précise Kohn : « Engager une recherche à partir de et à propos de sa propre sphère d'action constitue une situation paradoxale : c'est en examinant de près cette pratique que les acteurs prennent de la distance par rapport à elle » (1986, p. 818). Cependant, si cette mise à distance semblait bien présente, je reconnaissais l'importance de mon expertise d'artiste-praticienne qui me permettait d'appréhender les données avec un point de vue approfondi et averti. C'est ce que Flora (2013) démontre également :

[U]ne distance qui serait trop grande placerait le chercheur dans la posture d'un tiers, ne lui permettant pas de pénétrer le texte dans toutes ses dimensions visibles et invisibles qui ne peuvent jaillir qu'à la lumière d'un référentiel lié à l'expérience et à sa sensibilité théorique. Il faut une certaine vigilance envers le statut de l'émergence. En effet, que serait une donnée émergente qui n'aurait d'existence que par la seule ignorance du chercheur par rapport au sujet traité. Ce détail épistémologique renvoie donc à la nécessité pour le praticien chercheur d'adopter une posture d'implication, synonyme d'expertise, qui lui permet de mettre en mouvement les données pures en les habitant sans les déformer (p. 176).

L'expression *habiter les données*, utilisée par Flora, fait écho à mon désir de développer une pensée « incarnée » sur la pratique de l'interprétation en danse. Dans ce sens, mon positionnement épistémologique s'appuie sur celui sous-tendant la théorisation-en-action (TA) telle que développée par 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 le savoir dans son domaine. Élaborée dans les années 1980 par 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 (1993) 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 » (p. 35). 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 » (Masciotra, 2007, p. 1).

Dans le cas de ma recherche-crédation, 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. En ce sens, il est également important de reconnaître que cette connaissance du danseur n'est pas figée. Elle est, au contraire, constamment en évolution. De la même façon, en tant que praticienne-chercheuse, je suis également toujours en action et en situation. Je saisis le monde par ma présence à travers lui. Dans mon processus d'interprétation des données, c'est en action dans l'action d'écrire, qui met en jeu ma posture et mon système sensoriel, que les mots se dévoilent et m'offrent un espace de découverte riche et novateur. Je suis ainsi en accord avec Paillé et Muchielli (2012) qui précisent qu'« un interprète est une personne *en action* » (p. 109), à quoi je rajouterais, une personne « en mouvement », c'est-à-dire dans un processus d'évolution constante.

Cette vision développementaliste, qui fait partie également des fondements de la TA, proposerait de concevoir l'évolution de l'interprète dans une relation permanente avec son environnement. En danse, comme en recherche, je reconnais que l'interprète est toujours à la fois situant et situé ou, pour reprendre les termes de Masciotra (1998), « contextuant » et « contextué ». De la même façon, Varela, Thompson et Rosch (1993) évoquent la philosophie merleau-pontienne, laquelle conçoit que l'organisme donne forme à son environnement et qu'il est en même temps façonné par lui. Dans cette perspective, il paraît important, pour une recherche sur l'interprétation en danse, de prendre en considération l'état du danseur, son positionnement dans l'espace, sa présence à l'action et sa manière d'agir sur ce qui l'entoure, mais aussi comment les différents éléments de son environnement peuvent en retour influencer son processus de création et sa performance. Le danseur porte les expériences qu'il fait comme artiste dans les autres sphères de sa vie, son évolution et son développement personnel étant étroitement liés à sa pratique professionnelle, et vice versa. De la même façon, comme praticienne-chercheuse en recherche qualitative, je reconnais que ma présence dans le

processus de recherche est la source des résultats obtenus, tout comme les observations faites sur le terrain me transforment et changent mon regard et mon action. Dans cette dialogique soi/environnement, les processus d'interprétation que j'ai pu vivre en danse et en recherche se sont révélés à moi comme de véritables processus d'adaptation, c'est-à-dire un dialogue constant entre ce que je percevais d'une situation (ou d'un ensemble textuel) et ma manière de l'appréhender pour lui trouver du sens et agir à travers elle.

Adaptation et interprétation

L'adaptation est un concept large. Il recouvre tout d'abord le domaine de la biologie, dont il est issu, posant la question du développement ontologique des individus dans un certain contexte et celle du développement phylogénétique des espèces, c'est-à-dire de leur évolution à travers le temps (Darwin, 1973; Lamarck, 1994). L'adaptation est une question centrale dans toutes les recherches scientifiques qui, s'intéressant au développement des organismes vivants, proposent une réflexion philosophique, voire métaphysique, sur le développement de la vie, de ses origines à sa finalité. Par ailleurs, au courant du 20^e siècle, la question de l'adaptation apparaît au cœur des théories portant sur l'auto-organisation des systèmes vivants qui se développent avec la physique, puis la cybernétique, jusqu'à devenir une problématique essentielle du champ de la systémique et des théories de la complexité (Atlan, 1979; LeMoigne, 1984; Morin, 2008). L'auto-organisation, comprise comme la capacité d'un système à s'organiser de manière autonome vis-à-vis des perturbations imposées par son milieu, invite ainsi à penser l'adaptation comme un processus d'émergence de nouvelles propriétés d'un système à partir de la réorganisation de ses différents éléments entre eux. Enfin, en psychologie, l'adaptation pose la question des enjeux identitaires de l'individu dans son environnement, tout en ouvrant sur la question de l'apprentissage et de l'acquisition de nouvelles connaissances adaptées à un nouveau contexte. Entre assimilation et accommodation, pour reprendre les notions développées par le psychologue et biologiste Piaget (1967), l'adaptation constitue un processus d'équilibration permanent entre ce que l'individu est et connaît et ce que son environnement lui propose ou lui impose.

Si les théories de Piaget ne datent pas d'hier, elles me semblent encore pertinentes pour notre thématique puisqu'elles interrogent le développement de la connaissance de l'individu. Pour ce biologiste et psychologue suisse, la connaissance se construit en permanence, d'une expérience à une autre, et passe par une interaction constante entre soi et le monde :

l'intelligence (et donc l'action de connaître) ne débute ainsi pas par la connaissance du moi, ni par celle des choses comme telles,

mais par celle de leur interaction; c'est en s'orientant simultanément vers les deux pôles de cette interaction qu'elle organise le monde en s'organisant elle-même (Piaget, 1967, p. 311).

L'adaptation serait ainsi constituée de deux phénomènes : l'assimilation et l'accommodation. Dans le processus d'assimilation, l'individu met en place des processus de comparaison, d'application et de différenciation entre ce qu'il connaît déjà et l'expérience nouvelle que lui fait vivre son environnement. L'accommodation, de son côté, apporte les modifications nécessaires à l'organisation de l'individu, s'il y a lieu, à de nouvelles nécessités du milieu. L'accommodation est inséparable de l'assimilation, l'accommodation survenant toujours à partir d'une assimilation préalable. Dans une relation individu/environnement, l'assimilation sera donc perçue comme une adaptation de l'environnement à soi, les éléments du milieu étant « incorporés par l'ensemble structuré qui les transforme en lui-même pour répondre aux pressions de l'environnement » (Taché, 2003, p. 119). L'accommodation, quant à elle, sera perçue comme une adaptation *de* soi au contexte, traduisant une « modification interne du sujet observant pour s'adapter à l'objet observé » (LeMoigne, 1984, p. 213).

En danse comme en recherche, si j'ai abordé des terrains d'investigation, c'était toujours avec un regard et des expériences déjà constitués, avec une perspective sur le monde construite par un passé qui m'accompagnait. Je reconnais ainsi ce premier temps de l'assimilation qui me poussait à comparer ce que je percevais avec ce que je connaissais déjà. Cependant, les situations vécues en processus de création ou en recherche m'ont amenée sur des territoires inconnus. Si j'ai essayé de les aborder en premier lieu à la lumière de mes connaissances et d'expériences préalables, leur contexte particulier m'a poussée à développer de nouvelles manières d'agir et de penser pour comprendre ces nouvelles situations dans lesquelles j'étais investie. J'entrais alors dans un processus d'accommodation qui me poussait à me transformer pour agir, mais aussi pour comprendre ce nouveau contexte que je devais interpréter. Dans ce double processus d'assimilation/accommodation, Piaget parle alors d'une dynamique permanente d'« équilibration » qui permet à l'organisme de pouvoir conserver les acquisitions passées tout en en développant de nouvelles, permettant une expansion de la connaissance.

Cette période d'équilibration n'est toutefois pas toujours évidente pour l'individu qui la traverse. En raison de ses expériences, l'individu construit un système de représentation, des valeurs et des façons d'agir en fonction de ses différents réseaux d'activités, intériorisant certaines conduites, acquérant de

nouvelles habitudes cohérentes face aux différentes relations mises en place. Cependant, si cet ancrage pluriel de son expérience permet à l'individu d'agir et de penser dans un certain contexte, dans d'autres il peut également devenir source de déséquilibre, notamment quand une nouvelle situation apparaît contradictoire avec l'ancien système de représentation. L'individu peut alors vivre une période de conflit, avec lui-même ou avec les autres, ne sachant plus comment agir. Il se trouve confronté à ce que le psychologue français Pierre Tap, professeur émérite de l'Université Toulouse Le Mirail, nomme la « déprise conflictuelle » et qu'il décrit ainsi avec sa collègue Sylvie Esparbès-Pistre : « le sujet vit des conflits, est l'objet de déséquilibres, se trouve en position de désancrage, de déracinement, et de crise. Les comportements habituels devenus inappropriés doivent céder la place à d'autres permettant le dépassement de la crise » (Tap & Esparbès-Pistre, 2001, p. 134). Dans la crise, il y a donc perte de repères, remise en question des habitudes, ce qui provoque de grands moments de fragilité chez l'individu.

Dans le contexte des processus de création auxquels j'ai participé comme danseuse, j'ai souvent vécu cette phase de déséquilibre, reconnaissant des périodes de crise, me sentant inadéquate par rapport aux situations traversées, vivant des remises en question profondes sur mes capacités gestuelles, mes capacités à saisir les demandes d'un chorégraphe, mes modes de fonctionnement en studio. Au cours de l'analyse des données de ma thèse, et surtout de l'étape de leur interprétation, j'ai vécu également de nombreux moments de doutes, d'errance, ne voyant pas comment envisager le sens des mots qui me confrontaient parfois dans ma manière de concevoir la création chorégraphique. La mise en relation de mon contexte de référence et de mes données me faisait également explorer des terrains inconnus qui m'amenaient à m'interroger sur le sens réel de l'expérience vécue lors de la collecte de données. Je devais alors entrer dans de nombreuses remises en question pour éviter les impasses, devant parfois faire demi-tour pour envisager de nouveaux trajets de sens. Cette période de déséquilibre en recherche est mentionnée par plusieurs penseurs, dont Bachelard (1938), Feldman (2001), Planck (1960) et Poincaré (1908), comme le précisent Lieutaud et Ouellet :

Certains chercheurs rapportent des moments difficiles, de confrontations épistémologiques accompagnées de sensations de perte de référentiel ou de repère, de ne plus rien savoir ou ne plus rien comprendre, d'une période de « néant », de flottement inconfortable, voire d'incompétence, parfois même d'une (re)mise en question de valeurs jusque-là indiscutables (2013, p. 11).

Cependant, si l'adaptation est source de déséquilibre, voire de stress, elle apparaît également prometteuse d'une nouvelle « entreprise créatrice », pour reprendre encore les mots de Tap et Esparbès-Pistre (2001). Cette entreprise créatrice permet à l'individu d'entamer un nouveau projet après avoir objectivé les composantes de la crise vécue. Changer sa perception de la situation lui permet de réorganiser son rapport au monde en trouvant de nouvelles possibilités d'action et de pensée. Ses anciennes habitudes sont bousculées pour laisser place à de nouveaux comportements. Le processus d'adaptation devient un processus de traitement de l'information dans lequel l'individu reçoit des données de son environnement, cherche à leur donner du sens et à les comprendre pour pouvoir ensuite les trier, les organiser, les accepter, les transformer. Ce traitement de l'information passe bien évidemment par un filtre subjectif, personnel, teinté des expériences précédentes de l'individu et de ses représentations. Mais il lui permet également de s'en extraire pour créer de nouvelles représentations et de s'intégrer dans un nouveau projet, un nouvel à-venir.

Cette phase d'entreprise créatrice m'est également apparue à la fois dans mon processus d'interprétation en danse et dans mon processus d'interprétation en recherche. En fin de parcours de l'un et de l'autre, après avoir surmonté les crises et les doutes, un sentiment d'ouverture et d'autonomie m'a enfin permis d'accéder aux sens des œuvres et des données, comme si un univers se dévoilait enfin à moi, dans un phénomène d'émergence de sens dans l'appropriation des objets à interpréter. Cette dernière phase se révélait à moi comme une phase éminemment créative dans laquelle je voyais apparaître de nouveaux enjeux performatifs et théoriques.

À la lumière de cette perspective sur l'adaptation, j'ai relevé trois phases dans mes processus d'interprétation comme danseuse et comme praticienne-chercheuse. La première serait une phase de « rencontre », un premier moment de prise de contact entre un univers à appréhender et moi-même. La deuxième serait une phase de « déséquilibre créateur », le contexte de création ou de recherche me demandant de renouveler mes propres systèmes de penser et d'agir. Enfin, la troisième serait une phase de « quête d'autonomie » au cours de laquelle je pouvais me positionner par rapport au sens de l'expérience vécue et au sens des objets à interpréter, sens reflétant le parcours traversé avec toutes ses embûches, mais aussi toutes ses subtilités.

À travers ces trois phases, j'ai pu théoriser, dans le cadre de ma thèse, sur les défis et les enjeux adaptatifs de mon parcours d'interprétation en danse. Par l'utilisation du terme *défi*, je désirais mettre en lumière les difficultés que je peux rencontrer comme danseuse au cours d'un processus de création,

difficultés qui nécessitent une recherche de solutions pour les dépasser. Par l'utilisation du terme *enjeu*, je voulais saisir ce qui peut émerger ou se transformer, chez moi, dans mon processus adaptatif en danse. À travers l'analyse des données, deux types de défis adaptatifs et deux types d'enjeux adaptatifs ont pu être dégagés : les défis techniques, les défis relationnels, les enjeux psychologiques et les enjeux créatifs. Dans la suite de l'article, j'exposerai comment ces défis et ces enjeux ont pu s'exprimer à travers les trois phases ci-haut mentionnées et comment je perçois aujourd'hui le possible transfert de mes résultats en danse vers une réflexion sur l'interprétation en recherche qualitative.

Trois phases de l'interprétation

La rencontre

Le point commun entre l'interprétation en recherche qualitative et l'interprétation en danse est qu'elles commencent toutes deux par une rencontre. Le danseur rencontre ses collaborateurs de création et, avec eux, un imaginaire et une manière d'appréhender le corps. Les premiers jours en studio sont des moments importants de découvertes, d'écoute, d'observations, afin de bien saisir tous les éléments sur lesquels reposera le parcours interprétatif du danseur. Ce dernier se présente également aux autres, porteur d'attentes et d'une histoire personnelle et professionnelle qui contribue à l'expression de sa corporéité. Dans ce moment de la rencontre, les premiers échanges ont lieu dans lesquels le danseur apprivoise le contexte qui l'accueille. Dans le cadre de mon parcours d'interprète en danse, l'hybridité de mon parcours de formation et de mon parcours professionnel m'a amenée à adhérer à différents modes de pensée, différentes manières de faire, qui m'ont construite et que je reconnais dans mes comportements par rapport à différentes situations. Or, dans le processus de la recherche-crédation menée au doctorat, la rencontre avec chaque chorégraphe est venue réveiller plusieurs de ces modalités de pensée et a suscité différentes réactions vis-à-vis de celles-ci. Pour m'adapter à chaque processus de création, j'ai donc tenté de comprendre la manière de travailler de chaque chorégraphe et de reconnaître ma façon d'y répondre, acceptant les valeurs sous-jacentes à ces attitudes ou y résistant. Je percevais ainsi des défis relationnels qui m'ont conduite à vivre une expérience de relation à l'autre très forte, dans une empathie kinesthésique plus ou moins bien vécue et un désir de compréhension du projet de corps recherché. Cette relation de soi à l'autre m'a naturellement orientée par la suite vers les œuvres en jeu. L'attention et l'adaptation aux différents éléments qui les constituaient (consignes de danse, relation aux objets, aux costumes, à la musique) étaient constantes. De plus, les défis relationnels ont été la source des remises en question de mes

représentations et de mes valeurs personnelles, qui ont été faites en fonction de celles perçues chez les chorégraphes et qui étaient nécessaires à la compréhension du projet en train de se faire. J'étais dans une recherche de cohérence entre les propos et l'agir des chorégraphes.

De la même façon, l'interprétation en recherche commence toujours par une rencontre, dès que le chercheur entre sur le terrain de son investigation. Car c'est bien par ce contact avec la source des données que se forgeront les premières réflexions, les premières intuitions, et surtout la teneur des informations recueillies. Tout comme en danse, je pouvais donc retrouver des défis relationnels par ma rencontre avec les personnes mises en jeu dans ma recherche et avec les auteurs de différentes disciplines qui sont venus m'éclairer, sous différents angles, à propos de mon sujet de recherche. Ces rencontres représentaient des défis puisqu'elles m'amenaient en permanence à m'interroger sur mes propres manières d'agir et de penser. J'ai ainsi croisé des perspectives théoriques variées, des pensées génératrices de réflexivité et de mise en lien avec ma problématique de recherche. Paillé et Muchielli (2012) précisent que, dans cette rencontre, le chercheur se rencontre également lui-même, précisant ainsi une des caractéristiques de la démarche herméneutique en recherche qualitative :

Une particularité du processus herméneutique est, en effet, qu'au moment d'entrer dans l'univers des corpus à analyser, nous y sommes déjà, c'est nous que nous allons retrouver d'abord. Car c'est bien d'une rencontre qu'il s'agit, et une rencontre implique l'être (ou le texte) rencontré, mais elle implique également l'être qui va rencontrer (Paillé & Muchielli, 2012, p. 105).

Dans ce moment de la rencontre, la reconnaissance des valeurs et de la pensée du chercheur semble donc essentielle pour pouvoir entrer dans une lecture incarnée de l'objet à interpréter. Comme le mentionne Gadamer,

vouloir éviter ses propres concepts dans l'interprétation n'est pas seulement impossible, mais manifestement absurde. Interpréter, c'est précisément mettre en jeu nos propres concepts préalables, afin que, pour nous, la visée du texte parvienne réellement à s'exprimer (1996, p. 419).

Nous pouvons penser que, plus le praticien-chercheur se connaît et sera capable de situer sa réflexivité dans son être-monde, plus l'interprétation sera pertinente et riche d'un sens approfondi et révélateur.

En danse, le « connais-toi toi-même » socratique est également un élément fondamental du travail de l'interprète en danse. Le danseur, en plus de devenir expert de ses sensations, apprend à se connaître un peu plus à chaque

processus de création, dans ses manières d'interagir et dans la reconnaissance de ses préférences gestuelles. Dans cette optique, il n'est pas étonnant de constater les liens toujours plus étroits qui se créent entre la danse et l'éducation somatique, aussi bien dans le milieu de la formation que de la création. L'éducation somatique, comprise comme le « champ disciplinaire émergeant d'un ensemble de méthodes qui ont pour objet l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace » (Le Moal, 2008, p. 805), propose de développer des outils de conscience de soi et d'attention qui permettent ensuite au danseur d'ouvrir son potentiel d'action par une meilleure connaissance de lui-même. Par ailleurs, les attentes que porte le danseur en début de création sont aussi importantes à conscientiser puisqu'elles influencent sa manière d'aborder le travail effectué, car, pour reprendre les mots de Paillé et Muchielli, elles seront « fondatrices de l'interprétation à dégager » (2012, p. 106).

En danse, dans cette rencontre avec soi et les autres, se sont également dévoilés des défis techniques qui m'ont amenée à une relation à moi-même ancrée dans un travail de conscience, d'autoréflexion, d'analyse et de jugement. Pour accéder au matériel chorégraphique, j'ai dû travailler sur la reconnaissance d'habitudes gestuelles afin d'inhiber celles qui ne correspondaient pas aux projets chorégraphiques. Mon attention s'est trouvée déplacée en permanence sur des aspects anatomiques, sur des sensations, sur des objets, sur des actions à faire, sur des consignes particulières, sur une musique, etc.

En recherche, je parlerais plutôt de défis méthodologiques. L'inhibition des habitudes vécues en danse pourrait renvoyer au phénomène de l'*epochè*, qui vise à suspendre son jugement pour observer une situation avec ouverture et disponibilité. Cependant, cette *epochè* ne peut se faire, comme nous l'avons vu précédemment, sans une connaissance et une reconnaissance préalables de ses attentes, de ses valeurs et de ses représentations. Le positionnement épistémologique devient, en ce sens, une étape importante qui nourrira le processus de collecte de données et leur interprétation. Enfin, comme chercheuse, mon attention a également été en permanence à renégocier sur les différents éléments de mon terrain de recherche et sur l'ajustement de mes outils de collecte de données au fur et à mesure que la recherche évoluait.

Les deux sens de la rencontre, soit de l'interprète à l'objet à interpréter et vice versa, renvoie précisément à la question de l'adaptation, qui interroge les enjeux permanents de l'interaction vécue entre un individu et les divers éléments de son environnement. Cette relation dynamique engage le danseur et le chercheur dans un mouvement d'évolution permanente, voire de

transformation, comme nous le précisent Paillé et Mucchielli (2012) : « C'est ainsi que ce que dit l'autre me rejoint et ouvre une compréhension nouvelle de moi ou d'un aspect de moi que, seul, je n'avais pas encore vraiment exploré, mais que l'autre éveille en moi » (p. 111); ils ajoutent que « l'interprétation ne vise pas uniquement la compréhension, elle est aussi un moteur de l'action, le ferment d'une transformation » (p. 114).

Or cette transformation est le second phénomène que je perçois à la fois dans mon travail d'interprétation comme danseuse et comme chercheuse, à travers la phase du déséquilibre créateur.

Le déséquilibre créateur

Dire qu'un processus de création chorégraphique met en mouvement le danseur pourrait apparaître une tautologie. Cependant, cette mise en mouvement a dépassé dans l'expérience des trois processus de création de ma recherche-crédation la seule sphère de la locomotion ou de l'engagement du corps dans l'espace. Cette mise en mouvement s'est en effet révélée dans toutes ses nuances et sa complexité, m'engageant techniquement, mais également affectivement, psychologiquement et créativement. De la même manière, mon processus d'interprétation des données a été un véritable chemin de découvertes qui m'a fait entrer dans des trajectoires insoupçonnées. Dans cette mise en mouvement de moi-même, mes processus d'interprétation comme artiste et comme praticienne-chercheuse ont révélé ce que j'appelle une « poétique du déséquilibre », c'est-à-dire, dans les deux cas, un espace créatif et sensible, véritable passage d'un équilibre à un autre, ouvert sur des remises en question, des bouleversements, des découvertes et des transformations. Cette double mise en mouvement de soi s'est effectuée à partir d'un retour sur moi-même, d'un « aller vers » les chorégraphes ou les données et d'une rencontre avec les œuvres ou les pensées émergentes. Pour m'adapter, j'ai dû réfléchir à chaque fois sur mes valeurs, ma conception de la danse, de la création, revoir mon image de moi-même, m'amenant dans un bousculement de moi-même.

Je comprends ces moments de déséquilibre comme des moments de contrainte, d'empêchement, posant un problème qu'il me fallait résoudre. Lors du processus de ma recherche-crédation, j'ai nommé ces moments vécus dans mon interprétation en danse comme des moments de crise. Or, d'un point de vue psychologique la crise est également perçue comme un passage vers une nouvelle organisation de soi dans un nouveau projet, comme un « moment d'évolution positive » de l'individu :

La crise est souvent associée à quelque chose qui fait peur, qui surgit et qui propage l'angoisse. Or, avec l'adaptation psychologique, on renoue avec l'idée originelle, présente déjà

chez Hippocrate, de considérer la crise comme un moment d'évolution positive [...] Le sujet est en recherche de nouvelles identifications qu'il va prendre dans ses différents systèmes d'activités, ses différentes références ou qu'il va chercher ailleurs dans de nouvelles relations, qu'il va construire dans le cadre de nouveaux projets (Taché, 2003, p. 94).

La reconnaissance de ces moments de crise m'a permis d'envisager les enjeux psychologiques de mon adaptation qui ont, certes, mis en évidence des périodes de déséquilibre, voire de crise personnelle, mais qui m'ont également conduite à une démarche de positionnement et de recherche de mon autonomie. Car, à travers ces enjeux psychologiques, il s'agissait avant tout d'arriver à une résolution des périodes de déséquilibre ou de crise, de manière à entrer dans une étape d'entreprise créatrice où l'appropriation personnelle de l'œuvre était possible. La reconnaissance de ce moment de déséquilibre comme étape possible du processus créateur a alors fait sens dans mon expérience. Ainsi, si Taché mentionne que « le moment de chaos comporte des risques psychologiques, ceux de renoncer à l'ordre familial des choses et de changer radicalement de point de vue » (2003, p. 84), les crises vécues semblaient pouvoir se rattacher également à ce que Deschamps (2002) appelle le « chaos créateur » : « L'expression *expérience du chaos* m'est apparue le syntagme le plus approprié pour évoquer l'état de désorganisation qui, sans être pathologique, survient de manière légitime au fil de la création » (p. 35). Dans une revue de littérature sur ce sujet, l'auteure démontre la récurrence, dans de nombreuses théories de l'art, du concept de crise, de déséquilibre ou de remise en question de nos habitudes perceptives comme passage obligé à la création. Pour Wallas (1926), l'incubation est une phase du travail dans laquelle l'artiste cherche une nouvelle organisation, un nouvel ordre, une solution au problème rencontré. Créer revient à résoudre des énigmes, à s'ouvrir à un nouveau sens émergent d'un univers souvent flou et brouillardieux. Deschamps cite également des auteurs comme Poincaré (1908), Gordon (1961), Koestler (1965) ou encore Valéry (1957) qui soulignent l'importance de se soustraire à l'ordre familial des choses afin d'accéder à un renouveau, à un projet novateur, inusité. Deschamps utilise les termes *ordre/désordre*, *rupture*, *état d'indécision* et *confusion* afin de faire acte de ces différentes pensées orientées vers le même constat : l'acte créateur est un processus de doute et de déséquilibre permettant de sortir de sa sphère habituelle de perception pour entrer dans une nouvelle vision et une nouvelle visée. Nous pourrions alors reprendre les mots de Deleuze et Guattari pour mieux comprendre cette traversée au-delà du connu et de l'établi :

Les hommes ne cessent pas de fabriquer une ombrelle qui les abrite, sur le dessous de laquelle ils tracent un firmament et écrivent leurs conventions, leurs opinions; mais le poète, l'artiste, pratique une fente dans l'ombrelle, il déchire même le firmament, pour faire passer un peu de chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la fente (1991, p. 191).

Dans cette perspective, le moment de déséquilibre vécu par le danseur serait à la fois possible grâce à une ouverture sur un changement de perspective, à de nouveaux angles d'approche du geste et de l'espace. C'est une prise de risque certaine, un bousculement de soi qui comporte d'après Gordon (1961) des répercussions psychologiques, de l'insécurité, de l'inconfort, incontournables afin d'accéder à de l'inédit, de la découverte. En outre, cet état de déséquilibre est également décrit par Valéry (1957) comme un moment nébuleux, un moment d'incertitude, de flou, car au contact de l'indéfinissable. Étant dans l'inconnu de ce qui est en train d'advenir, il est en effet difficile encore de l'articuler, de le saisir entièrement. Le danseur est donc à la fois dans une tentative de compréhension du projet du chorégraphe afin de le donner à voir et à ressentir, mais ce projet est en même temps encore difficilement articulable, voire impossible à formuler.

Dans mon parcours d'interprétation des données de ma recherche doctorale, il va sans dire que ces moments de flou, de flottement, d'indécision, de brouillon ont été nombreux. Je reconnais alors les mêmes enjeux psychologiques que ceux vécus en danse, me conduisant à vivre des moments de remise en question, de crise, mais aussi d'autonomisation et de positionnement. Ces enjeux psychologiques ont ainsi été présents tout au long de mon processus d'écriture et de réécriture des résultats et de la discussion de ma thèse, au cours duquel la pensée a peu à peu émergé. Cette étape d'interprétation, que je considère avoir été la plus significative dans mon parcours de compréhension du phénomène étudié, a été ce que Paillé et Muchielli (2012) 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 (pp. 183-184).

C'est dans ce travail d'écriture, avec toutes les difficultés d'articulation d'une pensée encore en devenir, que je pouvais percevoir des lueurs de

découvertes et des mises en lien inattendues. Ce processus laissait entrevoir de véritables moments de « sérendipité », décrite par Bourcier et Andel (2011) comme la « capacité de découvrir, inventer, créer ou imaginer quelque chose de nouveau sans l'avoir cherché, à l'occasion d'une observation surprenante qui a été expliquée correctement » (p. 8). Se basant sur ce travail de définition de la sérendipité réalisé par Bourcier et Andel, Lieutaud et Ouellet (2013) résument les dispositions relatives à ce phénomène créatif en recherche qui s'apparentent fortement à celles nécessaires en création en art, entre autres l'acceptation « des catastrophes, du désordre, de la violence, du danger, du chaos, de l'urgence » et l'abandon de ses certitudes « en zonant et en errant dans l'entre-deux » (Lieutaud & Ouellet, 2013, p. 15). L'espace de l'entre-deux correspond bien à l'espace de *déséquilibre créateur* abordé plus haut pour décrire mon processus d'interprétation en danse. Il fait écho entièrement à mon processus d'interprétation en recherche. Un espace de perte d'équilibre, de déplacement pour accéder à un nouvel équilibre, à une nouvelle posture.

La quête d'autonomie

De la posture au positionnement, le pas est mince. Comme le mentionnent Masciotra, Morel et Roth (2008), « le sens que nous donnons à la notion de position dépasse une stricte posture corporelle. La position doit être comprise comme un réseau potentiel d'actions qui implique la maîtrise de beaucoup de possibilités d'agir à tout moment » (p. 102). Cette ouverture des possibilités d'agir (incluant l'action de penser) donne au danseur une liberté de choix grâce à laquelle il s'autonomise et peut enfin reconnaître sa contribution au sens de l'œuvre. Pour ma part, j'ai eu l'impression, et ce, tout au long de mon parcours adaptatif en danse, que plus ma relation aux chorégraphes et aux œuvres se construisait, plus j'étais capable d'aller chercher une autonomie de fonctionnement et, en même temps, que plus je pouvais devenir autonome, plus je pouvais saisir ma relation au contexte et m'y engager avec discernement. Cette autonomie s'exprimait dans ma capacité à faire des choix quant à mon interprétation de l'œuvre, dans l'action. Mon discernement, quant à lui, était possible grâce à ma connaissance du contexte dans lequel l'œuvre avait émergé. Faire des choix impliquait pour moi de voir différentes possibilités, différentes options de sens s'ouvrir à moi, et orienter mon action pour mettre de l'avant tel ou tel aspect de l'œuvre. Dans le cadre de ma recherche-crédation, mon adaptation comme danseuse à chaque processus de création me conduisait ainsi à un processus d'autonomisation dans ma relation aux œuvres et vis-à-vis des chorégraphes, dans une jonction équilibrée entre ce que j'avais pu recevoir et ce que j'étais prête à donner dans mon interprétation. Mon autonomie ne pouvait alors advenir que dans une relation intégrée à mon environnement, relation où je pouvais à la fois me sentir en lien avec chacun des éléments du

processus de création et me positionner par rapport à eux. Ce double sentiment d'intégration et d'autonomisation me renvoie à la pensée complexe d'Edgar Morin (2007), qui précise :

On arrive à ce que j'appelle logiquement le complexe d'autonomie-dépendance. Pour qu'un être vivant soit autonome, il faut qu'il dépende de son environnement en matière et en énergie, et aussi en connaissance et en information. Plus l'autonomie va se développer, plus des dépendances multiples vont se développer (p. 36).

La dialogique autonomie/dépendance, décrite dans cette citation, me paraît essentielle au travail de l'interprète en danse, mais également au travail de l'interprète en recherche qui entre dans une connaissance intime de ses données et du contexte qui les a vues naître, tout en développant une pensée de plus en plus autonome, capable de se positionner quant au sens du phénomène étudié. Ainsi, comme chercheuse, dans le processus d'interprétation de ma recherche doctorale, j'ai ressenti un lien intime avec mes données tout comme j'ai, par la suite, senti l'importance de me positionner, de faire des choix dans un réseau potentiel d'actions et de pensées, susceptibles de donner un éclairage nouveau sur les données recueillies au cours de ma recherche. Je sentais alors que le chemin de mon interprétation des données avait été traversé, dans une expansion de ma connaissance, pour reprendre la pensée de Piaget, et dans une prise de position me permettant d'articuler ma pensée, comme le mentionnent Masciotra, Morel et Roth (2008) :

La notion de position peut [...] aussi être comprise en termes de point de vue qui guide les activités de sa pensée, position sur un sujet qui permet d'articuler ses interventions dans un débat, perspective théorique qui articule les idées dans un écrit, position épistémologique qui oriente les choix de projets de recherche et ainsi de suite (p. 102).

L'accession à l'autonomie m'apparaît ainsi, à la lumière de mes expériences en danse et en recherche, un aboutissement souhaité et recherché d'un processus d'interprétation. Cette autonomie permet de s'approprier le sens de l'objet à interpréter et de reconnaître sa part productive dans l'élaboration d'un sens nouveau qui fait avancer la réflexion. Dans l'interprétation en danse ou en recherche, il ne s'agit pas seulement de comprendre l'objet à interpréter, mais également d'agir à travers lui. Pour reprendre les mots de Gadamer (1996), « le sens d'un texte dépasse son auteur, non pas occasionnellement, mais toujours. C'est pourquoi la compréhension est une attitude non pas uniquement reproductive, mais aussi et toujours productive » (p. 318). C'est

une liberté que l'interprète trouve, au risque de déranger la proposition pour la faire sienne. Pour le chorégraphe et danseur Dominique Dupuy, l'appropriation est d'ailleurs un « détournement », ajoutant qu'« il faut peut-être des interprètes qui dérangent, qui bousculent les formes, qui ne fassent pas sagement ce qui est demandé » (1992, p. 97). Cette citation fait écho à une des sept recommandations proposées par Bourcier et Andel (2011) pour accéder au phénomène de sérendipité en recherche, soit de reconnaître qu'il est « indispensable dans certaines circonstances de refuser, résister, transgresser, oser » (p. 15). La transgression, surtout paradigmatique, apparaît alors nécessaire mais aussi hasardeuse, ce qui demande au chercheur de « lutter pour son autonomie et sa reconnaissance » comme le précisent Lieutaud et Ouellet (2013) :

Le franchissement de la frontière paradigmatique relève d'une démarche créative qui est souvent appréhendée comme risquée : ni trop ni trop peu, comment oser et quoi oser? Où et comment valoriser les résultats, qui peut valider la pertinence scientifique, lorsque le cadre épistémologique n'existe pas encore? Ces inquiétudes, très prégnantes, freinent les élans créatifs autant que les audaces. Elles expliquent cette solitude du praticien-chercheur qui, entre incertitude et pertinence, doit lutter pour son autonomie et sa reconnaissance (p. 3).

À la lumière de cette citation, entre difficultés et élans créatifs, les similitudes entre mon vécu de l'interprétation en danse et mon vécu de l'interprétation en recherche se sont révélées très significatives. Dans les deux cas, mon travail d'interprétation trouvait une résolution adaptative dans des enjeux créatifs. En danse, il s'agissait pour moi de trouver une liberté d'expression et de création dans le projet ainsi qu'un engagement personnel qui faisait sens dans mon parcours de danseuse et dans mon parcours personnel. Vis-à-vis des chorégraphes, l'enjeu était de trouver une cohérence entre la compréhension qu'ils avaient de leur projet et celle que, pour ma part, j'en avais, cette cohérence étant la condition d'une incorporation sentie et « consentie » de l'œuvre. Ces enjeux créatifs me paraissaient également l'aboutissement de mon interprétation en recherche, révélant la part créative de l'émergence de ma pensée dans une contribution constructive au sens du phénomène étudié.

Conclusion

La réflexion menée dans cet article a mis de l'avant les similitudes entre les mécanismes d'interprétation en danse et ceux propres à l'interprétation en recherche, de même que l'aspect hautement productif et créatif de ces deux

pratiques. En danse, si le danseur a longtemps été considéré au service de l'œuvre et du chorégraphe, son apport à la création de l'œuvre est de plus en plus reconnu. La danseuse québécoise Sophie Corriveau témoignait au printemps 2015 à la journaliste du journal *Le Devoir* :

Le mot « interprète-créateur », on l'entend de plus en plus [...] C'est bien que cet équilibre refasse surface. L'interprète est un auteur, il crée une œuvre parallèlement à celle du chorégraphe. C'est par son corps que le spectateur s'ouvre à son propre imaginaire (Doyon, 2015).

À la lumière de mes recherches sur l'adaptation, c'est aujourd'hui de la même façon que je reconnais ma pratique d'interprète en danse et ma pratique d'interprète en recherche qualitative : une contribution significative dans l'élaboration du sens d'une œuvre, d'un phénomène ou d'une pensée, un point de vue toujours renouvelé, offrant une perspective singulière sur une expérience vécue.

Notes

¹ Recherche menée dans le cadre du doctorat en études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal (UQAM), soutenue en novembre 2014. Cette thèse a été dirigée par mesdames Sylvie Fortin et Nicole Harbonnier Topin. Elle portait sur mon processus d'adaptation à travers la création de trois soli originaux : *Waypoints*, chorégraphie de Kelly Keenan (Montréal); *Dysmorphic Delicious*, chorégraphie de George Stamos (Montréal); *Brenda*, chorégraphie d'Anne-Marie Pascoli (Grenoble).

² « *heuristic research involves self-search, self-dialogue, and self-discovery* » (Moustakas, 2001, p. 263).

³ « *The researcher produces what is being researched* » (Fortin, 2005, p. 4).

Références

- Atlan, H. (1979). *Entre le cristal et la fumée*. Paris : Seuil.
- Bachelard, G. (1938). *La formation de l'esprit scientifique*. Paris : J. Vrin.
- Bienaise, J. (2015). *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 inédite). Université du Québec à Montréal, Montréal, QC.

- Bourcier, D., & Andel, P. V. (2011). *La sérendipité : le hasard heureux*. Paris : Hermann.
- Craig, P. E. (1978). *La méthode heuristique : une approche passionnée de la recherche en sciences humaines* (Thèse de doctorat inédite). Université de Boston, Boston, États-Unis.
- Darwin, C. (1973). *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la lutte pour l'existence dans la nature*. Verviers : Gérard.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit.
- Deschamps, C. (2002). *Le chaos créateur*. Montréal : Guérin.
- Doyon, F. (2015, 2 Mai). Le danseur, ce créateur. *Le Devoir*.
- Dupuy, D. (1992). Le royaume dont le prince est un danseur. Dans P. Bossati (Éd.), *Interprètes inventeurs. Les cahiers du renard* (Vol. 11-12, pp. 89-98). Paris : Anfiac.
- Feldman, J. (2001). Pour continuer le débat sur la scientificité des sciences sociales. *Revue européenne des sciences sociales*, 39(120), 191-222.
- Flora, L. (2013). Le patient formateur dans le système de santé : méthodologie de recherche dans le cadre d'une thèse en sciences de l'éducation. *Recherches qualitatives, Hors-série*, 15, 166-185.
- Fortin, S. (2005). Measurable? Immeasurable? What are we looking for? Dans M. Hargreaves (Éd.), *Proceedings of the Laban Research Conference 2005* (pp. 3-14). London : Laban Centre.
- Gadamer, H. G. (1996). *Vérité et méthode*. Paris : Seuil.
- Gordon, W. J. J. (1961). *Synetics : the development of creative capacity*. New York, NY : Harper and Brothers.
- Gosselin, P. (2009). *Séminaire de méthodologie II* [Notes de cours]. Doctorat en Études et pratiques des arts, Université du Québec à Montréal. Montréal.
- Koestler, A. (1965). *Le cri d'Archimède. L'art de la découverte et la découverte de l'art*. Paris : Paris Calmann-Lévy.
- Kohn, R. (1986). La recherche par les praticiens : l'implication comme mode de production de connaissances. *Bulletin de psychologie*, 39(377), 817-826.
- Lamarck, J.- B. (1994). *Philosophie zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*. Paris : Flammarion.

- Le Moal, Ph. (2008). *Dictionnaire de la danse*. Paris : Larousse.
- LeMoigne, J.- L. (1984). *La théorie du système général. Théorie de la modélisation*. Paris : Presses universitaires de France.
- Lieutaud, A., & Ouellet, S. (2013). *Processus créatif et mutation de paradigme chez le chercheur*. Repéré à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/hal-00914381/document>
- Masciotra, D. (1998). *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. Repéré à <http://bibvir2.uqac.ca/archivage/030290720.pdf>
- Masciotra, D. (2007). *La compétence de la personne en action et en situation*. Communication présentée au Colloque de l'Observatoire des réformes en éducation (ORE), Montréal.
- Masciotra, D., Morel, D., & Roth, W.- M. (2008). *Énaction : apprendre et enseigner en situation*. Bruxelles : De Boeck.
- Morin, E. (2007). Complexité restreinte, complexité générale. Dans J.- L. LeMoigne, & E. Morin (Éds), *Intelligence de la complexité : épistémologie et pragmatique* (pp. 28-50). La Tour-d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Morin, E. (2008). *La méthode (Tome 2). La vie de la vie*. Paris : Éditions du Seuil.
- Moustakas, C. (2001). Heuristic research : design and methodology. Dans K. J. Schneider, J. F. T. Bugental, & J. F. Pierson (Éds), *The handbook of humanistic psychology : leading edges in theory, research and practice*. Thousand Oaks, CA : Sage.
- Paillé, P., & Muchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Piaget, J. (1967). *Biologie et connaissance. Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs*. Paris : Gallimard.
- Planck, M. (1960). *Autobiographie scientifique et derniers écrits*. Paris : Flammarion.
- Poincaré, H. (1908). L'invention mathématique. *Bulletin de l'institut général psychologique*, 3, 135-148.
- Schön, D. A. (1994). *Le praticien réflexif : à la recherche du savoir caché dans l'agir professionnel*. Montréal : Les Éditions Logiques.

- Taché, A. (2003). *L'adaptation : un concept sociologique systémique*. Paris : L'Harmattan.
- Tap, P., & Esparbès-Pistre, S. (2001). Identité, projet et adaptation à l'âge adulte. *Carrièreologie, Revue francophone internationale*, 8(1), 133-145.
- Valéry, P. (1957). *Œuvres*. Paris : Paris Gallimard.
- Van der Maren, J.- M. (1995). *Méthodes de recherche pour l'éducation*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Varela, F., Thompson, E., & Rosch, E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit : sciences cognitives et expérience humaine*. Paris : Éditions du Seuil.
- Wallas, G. (1926). *The art of thought*. New York, NY : Harcourt-Brace.

Johanna Bienaise est interprète en danse contemporaine et professeure au Département de danse de l'UQAM. Elle est l'auteure d'une thèse sur les défis et les enjeux d'adaptation du danseur contemporain à différents projets chorégraphiques et sur les modulations possibles de sa relation à la gravité dans ce parcours adaptatif. Ses nouvelles recherches portent sur la formation des danseurs et plus particulièrement sur les formats et les contenus des classes techniques contemporaines.