



HAL
open science

L'atelier en actes

Marie Joqueviel-Bourjea, Alix de Morant Wallon

► **To cite this version:**

Marie Joqueviel-Bourjea, Alix de Morant Wallon. L'atelier en actes. Percées. Explorations en arts vivants, 2023, 6, <https://percees.uqam.ca/fr/article/latelier-en-actes>. ⟨hal-04116520⟩

HAL Id: hal-04116520

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04116520v1>

Submitted on 14 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« L'atelier en actes »

– Introduction –

Alix de Morant & Marie Joqueviel-Bourjea
(Université Paul-Valéry Montpellier 3 / RIRRa21)

1. Contextes

Les 18, 19 & 20 novembre 2021 s'est tenu à Montpellier (France) un colloque international en recherche-création : *L'atelier en acte(s) : espace de création, création d'espace*, organisé par le programme transversal pluridisciplinaire en recherche-création (2021-2025) du laboratoire de recherche RIRRA 21 de l'Université Paul-Valéry (<https://rirra21.www.univ-montp3.fr/fr/axes-de-recherche/programme-transversal>).

La manifestation scientifique s'est accompagnée, pendant toute une semaine, d'ateliers ouverts à tous publics, notamment étudiants : l'un animé par la chorégraphe Germana Civera, artiste en résidence à l' cole Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier ; l'autre conduit par l'écrivaine et chorégraphe invitée Sabine Macher.

Les enjeux épistémologiques, historiques, méthodologiques, pédagogiques... du projet visaient à penser le « commun » de l'atelier, dans la pluralité et la diversité mêmes des pratiques artistiques. C'est pourquoi le programme de la manifestation s'est efforcé de rendre perceptible l'entrecroisement des champs artistiques en associant les disciplines au sein d'une même session, rendant ainsi sensible, grâce à l'extraordinaire fécondité de la notion d'« atelier », la convergence des pratiques, des positionnements et des réflexions (https://colloque-atelier.univ-montp3.fr/#accueil_2).

Pourquoi avoir choisi de consacrer la première année d'un programme en recherche-création au lieu qui héberge la création ? Il nous paraissait tout d'abord opportun, pour des raisons à la fois historiques et sociologiques, de faire le point sur cette réalité essentielle du travail artistique afin de comprendre ce que recouvrait une dénomination spatiale dont l'étymologie et le fonctionnement métonymique n'avaient cessé d'engendrer des valences sémantiques connexes et néanmoins distinctes : local professionnel d'un artisan ; lieu où des

ouvriers exécutent en commun des travaux manuels ; local aménagé où travaille un artiste ; lieu où plusieurs élèves travaillent sous la direction d'un artiste¹.

Toutefois, entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, l'ère industrielle, en dévaluant l'humain au profit de la machine, met en quelque sorte fin à l'artisanat, aliénant l'ouvrier en l'assujettissant à des tâches mécaniques et répétitives. Tandis que la compétence technique de la main d'œuvre s'organise dans l'objectif d'une performance globale, l'atelier, en tant que lieu de fabrication et de partage des savoirs, est remplacé par la manufacture et perd sa signification première. Le capitalisme florissant s'appropriant la maîtrise de la transmission, celle par laquelle l'ouvrage façonné rassemble tout à la fois le maître d'œuvre et l'apprenti (R. Sennett, 2010) engendre une véritable mutilation. Les philosophes Karl Marx et Simone Weil évoquent l'un comme l'autre dans leurs écrits cette dépossession graduelle que subit l'ouvrier d'usine privé d'une continuité essentielle, celle du geste qui allie la pensée à la main et la main à l'outil, du tâtonnement aveugle à la précision du fini.

Du point de vue des arts, on pourrait croire que l'atelier a réchappé de cette logique mercantile. L'atelier du sculpteur ou du peintre, tel qu'il fut, par exemple, immortalisé par Frédéric Bazille (*L'Atelier de Bazille*, 1870, Musée d'Orsay), était simultanément le lieu de conception de l'œuvre (C. Strasser, 2006) et, faisant office de cénacle, celui de toutes les tractations relatives à son placement et sa diffusion. Toutefois, selon Daniel Buren, il ne s'agissait là que d'une « sorte de gare de triage² » ... Seul l'atelier reconstitué du sculpteur Brancusi trouve grâce à ses yeux, comme à ceux de Richard Serra qui y ressent « l'évidence d'un processus de travail total où il n'existe pas de séparation (ni d'aliénation) entre lieu de travail et lieu de vie [...]. On ne perçoit pas seulement l'engendrement du travail d'invention de Brancusi, mais aussi le développement d'une méthode de travail³ », confie-t-il.

Or si les avant-gardes, détournant l'objet de sa fonction ordinaire de bien de consommation, montrent avec le *ready-made* que, décontextualisé, il peut prendre un tout autre relief, elles révèlent surtout l'art comme activité de réflexion et de mise en forme. Puis, après la seconde guerre mondiale, la dématérialisation progressive de l'œuvre au profit d'un *work in progress* s'accompagne d'un mouvement hors des lieux consacrés, que l'on pense aux concepts de *Site* et *Non site* proposés par le land artiste Robert Smithson pour signifier l'écart entre le lieu de production de l'œuvre – en l'occurrence une intervention à même le paysage – et celui

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/atelier>.

² Daniel Buren, « Fonctions de l'atelier », *Ragile*, Paris, septembre 1979, tome III, p. 72-77. Accessible en ligne sur <https://2012.monumenta.com/fr/node/357/>

³ Richard Serra, « Entretien avec Friedrich Teja Bach », 14 mars 1975, *Écrits et Entretiens 1970-1989*, trad. de l'américain par Gilles Courtois, Paris, Daniel Lelong éd., 1990, p. 41.

de sa mise en exposition, au musée ou dans une galerie. Il est cependant à noter que c'est souvent dans des lieux industriels, fabriques et arrière-cours abandonnées par les derniers artisans que s'installent les créateurs américains toujours en quête d'espaces, de préférence vides et sans qualités. L'historienne d'art Pauline Chevalier s'est ainsi attachée à reconstituer l'histoire des *lofts* new-yorkais⁴, montrant dans son ouvrage très documenté, que l'arrivée des artistes dans ces délaissés a contribué à l'avènement de la postmodernité⁵ mais aussi à la gentrification, transformant le cœur de Manhattan en « *the place to be* ».

Dans les dernières décennies du XX^e siècle, en Europe et au-delà, des friches industrielles sont investies par des communautés revendiquant une libre occupation des sols et une gestion autonome de leurs lieux de création. Les pouvoirs publics suivent, qui voient là un moyen de réhabiliter un patrimoine menacé par la ruine, et apposent de nouveaux labels : nouveaux territoires de l'art, tiers-lieux, *fab-labs*. Néanmoins, le manque d'espaces dédiés reste encore un enjeu crucial et les artistes en font les frais, lorsqu'ils n'ont pas les moyens de se fixer. Qu'il s'agisse du studio ou de la salle de répétition, les espaces où déployer un travail restent, en effet, une denrée rare, et la politique des résidences artistiques semble aujourd'hui davantage basée sur des arrangements provisoires que sur des dispositifs pérennes, ce qui contraint les créateurs à se déplacer de lieux en lieux pour mener à terme un projet, comme si l'atelier, devenu nomade, n'avait plus tant besoin d'être fixe que de se déterminer comme une temporalité où mettre ses idées et ses matériaux à l'épreuve. L'atelier s'étant atomisé, il devient multipolaire. On assiste ainsi à un changement de paradigme relatif à la construction progressive de l'œuvre comme à la constitution de sa valeur. Dès lors que les institutions se mettent au diapason de la recherche-crédation, sa dimension programmatique prend le pas sur sa réalisation effective : « sortie de chantier » ou « fenêtre sur résidence », en lieu et place d'un résultat, l'artiste est invité à dévoiler son processus, à le fragmenter en diverses étapes, à rendre publique une création en cours – ce qui interroge nos représentations sur ce qui fait recherche, comme sur ce qui fait œuvre. En outre, cette dispersion du travail créateur en une constellation d'espaces n'est pas sans conséquences sur les mécanismes de production et de diffusion.

Le dossier que nous présentons démystifie l'atelier comme refuge, comme « chambre à soi » ou cabane « déconnectée ». Il appréhende un espace sans bords, tout à la fois protégé et exposé, dedans et dehors. Il rend compte de manières d'être au travail, d'une recherche qui se

⁴ Pauline Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York, de SoHo au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les Presses du Réel, 2017.

⁵ On pense ici au film *Life of Performers* (1972) d'Yvonne Rainer, qui met en scène la vie et la répétition d'une pièce dans le même espace, un *loft* sommairement meublé.

trouve affectée, modifiée par des discontinuités temporelles et spatiales, des contextes et des circonstances. Dans sa topographie, l'atelier contemporain s'apparente ainsi à la notion d'« écotone », zone de transition entre deux écosystèmes (celui de la création, celui de sa publicisation) où les conditions apparaissent de nature intermédiaire. En cela, nous avons davantage pensé l'atelier comme *milieu* que comme *lieu*. Car, en raison d'une nécessaire adaptation de l'atelier à ces nouvelles conditions plus instables, il importe de penser une écologie des pratiques. C'est elle que nous avons tenté de formuler pendant nos discussions comme au fil des contributions qui, chacune, cherchent à appréhender une configuration originale de l'atelier. La réflexion pluridisciplinaire qui alimente le dossier fait en effet le pari que réfléchir à l'espace à bien des égards ambi- et polyvalent qu'est l'atelier permet d'accompagner les déplacements (épistémologiques, terminologiques, méthodologiques, pédagogiques, éthiques, institutionnels...) induits par nos pratiques en recherche-crédation, et paradoxalement, de les ancrer dans l'espace sans bords / éclaté / virtuel... qui simultanément les présuppose et qu'elles autorisent. Il s'agit donc, dans tous les cas, de (tenter de) nommer l'atelier, tout autant que d'explorer ses espaces et d'identifier les différentes modalités qui s'y trament, de l'ébauche jusqu'à l'œuvre.

2. Argumentaire

Dans « La Poïétique », article de 1971 qui sert d'introduction à *Pour une philosophie de la création*, recueil publié en 1989 dans la collection « Esthétique » des éditions Klincksieck, René Passeron définit la poïétique comme « la promotion philosophique des sciences de l'art *qui se fait* », ajoutant que, de ce point de vue, la peinture (nous élargirons ici à la création en général) se comprend comme « un phénomène d'atelier » – à l'inverse de l'esthétique qui la conçoit comme « un phénomène de galerie, de musée, de lieu public⁶ ».

En continuité avec cet héritage, l'approche pluridisciplinaire qui alimente le dossier entend cependant retourner la proposition du philosophe : il s'agit en effet d'y questionner *ce phénomène qu'est l'atelier* à la lueur de toutes les disciplines qu'intéresse la recherche-crédation, l'empan couvert par les études s'attachant plus particulièrement aux arts vivants. C'est donc *l'atelier en acte(s) à la croisée des arts* qu'interrogent les analyses : en quoi l'atelier (quels qu'en soient les hétéronymes : studio, fabrique, *workshop*, laboratoire...) participe-t-il de ce que le philosophe Michel Guérin propose sous le néologisme de « topoïétique⁷ » ? Car si créer

⁶ René Passeron : « La Poïétique » [1971], repris dans *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1989, p. 16.

⁷ Cf. Michel Guérin, *L'Espace plastique*, Bruxelles, La Part de l'œil, 2008, notamment sa partie II : « Éléments pour une topoïétique », p. 55-104.

« veut dire : donner lieu (au lieu)⁸ », l'atelier constitue alors de façon paradigmatique ce lieu singulier/commun (*topos/idios*), réel/symbolique, fixe/mouvant... qui *donne lieu au lieu de l'œuvre*. Aussi, réfléchir à cette sorte d'«archi-lieu» qu'est l'atelier invite à considérer que « bien penser (ou penser complètement) la «poïétique» suppose qu'on prenne en charge la considération topique non comme un trait adventice, mais comme un trait essentiel de la *poiésis*⁹. »

On l'aura compris, les enjeux scientifiques qui sous-tendent la réflexion commune sont nombreux. Quatre axes, toutefois, se révèlent essentiels : terminologiques, épistémologiques, méthodologiques, pédagogiques ; nous en déplaçons brièvement les motivations, qui supportent diversement l'ensemble des études à suivre :

a/ *Nommer l'atelier*. Atelier, *workshop*, studio, laboratoire, *laboratory/lab*, fabrique, *factory*, manufacture, (arrière-)boutique, loge, cabinet, ouvroir, cénacle, chantier... Nommer l'atelier, cet espace réel autant que symbolique, c'est déjà construire en la supposant une certaine façon d'habiter l'espace de la création, et par là en présager les formes processuelles, les dispositifs, les protocoles : quand l'atelier devient *factory*, ce n'est pas seulement le terme qui change, mais bien un rapport au créer. Ainsi, atelier et/ou laboratoire, pour l'artiste-chercheur ? L'un est-il soluble dans l'autre ? Les termes ne sont pas neutres, en effet, qui, s'ils trahissent souvent la discipline (l'atelier pour le plasticien, le studio pour le danseur, le plateau pour le comédien, le laboratoire pour l'écrivain numérique¹⁰...), manifestent plus subtilement un certain rapport à l'espace symbolique de la (recherche-) création.

b/ *Qu'est-ce qui fait atelier ?* Comment pratiquer, reconnaître et concevoir le « lieu » de l'atelier dans une démarche de recherche-création ? Qu'est-ce qui (dé)fait (l')atelier ? Simultanément « chambre à soi » et « lieu commun », à quelles utopies, ou plus exactement, à quelles « hétérotopies » (en termes foucauldien) donne-t-il figure et, leur donnant *lieu*, raison d'être ? Pratiquer l'atelier fait-il habiter ? Qu'en est-il, par exemple, de l'atelier *in situ*, quand l'œuvre en train de se faire se greffe sur un environnement qui lui préexiste, que possiblement elle modifie ? Alors que les accueils en résidences constituent aujourd'hui une donnée majeure

⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰ Cf. Serge Bouchardon (sld), *Un laboratoire de littératures. Littérature numérique et Internet* (Paris, Centre Pompidou, Bibliothèque publique d'information, coll. « Études et recherche », 2007) ; Franco Moretti (sld), *La Littérature au laboratoire* (Paris, Ithaque, coll. « Theoria incognita », 2016) ; Marine Riguet, *Faire littérature. Genèse d'un laboratoire*, Paris, Hermann, 2019. Signalons le séminaire « Faire art au laboratoire : expérimentation et création » organisé en ligne le 17 décembre 2020 par Carolane Sanchez (Université Grenoble-Alpes) et Françoise Chambefort (Université de Franche-Comté), avec Mireille Losco Lena (ENSATT) et Marine Riguet (Université de Reims).

de l'économie de la création¹¹, déplaçant l'atelier d'un lieu à l'autre dans une discontinuité temporelle et spatiale, nous pouvons également nous interroger sur "ce qui fait atelier" dès lors que ce dernier devient portatif et nomade : quelles conditions minimales sont-elles requises pour qu'un lieu devienne atelier ?

c/ *Que fait l'atelier ?* Si, comme le soulignent Chapman et Sawchuck, « la création en tant que recherche [...] implique l'élaboration de projets où la création est nécessaire pour que la recherche puisse émerger¹² », l'espace de la création devient alors lui-même un terrain de recherche et d'exploration – en un mot un lieu de « studiosité¹³ ». Dès lors, quelle place pouvons-nous accorder à l'atelier comme terrain d'une recherche où « la production artistique est nécessaire parce qu'elle témoigne du trajet accompli par le regard introspectif et réflexif du chercheur tant d'un point de vue théorique que pratique » ? Dans une dynamique de recherche-création, l'atelier se révèle en effet un lieu de mise à l'épreuve des matières, matériaux, techniques, technologies, procédés, procédures..., comme des savoirs théoriques et démarches critiques qui interagissent avec eux : comment construire/concevoir/habiter l'atelier pour qu'il soutienne cette double dynamique ? Quels ateliers/studios/plateaux/laboratoires pour quelles créations et quels outils pour ces lieux de création ? L'œuvre et les processus de création sont-ils influencés par les formes et les conditions de l'atelier ? Par conséquent, quelle place est-elle donnée aux savoirs tacites de l'atelier, que le chercheur peut contribuer à expliciter ?

d/ *Que transmet l'atelier ?* Terrain de recherche, l'atelier se révèle également (et parfois d'abord) un lieu (réel autant que symbolique) de formation et de transmission : dans cette optique, sont interrogées les méthodologies de transmission et les modalités d'appropriation des savoirs et des savoir-faire qu'il induit, invente et peut-être déconstruit, qu'il s'agisse d'ateliers où la dimension pédagogique se révèle explicite (atelier d'arts plastiques, d'arts numériques, de pratiques somatiques, de théâtre, d'écriture...) ou d'ateliers dans lesquels la dimension collaborative appelée par le recours à des savoirs et pratiques divers induit nécessairement des processus de transmission et de formation par le transfert des pratiques. Par là, c'est aussi la dynamique collective à l'œuvre en (par l') atelier qui questionne les processus de création, dans la tension instaurée entre collaboration, co-construction, co-habitation et singularité des démarches artistiques/scientifiques.

¹¹ Cf. Carole Bisénius-Penin (sld), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles (1). À la recherche d'une cartographie*, *Questions de communication*, PU de Nancy, n° 29, 2015 ; Carole Bisénius-Penin (sld), *Résidence d'auteurs, création littéraire et médiations culturelles (2). Territoires et publics*, *Questions de communication*, PU de Nancy, n° 35, 2017.

¹² Owen B. Chapman & Kim Sawchuck : « Research-Creation : Intervention, Analysis and "Family resemblances" », dans : *Canadian Journal of Communication*, Vol. 37, N°1, Media Arts Revisited (MARs), 2012, p. 19 (notre traduction).

¹³ Dominique Dupuy : « Éloge du studio », dans : *Une danse à l'œuvre*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001, p. 107-108.

Lieu d'expérimentation et d'essai où le savoir-faire le dispute au non-savoir assumé, où la cohérence d'une démarche ne craint pas d'accueillir l'hétérogène et d'emprunter la ligne brisée du « zigzag », soit un « chemin qui bifurque¹⁴ », l'atelier ne cesse de questionner, de réinventer et peut-être de ré-enchanter la relation pédagogique, contrainte de modifier ses repères (et d'abord spatiaux : l'atelier n'est pas un amphithéâtre ni ne se cantonne nécessairement à un lieu fixe et connu), de ré-évaluer ses paradigmes, de réviser ses attendus... Car si l'atelier, espace même du poïétique, est ce lieu qui autorise des processus successifs de transformation et par là interroge sans relâche nos représentations, il transforme aussi ceux qui l'habitent...

Autant de questions (non exhaustives) que le dossier se propose d'explorer depuis des rives disciplinaires variées, dans un double souci de théorisation de la pratique de(dans) l'atelier / de l'atelier comme pratique et de compréhension/élaboration des méthodologies en jeu en recherche-crédation à partir de la question *topique*.

3. Présentation

Ce dossier sélectif spécifiquement conçu pour la revue *Percées*, principalement axé sur *ce qui fait atelier dans les arts vivants*, regroupe huit études rédigées à partir de communications significatives du colloque :

– cinq études sur huit relèvent expressément des arts vivants pour s'attacher à l'atelier du dramaturge (Thibaut Fayner), du danseur (Mattia Scarpulla, Muriel Piqué), du musicien (Grazia Giacco & Christine Esclapez) ou du scénographe (Clarence Boulay), que cet atelier soit réel ou virtuel. Sont privilégiées les approches en recherche-crédation visant à définir ce qui fait de l'atelier un milieu propice aux démarches poïétiques ;

– les trois autres études, dont l'une fut mise en scène à deux voix (Gwénaëlle Bertrand & Maxime Favart), l'autre performée (Céline Cadaureille) et dont la troisième (Stéphane Ledien) s'attache à la question transversale des résidences d'artistes, investissent diversement les problématiques partagées (l'atelier *in situ*, déplacé, virtuel...) qui motivèrent les rencontres.

– enfin, dans la partie document, Sabine Macher, écrivaine et chorégraphe, livre un document singulier qui restitue avec générosité une expérience d'atelier d'écriture : un atelier où la disposition des corps, organisés en duos, crée l'espacement nécessaire au surgissement d'un tiers.

¹⁴ Jean Lancré : « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi » in : Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec (dir.), *La Recherche Création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 2006, p. 16.

Thibault Fayner a mené l'enquête auprès d'écrivain-es dramaturges contemporain-es, questionnant l'adage selon lequel pour écrire il faut que l'on se réserve une chambre à soi. Or il s'avère que l'atelier, même sis au cœur de l'appartement ou de la maison, voyage de pièce en pièce, du lit à la fenêtre, du bureau à la bibliothèque, débordant vers ses extérieurs : le balcon, le jardin, le café, la rue. Si la retraite monacale est bienvenue pour s'extraire des contingences du quotidien et achever un manuscrit, nombre d'auteur-trices de théâtre écrivent désormais à l'épreuve du plateau, facilitant ainsi le passage du texte à l'incarnation. Au demeurant, il semble qu'à la variété des lieux arpentés par l'écrivain-e dramaturge correspondent différentes phases de l'écriture. Quoi qu'il en soit, l'atelier de l'écrivain-e est par essence portable, qu'il-elle fourre ses poches de carnets ou use de la fonction note de son téléphone. Toujours en mouvement, à l'affût du monde, l'écrivain-e se place ainsi au carrefour d'une pluralité de routes.

Avec Mattia Scarpula, l'atelier de l'écrivain-e migre vers le studio où le tapis de yoga remplace la table, et le mouvement la pseudo-immobilité. Danseur et auteur, le chercheur arpente par le biais d'explorations somatiques le chemin de l'écriture, dès lors que la sensation vient démultiplier des potentialités tout à la fois discursives et performatives. À travers cette écoute introspective, l'imagination narrative se débride et les capacités expressives se décuplent, lorsque la déposition des mots sur la page prolonge l'impulsion donnée par le geste dansé.

Artiste-chercheuse, Muriel Piqué situe, quant à elle, sa pratique de composition chorégraphique dans l'espace du virtuel. En tant que dispositif partitionnel interactif, *COMPOSE&DANSE* invite l'internaute au surgissement de la danse, en tout lieu et à toute heure. Partant du postulat que chacun possède en soi un répertoire de gestes à activer, et qu'il suffit de se dessaisir d'une volonté de maîtrise pour simplement les laisser affleurer, des *scenarii* sont proposés qui réveillent des imaginaires de danse. L'objectif du protocole est, par le biais d'une guidance, d'induire un processus de découverte du soi créatif qui passe, pour celui ou celle qui veut en faire l'expérience, par une « déprise » de ses préjugés et attendus.

Les musicologues Grazia Giacco & Christine Esclapez avancent, de leur côté, des pistes épistémologiques, théoriques, pratiques et esthétiques afin de localiser l'atelier musical. En effet, si l'atelier en tant que lieu de fabrication et de transmission d'un savoir-faire est souvent associé en musique à d'autres termes (*laboratoire, groupe, studio* notamment), réfléchir à *ce qui ferait atelier en musique* semble nécessaire aux deux chercheuses qui font l'hypothèse que l'histoire invisible de l'atelier musical est, en partie, due à la nature même de la musique, dont

l'existence, *a minima*, est double. De l'espace mental du compositeur à l'espace sonore de l'interprète et de l'auditeur, l'atelier en musique ne peut effectivement occuper un seul lieu, géographiquement et physiquement déterminé. La musique comme points d'écoute incarne par là une spatio-temporalité spécifique, induisant un atelier éclaté se prolongeant dans les salles de répétition, sous les doigts des interprètes, dans les oreilles et l'imaginaire des auditeurs, multipliant les niveaux d'instauration et d'actualisation de l'œuvre musicale en plusieurs espaces-temps : ceux de son écriture, de son interprétation, de son écoute et de son enregistrement.

Pour sa part, Clarence Boulay a interrogé Richard Peduzzi, Raymond Sarti et Philippe Quesnes sur les différentes étapes de la conception d'un décor, de l'esquisse à la maquette, pour mieux comprendre ce qui fait pour eux atelier en tant que scénographes. Son étude démontre que, pour être habitable, l'architecture muséale ou théâtrale doit permettre de faire dialoguer des données topographiques et symboliques, des signes graphiques et métaphoriques, tels ces oiseaux qui s'échappent des dessins tremblés de Peduzzi pour leur donner semblance de vie. Du plan à la construction en volumes, curieusement le travail du scénographe consiste à créer du vide, de l'espace afin de favoriser une mise en corps et en récit. De fait, comme le souligne Clarence Boulay, les scénographes « cherchent à rendre les signes poreux, à la fois ouverts et fermés, présents et absents, pour transmettre non pas un message exact mais une intention la plus juste possible ».

Gwénaëlle Bertrand & Maxime Favard s'attachent, faisant retour sur leurs expériences à la fois pédagogiques et scientifiques, à l'atelier de l'enseignant·e-chercheur·euse-praticien·ienne universitaire en l'envisageant prioritairement comme un milieu dialogique où s'actualisent les savoirs. À partir d'une recherche-pratique interdisciplinaire qu'ils mènent à la croisée du design et des sciences de l'informatique, les deux enseignants-chercheurs réfléchissent aux relations dialogiques qui entourent, traversent et pénètrent la recherche. Ce sont elles, avancent-ils, qui font (l')atelier, dans la mesure où l'atelier en tant qu'espace architectural est rarement universitaire : l'atelier, à l'université, se fait en effet souvent « sans atelier »... Les auteurs se demandent du reste si, de ce simple constat, on ne serait pas en droit d'inférer qu'échouer à mettre à disposition des ateliers ne serait pas l'aveu, de la part de l'université française, d'une indifférence à ce type de recherche... Pour autant, loin de relater une forme d'échec, leur contribution témoigne, exemples concrets à l'appui, de l'importance, pour la recherche actuelle en contexte universitaire, de ménager des ateliers où la dialogique, prenant le relais de l'atelier absent, l'emporte sur la dialectique dans une perspective inter-

polydisciplinaire qui, seule, semble à même de répondre, par une recherche pratique, aux défis épistémologiques-pratiques de notre temps.

Dans sa contribution, réalisée à Montpellier sous la forme d'une conférence performée, la plasticienne Céline Cadaureille évoque de manière prismatique les espaces qu'elle traverse ou qu'elle habite et qui font miroiter les différentes facettes de sa *persona* d'artiste-enseignante chercheuse. De l'ancre solitaire où elle façonne la terre à l'atelier de pratique plastique comme espace d'expérimentation collectif où l'on s'informe des formes et où on les teste, elle se dit constamment remodelée par les lieux. Ce sont eux qui soutiennent la scénographie d'un témoignage en trois actes qui éclaire, dans son ancrage et sa singularité artistique mêmes, les énergies à l'œuvre en chaque enseignant·e-chercheur·se-artiste.

Chez l'écrivain et chercheur en création littéraire Stéphane Ledien, si les lieux façonnent pareillement un *ethos*, ils agissent sur les formes mêmes prises par la création. Revenant sur trois expériences très différentes d'écriture en résidence, l'une au sein d'un atelier d'artistes-peintres situé dans une bâtisse ancestrale à Québec, l'autre dans les cabinets d'écriture de la célèbre Maison de la Littérature, la troisième enfin dans la revue numérique *Le Crachoir de Flaubert*, il analyse les liens qui, dans son processus créatif, se sont incidemment tissés entre le sensible et l'imaginaire comme entre le physique et le virtuel, de la présence attentive en des lieux inspirants à l'exploration de l'infinité des possibilités de l'espace numérique en passant par l'influence des architectures et des ambiances. En chacun de ces lieux, à la fois intériorisés et ressentis comme des espaces d'influence, l'écriture se sera déployée dans un sentiment d'encadrement serein ou constructif et de stimulation sensorielle. Toutefois l'atelier, autrement éclaté qu'il ne l'est en musique, ne finit-il pas par imposer son cadre à l'artiste en résidence, qui court ainsi le risque de la dispersion ?

Plus méditatives auront été les parenthèses suspensives que « L'atelier espacé » de l'écrivaine-chorégraphe Sabine Macher a ménagées au début et en fin de journée, pendant toute la semaine du colloque. À l'abri des murs d'une chapelle désaffectée attenante aux bâtiments de l'université, elle a instauré un temps de retrait silencieux quoique poreux aux échanges comme aux bruissements de la ville. Il s'agissait de veiller attentivement sur une personne au repos et de se pencher sur un cahier pour y coucher les pensées produites par cette situation. Le document qu'elle partage témoigne de cet état apaisé de conscience qui induit un état d'acuité à ce qui est là et vibre dans l'instant, ou cherche à se manifester dans l'entrelacement des réminiscences, des rêveries et des langues. C'est aussi un écrit-palimpseste qui fait trace de ce qu'un simple protocole peut générer en termes d'écritures entrecroisées.