



HAL
open science

Un regard qui se faufile dans des interstices : trajectoire indisciplinée entre actes scientifiques et artistiques

Ondine Simonot-Bérenger

► **To cite this version:**

Ondine Simonot-Bérenger. Un regard qui se faufile dans des interstices : trajectoire indisciplinée entre actes scientifiques et artistiques. Culture et recherche, 2025, 149, pp.136-142. <hal-05553152>

HAL Id: hal-05553152

<https://hal.science/hal-05553152v1>

Submitted on 15 Mar 2026

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Un regard qui se faufile dans des interstices : trajectoire indisciplinée entre actes scientifiques et artistiques

Invitée à écrire après Ma thèse en 180 secondes, je pars d'un endroit précis : celui d'une chercheuse-artiste en sciences cognitives, travaillant dans des théâtres publics français. Aussi ma thèse s'est-elle construite dans des interstices : entre théorie et pratique, arts et sciences, laboratoire et terrain, avec l'ambition – à l'utopie assumée – de croiser les regards, dé-hiérarchiser les disciplines, traduire une langue faussement commune, cofabriquer la recherche avec des artistes, des équipes, des publics. J'en propose ici une éthique personnelle de l'interstice : indisciplinée, instable, inventive et inachevée.

ONDINE SIMONOT-BÉRENGER

Doctorante SACRe, Laboratoire de neurosciences cognitives et computationnelles (LNC2 – INSERM U960)/laboratoire SACRe (EA7410), École normale supérieure (ENS)-Université Paris Sciences et Lettres (PSL)

Portrait de la chercheuse en équilibriste

Ma thèse, en cours de finalisation au sein du programme SACRe, a d'abord été codirigée entre sciences cognitives et philosophie, avant d'évoluer vers une codirection sciences cognitives/études théâtrales, reflétant son besoin d'ancrage immédiat et empirique. Ce déplacement n'est pas anecdotique : il dit une volonté de tenir ensemble les exigences des scènes et des laboratoires, et se pose comme un premier symptôme d'un refus d'assignation disciplinaire – refus, en tout cas, de leurs limites traditionnelles. Il n'est pourtant qu'une partie d'un positionnement plus large, enraciné dans un parcours pluriel : six années de critique dramatique, une licence de biologie, un master de sciences cognitives, une formation en études théâtrales, une pratique théâtrale soutenue et un travail d'artiste photographe et plasticienne. Cette multiplicité façonne une perspective située et plurielle dont la légitimité émerge précisément de l'inadéquation aux normes de chacune de ses parties. Georges Banu, décrivant la position du critique, formule ce que je reconnais comme fondement méthodologique de cette posture de chercheuse :

« Le critique se trouve à la fois, comme disait Bernard Dort, *dehors* – du côté de ceux qui reçoivent – et *dedans* – du côté de ceux qui participent à la dynamique du théâtre : il est pris entre l'ouverture et l'enfermement. De leur conjonction peut surgir une nouvelle position critique, position dont la figure est

l'écartèlement. Dès qu'il renonce à cet inconfort, ouverture/enfermement, dehors/dedans, goût/théorie, le critique y perd cet écart bénéfique, car son destin est d'être à jamais *entre les deux*¹. »

Cet « écartèlement » devient alors principe actif de recherche. Accepter l'inconfort de ne jamais appartenir à un seul endroit, pour gagner cet « écart bénéfique » d'où peut naître une pensée singulière : un regard qui se faufile dans des interstices.

L'objet comme spécialité

Ma recherche doctorale porte sur les dynamiques émotionnelles collectives au théâtre et leur influence sur la réception des représentations. Par leur nature située, éphémère et relationnelle, ces phénomènes travaillent à la charnière de plusieurs champs : sciences cognitives (psychologie des émotions, cognition sociale), sociologie (effets de groupe, rituels), études théâtrales (réception, dramaturgie), esthétique, avec des résonances jusque dans l'histoire et les sciences politiques. Chacun de ces prismes éclaire une facette ; aucun ne suffit à lui seul à épuiser ce qui m'intéresse : l'émergence d'un état collectif, sa texture sensible et les conditions concrètes de son avènement dans le spectacle vivant.

De ce débordement disciplinaire découle une conséquence méthodologique simple : si l'objet excède les frontières, c'est l'objet qui doit conduire l'enquête. Autrement dit, il s'agit de renverser le paradigme universitaire dominant : là où l'on apprend à se spécialiser dans une discipline pour

1. Georges Banu, *Le théâtre, sorties de secours*, Aubier, 1984.



© Ondine Simonot-Béranger

Faire la lumière sur..., photographie numérique, Angers, 2022.

l'appliquer à des objets multiples, je tente la spécialisation dans un objet autour duquel tourner. Ma dominante demeure la cognition, mais elle ne commande plus : elle s'ajuste à l'objet, s'y combine, se retire parfois. Ici, c'est l'objet qui dicte l'outillage.

En effet, l'interdisciplinarité traditionnelle promet la rencontre féconde des savoirs, mais révèle vite ses apories : vouloir satisfaire toutes les disciplines, c'est risquer de n'en satisfaire aucune, ou de réinstaller des hiérarchies implicites. Dans un milieu académique où la reconnaissance consacre l'excellence disciplinaire, accepter l'entre-deux nous constitue d'emblée en anomalie. L'indisciplinarité que je revendique assume cette anomalie comme ressource : elle part d'un objet unique – l'expérience théâtrale – et fait graviter autour de lui les prismes nécessaires à sa diffraction analytique. Face aux logiques pluri- et interdisciplinaires, elle s'inscrit en protopie : une anticipation modeste d'autres manières de produire du savoir, fondée sur des désobéissances créatrices et une éthique du compromis sans compromission. Ici, l'objet mène, les disciplines s'ajustent, sans prétendre l'absorber.

Et puisque l'objet doit conduire l'enquête, alors, le laboratoire ne suffit pas : il y manque la coprésence, le partage du temps et de l'espace, l'incertitude du vivant. Il faut donc aller sur le terrain, en conditions réelles de représentation. Cette décision suppose de sortir de l'université pour négocier une place au sein des institutions

artistiques : convaincre des directions, rassurer des équipes, adapter les protocoles aux contraintes de création, rencontrer les publics. C'est un travail de traduction et de diplomatie au quotidien.

Cet article est un retour réflexif sur quatre années de recherche de terrain : il ne propose aucun modèle, mais une cartographie située des tensions, obstacles et possibles rencontrés. La démarche est narrative, puis analytique : récit chronologique de quatre collaborations, puis brève analyse de ce qu'elles révèlent des enjeux institutionnels, épistémologiques et méthodologiques d'une recherche indisciplinée. Cette chronologie dessine un apprentissage concret : comment faire de la recherche entre disciplines, entre institutions, entre les logiques parfois contradictoires des arts et des sciences.

Premier terrain : la mécanique de la pyramide et de la table

Ma première expérience se déroule au théâtre Le Quai (centre dramatique national [CDN] d'Angers). Le projet initial, point de départ de ma thèse, était ambitieux : devenir « chercheuse associée » au théâtre, m'installer en résidence longue, développer une démarche participative avec les publics locaux, tisser expérimentation scientifique et médiation culturelle, créer un modèle de collaboration durable entre laboratoire et institution artistique. La réalité fut tout autre. Le statut de « chercheuse associée », promis mais jamais formalisé, me laissa dans un vide

institutionnel ne laissant que peu de prise à la réalisation du projet.

19h 05. Ma table n'a pas bougé. Personne ne peut la voir dans ce coin sombre et reculé du théâtre, mais pour la déplacer d'un mètre, il faut trois accords successifs. La centralisation des demandes au niveau de la direction ralentit mécaniquement les arbitrages; la charge des équipes, légitimement focalisées sur la représentation du soir, limite la disponibilité pour des ajustements techniques de dernière minute. 19h 30, une amie déplace la table: « Ne demande pas l'autorisation, attends l'interdiction, sinon tu vas y passer la nuit. »

Cette scène anodine concentre l'essentiel: le fonctionnement hiérarchique *top-down*, efficace pour la conduite d'un spectacle, est peu compatible avec un projet transversal expérimental. D'emblée, l'indiscipline prend son sens le plus littéral pour que le travail puisse exister.

A *posteriori*, j'ai compris que le projet avait été envisagé d'abord comme un outil de management et de communication par la direction du lieu. Se trouve ici le premier écueil d'un langage faussement commun: le « laboratoire de recherche » en création théâtrale n'est pas celui du monde académique. Bien que nous soyons tous habitués à « chercher » sans certitude, cette proximité sémantique masque des temporalités, des méthodes et des objectifs profondément divergents. Le malentendu n'en était que plus pernicieux: apparence de convergence, mais incompréhension dans l'opérationnel.

Cependant, cette expérience difficile fut formative. Deux leçons en sortirent. Premièrement, dans des organisations structurellement inadaptées à ce type de collaboration, la place ne se demande pas: elle s'invente et se forge au long cours – avec des interlocuteurs identifiés, des moyens adaptés et une temporalité négociée. Deuxièmement, l'inconfort méthodologique a des limites opératoires: l'« entre-deux » n'est fécond que s'il n'est pas infinitésimal. La suite de mon parcours a donc consisté à apprendre les codes institutionnels pour créer les conditions de possibilité de mon travail: composer avec la structure, objectiver les contraintes et documenter les arbitrages, pour que la collaboration ne dépende ni de l'urgence ni des personnes, mais d'un cadre lisible.

Deuxième terrain : les vertus des tapis et du renoncement

Le même spectacle est accueilli quelques mois plus tard au CDN de Nanterre. Cette fois, pas de grandes promesses: le théâtre héberge le spectacle en tournée, et le projet est hébergé avec le spectacle, sans convention de collaboration autre que l'accueil et un soutien en communication.

Paradoxalement, la configuration minimaliste s'avère plus fluide. Les équipes, habituées à la

proximité de l'université et à la présence régulière d'étudiants-chercheurs, connaissent les temps de préparation, identifient les besoins techniques, maîtrisent les enjeux du travail.

19h 10, hall d'entrée. Au centre, un bar où l'on entend rire. Une lumière tamisée, des assises dispersées sur des tapis anciens. Les spectateurs restent, bavardent, jettent un œil au dispositif, prennent le temps d'écouter mon démarchage. Les échanges sont posés, on peut expliquer sans se presser. Le protocole s'insère naturellement dans le rythme de la maison.

C'est là que j'ai compris à quel point le projet dépendait aussi de phénomènes impensés: l'architecture et l'écologie matérielle des lieux. À Nanterre, la sobriété des ambitions et l'intelligence située des équipes ont rendu visible un principe encore impensé dans mon parcours: la réussite d'une recherche en contexte tient autant à la qualité des relations qu'aux propriétés des lieux. Ici, l'« interstice » n'est pas un entre-deux; c'est une harmonisation discrète entre cadre minimal, habitudes professionnelles et architecture hospitalière.

Troisième terrain : la poésie des spectres et du poteau

Au Théâtre-Studio d'Alfortville, changement de paradigme: ma collaboration est pensée avec la compagnie (f.o.u.i.c) plutôt qu'avec le lieu. Le cadre est ramassé, la relation se tisse à hauteur de troupe, la place est créée par la complicité de l'équipe artistique. Très vite, je m'aperçois qu'arriver sur un spectacle déjà longuement rodé change tout: l'angoisse de la première est derrière; les gestes sont sûrs; il y a de l'espace – mental et logistique – pour que la recherche existe sans gêner personne. Ici, je ne m'« ajoute » pas: j'entre. La collaboration n'est pas une greffe: c'est une appartenance.

Le hall du théâtre, petit, facilite la rencontre avec le public moins nombreux. Ce qu'on perd en amplitude, on le gagne en engagement individuel: avec l'aide d'une assistante, on peut s'adresser à chacun. L'intégration se fait naturellement. L'ensemble des équipes est informé du projet; je participe à la formation des « spectateurs complices », ces silhouettes qui rejoignent ponctuellement la représentation. Informés de la démarche, ils deviennent des alliés: ils en parlent autour d'eux, préviennent amis et familles, et se font relais volontaires. Progressivement, je me glisse dans les espaces laissés vides entre différents rôles: chercheuse, photographe, spectatrice-complice de substitution.

18h 20. Les spectateurs-complices répètent avant l'ouverture des portes. Yann, l'un des acteurs, propose un exercice pour se mettre au diapason. Un regard soutenu d'abord, puis un départ commun, un arrêt d'un même geste, un contact bref, un évanouissement simulé. En quelques



© Ondine Simonot-Bérenger.

Les Lucioles, photographie numérique, série *Allosaurus*, Alfortville, 2023.

minutes, quelque chose advient : le groupe respire ensemble, ajuste son tempo, se synchronise. Je suis au bon endroit. Ce que la science veut mesurer se déploie ici de manière organique. Le théâtre nous devance et nous oblige. Il ne s'agit pas de « faire entrer » la scène dans la science ni l'inverse, mais de s'éclairer mutuellement.

C'est dans cet espace que ma pratique photographique peut enfin se déployer pleinement, et m'aide à penser ma propre position. Vingt soirs durant, j'observe le spectacle depuis l'interstice laissé entre le poteau de bois et la rampe de l'escalier, précisément sur la ligne de démarcation d'un quatrième mur fictif. Mon appareil reste discret, mais les images, elles, travaillent. En pose longue (sur la durée entière de la représentation) le public ne se fige pas : il se dessine. Micro-déplacements, inclinaisons du buste, mouvements d'ensemble tracent des traînées ; des halos d'attention apparaissent. Ces images ne sont pas un instantané, mais un registre continu de la dynamique de salle : une manière sensible de rendre visible l'implication collective. Cette technique a aussi une vertu éthique simple et décisive : elle dissout l'identifiable. En longues expositions, les visages du public s'effacent dans le flou du mouvement : la photographie se conforme ainsi aux exigences d'anonymat de la recherche, tout en conservant la trace de ce qui m'importe – l'expérience partagée. De fil en aiguille, un langage s'est imposé : celui des fantômes. La photographie fait affleurer des présences spectrales où personnages, acteurs et spectateurs se mêlent et s'effacent ; les petites lucioles du spectacle ponctuent la nuit du plateau comme autant de servantes. Mon appareil dessine une histoire conjointe du spectacle et de sa représentation, tâchant de capturer un instant d'émotion qui se diffuse – et se diffusera, j'espère, à l'observateur des clichés.

Ce qui s'est joué ici tient en peu de mots : une place trouvée, des gestes tenus, une méthode éprouvée. L'interstice cesse d'être une gêne ; il devient un outil, un lieu d'invention où, silencieusement, l'art et la science se nourrissent. Depuis cet acquis, le terrain suivant mettra à l'épreuve cette méthode dans une autre configuration.

Quatrième terrain : la valse du plateau et du cahier des charges

Aux Plateaux sauvages (Paris), nouveau changement de paradigme : le projet, désormais financé par l'Agence nationale de la recherche (ANR) dans le cadre d'un programme collectif plus vaste que



© Ondine Simonot-Bérenger.

Suzanne ou *Who's there ?*, photographie numérique, série *Allosaurus*, Alfortville, 2023.

ma thèse, devient une coproduction tripartite entre le laboratoire (équipe *Social Cognition* du Laboratoire de neurosciences cognitives et computationnelles [LNC2]), le lieu (Les Plateaux sauvages) et la troupe (compagnie Le Folarcin). Deux spectacles sur mesure sont commandés à une autrice-metteuse en scène pour permettre à la recherche de se déployer dans un cadre mieux contrôlé, avec une précision accrue. Le laboratoire devient producteur de spectacle, la troupe collaboratrice de recherche, et le lieu ouvre sa salle à une création qu'il n'a ni programmée ni vue, pour le bénéfice d'une expérience scientifique. Il prend en charge une partie de la logistique, la billetterie, un renfort de communication; ses placiers débordent leur fiche de poste pour intégrer le protocole. Dans ce dispositif, l'engagement de chaque partie doit être total, pour un projet d'une envergure rare, reposant sur une économie réelle: plusieurs mois de préparation à temps plein pour six dates de représentation. Ici, l'échec n'est pas une option.

La clé, c'est la cocréation: une complicité et une langue commune préexistent avec l'autrice-metteuse en scène, seule condition d'existence pour travailler dans l'urgence et la transversalité sans se perdre, dans un format inédit pour tous. Côté laboratoire, toute l'équipe est sur le pont: une dizaine de personnes opèrent sur le terrain. Côté création, le cahier des charges est serré: deux pièces (l'une légère, l'autre dramatique) d'une même autrice, pour conserver une écriture commune sur des registres différents; quarante minutes chacune; quatre acteur et actrices au total; changements de plateau dans les deux sens en dix minutes; budget restreint. L'enjeu est de cadrer la création sans l'assujettir: répondre aux obligations

de la recherche sans perdre en liberté créative. Les œuvres doivent tenir seules (théâtralement, artistiquement) tout en se prêtant à la finesse des analyses prévues.

Le dispositif scientifique se densifie pour répondre à des hypothèses plus nombreuses et variées: aux questionnaires et enregistrements sonores des premières années s'ajoutent une trentaine de capteurs cardiaques, portés tant par le public que par les acteurs et actrices, dans un écosystème construit par mes collègues du LNC2. Le format est repensé: poste de commandement informatique, temps d'équipement longs, coordination serrée avec la régie et discipline inhabituelle demandée au public. Ce dernier dépasse ainsi son rôle ordinaire: il participe à une expérience totale, plus longue et plus contraignante qu'un spectacle seul, tout en restant au plus près d'un contexte écologique de théâtre. Pour tout le monde, c'est un saut dans l'inconnu – le risque est commun.

15 h 20. Le spectacle doit commencer dans dix minutes. Dans le hall, les derniers spectateurs se dirigent vers la salle d'accueil où leur sera attribué un numéro de place, tandis que leurs prédécesseurs enfilent leur ceinture cardiaque dans la pièce voisine. Au niveau du bar, une équipe rappelle les consignes au public; à l'entrée de la salle, on s'époumone à appeler les spectateurs par numéro. À l'intérieur, une file attend la mise en marche des capteurs, tandis qu'à un mètre à peine, cachés derrière une porte, les artistes achèvent de s'habiller en remplissant un questionnaire. En haut du gradin, la régie veille, prépare la captation; le signal est lancé – on va commencer.

De ce terrain ressort la profondeur du changement de paradigme: la cocréation rend possible une indiscipline opératoire à condition d'adosser la liberté à un cahier des charges clair, la rigueur à une confiance explicite, et l'ambition à une maîtrise assumée des contraintes techniques et économiques. Ici, l'interstice devient une maison commune où l'on conçoit pour observer et où l'on observe pour mieux concevoir – avec le risque plein et entier que cela implique.

Mais cette réussite a un prix que nos dispositifs de financement n'anticipent pas. Ni les lignes recherche ni les lignes culture ne sont pensées pour couvrir d'un seul tenant une coproduction arts-sciences de cette ampleur. L'indiscipline a un coût: financier, logistique, humain. Dans ce contexte, ce succès fait office d'exception, tant il requiert des ressources impossibles, reposant sur un équilibre instable, conquis au prix d'un bricolage vertueux mais épuisant. Pour autant, il démontre aussi la valeur sociale de ce type de proposition, révélant l'intérêt enthousiaste du public (complet une semaine avant la première) pour les projets collaboratifs arts-sciences.

Comment nos institutions de recherche et de culture accueillent-elles (ou non) l'indiscipline?



Affiche du spectacle-expérience
Cardiographie d'un public,
Paris, 2025.

© Ondine Simonot-Béranger



© Ondine Simonot-Bérenger

Quatrième mur, photographie numérique en longue exposition d'une scène du spectacle *Au bout de l'arc-en-ciel*, à gauche (*Cardiographie d'un public*), Paris, 2025.

Comment les rapports de pouvoir se rejouent-ils dans les collaborations arts-sciences ? Comment faire des temporalités dissonantes une ressource plutôt qu'une source d'anxiété ?

Temporalités en tension : l'art des possibles

L'opposition fondamentale entre logique théâtrale et logique scientifique se cristallise autour de la temporalité. Au théâtre, la première fixe l'horizon : tout se prévoit rétrospectivement à partir de ce point – il faut être prêt le jour J, quoi qu'il arrive. En sciences expérimentales, le mouvement est inverse : on travaille étape par étape jusqu'à ce que le protocole tienne, et alors seulement on lance l'expérimentation. Travailler dans les théâtres, quel que soit le régime de collaboration, impose la première temporalité : faire avec l'inachevé, l'aléa, l'instant – démarche particulièrement anxiogène pour les chercheurs de laboratoire habitués à contrôler leurs variables. Cette contrainte déplace la méthode : elle enseigne la frugalité (capteurs discrets, dispositifs légers), l'acceptation de l'approximatif, la valorisation du processus autant que du résultat. Cette expérience rejoint les analyses de la pluralité des temps artistiques² : un régime moins linéaire et moins rigide que les protocoles standardisés, capable d'accueillir l'événement plutôt que de l'attendre. Elle révèle les présupposés de nos méthodes habituelles et ouvre des possibles méthodologiques. Elle se heurte toutefois aux logiques gestionnaires des institutions culturelles (programmations sur plusieurs saisons, calendriers de communication), occasionnant des frictions récurrentes. Enfin, la divergence fondamentale des paradigmes scientifiques et artistiques³ rappelle que l'on ne « résout » pas ces tensions ; pour autant, les penser en fossé insurmontable n'a pas d'intérêt. Mieux vaut composer avec elles, les documenter, en faire des contraintes de conception. Ce déplacement

n'est pas seulement méthodologique : il est aussi matériel et organisationnel, engageant des espaces et des personnes.

La médiation comme politique : construire des ponts

Dans ce contexte, la médiation scientifique constitue une assomption de responsabilité : financée par de l'argent public, réalisée en situation et n'existant qu'à travers la participation de la population, la recherche doit se partager, se discuter, se coconstruire avec celles et ceux qu'elle concerne. La médiation n'est pas un supplément : c'est une politique.

Les sciences participatives offrent des leviers, mais leurs limites sont connues : elles reproduisent souvent un modèle déficitaire malgré une rhétorique d'émancipation⁴, en réduisant les participants au rôle de fournisseurs de données. D'où l'effort pour déplacer la relation, entre contributif et collaboratif : consentements négociés, restitutions publiques, co-élaboration des questions avec les différents acteurs du projet. Cette politique a une matérialité et un coût : temps de préparation, personnels d'accueil, communication, espaces, lignes budgétaires et calendriers qui ne coïncident pas toujours. Concrètement, il faut aligner les attentes autant que les procédures : qui fait quoi, quand, avec quels moyens – et sur quels modèles (« collaboration », « participation »). C'est précisément ce travail qui conditionne la suite.

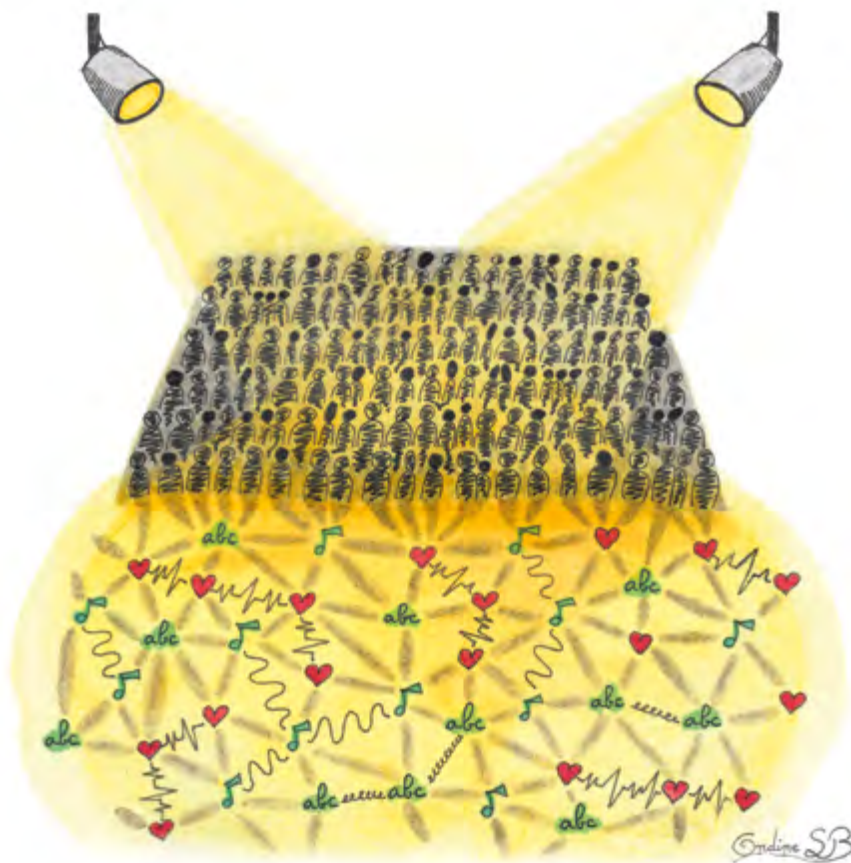
Une langue faussement partagée : l'art de la traduction

La spécificité du dialogue théâtre/sciences cognitives tient à ce paradoxe : ces deux champs travaillent sur le même objet, l'esprit humain, mais pas avec les mêmes outils ni les mêmes référents. Pire, ils n'ont pas l'habitude de dialoguer ouvertement, malgré des siècles d'évolution parallèle.

2. Sabrina Sinigaglia-Amadio et Jérémy Sinigaglia, *Temporalités du travail artistique : le cas des musicien-ne-s et des plasticien-ne-s*, Ministère de la Culture, DEPS, coll. « Questions de culture », 2017.

3. James Elkins, « The drunken conversation of chaos and painting », *Meaning*, n° 12, 1992, p. 55-60.

4. Florence Millerand, « La participation citoyenne dans les sciences participatives : formes et figures d'engagement », *Études de communication*, n° 56, 2021, p. 21-38 : <https://doi.org/10.4000/edc.11360>



Entre nous, il se passe déjà quelque chose... Visuel réalisé pour le concours Ma thèse en 180 secondes, aquarelle et encre, Paris, 2025.
© Ondine Simonot-Bérenger

Cette proximité implicite crée une illusion de compréhension entre ses acteurs, bénéficiant d'un vocabulaire commun, mais dont les significations divergent. Le dialogue devient équivoque, et les malentendus ne se révèlent souvent qu'à retardement. Plutôt que d'imposer un idiome, il s'agit d'ouvrir une zone d'échange, s'appuyant sur des objets partagés (un plan de salle, une photographie, une visualisation commune) qui font le pont entre plateau et labo^{5,6}. Cette pratique relève de la « formation artisanale » décrite par Georges Banu : apprendre au plateau, avec les équipes, dans ce lien paradoxal d'intimité/animosité avec les œuvres et leurs créateurs, tout en préservant une marge d'indépendance par l'explicitation des enjeux, la négociation des positions, et la documentation rigoureuse des désaccords pour éviter la complaisance.

L'art comme méthode

La pratique artistique qui émaille ce projet joue aussi le rôle d'objet partagé, à travers son ambition de rendre sensible le travail scientifique. Mes projets de modélisation 3D/réalité virtuelle (non détaillés ici) rendent habitables des données abstraites : scènes virtuelles, parcours immersifs et sensoriels... En complément, le data art donne une forme sensible à la rigueur scientifique sans l'édulcorer : faire entendre les variations d'ambiance d'une salle, cartographier l'espace-temps des représentations de façon intelligible. Mais surtout, ma pratique photographique a infiltré la recherche comme un manifeste discret, mais aussi comme une méthode de recherche à part entière. L'intuition de départ

– celle qu'« entre photographe et chercheuse-expérimentatrice, la place est finalement presque la même » – s'est révélée structure méthodologique, cristallisant l'idée du regard glissant dans les interstices. Ces images ne décorent pas la recherche : elles la pensent autrement. Elles révèlent ce que les protocoles quantitatifs ne peuvent saisir – la fragilité d'une émotion, l'architecture mouvante des relations spectatoriennes. Elles rejoignent ainsi les « méthodologies visuelles » qui, selon Daniel Vander Gucht⁷, restaurent le pouvoir réflexif de la pratique artistique et résistent à la subordination forcée aux formats académiques.

Conclusion : pour une politique modeste de l'interstice

« Vivre avec deux vérités – voilà l'épreuve⁸. »

Artiste ou chercheuse, littéraire ou scientifique, dedans ou dehors, l'éternelle question de l'indisciplinarité est celle de la place à occuper. Mieux vaut assumer cette instabilité comme méthode plutôt que comme défaut. *Ce destin d'être à jamais entre les deux* n'est pas échec méthodologique, mais condition de possibilité de cette incursion spéléologique dans les creux, fissures et points aveugles de l'expérience théâtrale. Travailler « entre » n'est pas rester indécis : c'est tenir ensemble ce que les disciplines séparent, pour que la scène et la science se rendent quelque chose – justesse, rigueur, langage commun, procédures claires, objets partagés.

En ce sens, l'indiscipline n'est pas confort intellectuel, mais exigence éthique. Elle demande de renoncer à la sécurité des frontières établies pour habiter, avec rigueur et humilité, les espaces encore non cartographiés de la connaissance. Mais cette stratégie de travail a des conditions matérielles et humaines : des moyens adaptés à des objets mi-recherche/mi-création. À cette condition, l'interstice cesse d'être une gêne et devient un outil : on conçoit pour observer, on observe pour mieux concevoir. C'est une politique modeste, mais capable de rendre une recherche située et responsable. Et dans un contexte où les défis contemporains – climatiques, sanitaires, sociaux – débordent les cadres disciplinaires traditionnels, cette politique de l'interstice nécessite un accompagnement institutionnel adapté : reconnaître l'indiscipline, non comme une anomalie à corriger, mais comme une résistance créative aux logiques de spécialisation excessive. ■

Je tiens à remercier mes directrices de thèse, Julie Grèzes et Marion Chénétier-Alev, ainsi que les membres de l'équipe *Social Cognition* du LNC2 et tout particulièrement mon collègue Victor Chung. Je remercie également le programme doctoral SACRe et l'École doctorale 540 (ENS-PSL), les lieux ayant accueilli le projet (centres dramatiques nationaux d'Angers et de Nanterre, Théâtre-Studio d'Alfortville et Les Plateaux sauvages), ainsi que l'équipe du spectacle *Le Dragon* et les compagnies f.o.u.i.c et Le Folarcin. J'adresse enfin ma gratitude à toutes les personnes ayant opéré sur le terrain et contribué à la réussite du projet.

5. La notion d'« objet-frontière » (objets suffisamment plastiques pour s'adapter aux besoins locaux de différents groupes sociaux, tout en maintenant une identité commune qui permet la coordination) est tirée de Susan Leigh Star et James R. Griesemer, « Institutional ecology, "translations" and boundary objects: Amateurs and professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology », *Social Studies of Science*, vol. 19, n° 3, 1989, p. 387-420.

6. Le concept de « zone d'échange » décrit comment des communautés scientifiques avec des langages et des pratiques différents parviennent à collaborer, voir Peter Galison, *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics*, University of Chicago Press, 1997.

7. Daniel Vander Gucht, « De la recherche-action à la recherche-création : ne pas opposer ni confondre mais conjuguer », *Revue française des méthodes visuelles* (en ligne), n° 7, juin 2023, (consulté le 21 septembre 2025) : <http://journals.openedition.org/rfmv/392>; <https://doi.org/10.4000/12mpb>

8. Georges Banu, *Amour et désamour du théâtre*, Actes Sud, 2013.