



AJPS PUBLICATIONS ALGERIA
CROSSREF SPONSOR ORG
Middle East and North Africa
E-mail: editor@maspolitiques.com



URBAN ART BIO

Vol 4 Nr 2 Y 2025

ISSN: 2830-9618

Submitted : 04-02-2025 Reviewed : 05-04-2025 Accepted: 15-08-2025 Published: 30-09-2025

CORPS, ESPACES ET CARTOGRAPHIES QUAND LA DANSE DIALOGUE IN SITU AVEC LA RECHERCHE URBAINE

Luc GWIAZDZINSKI

Géographe, Professeur, Ecole nationale supérieure
d'architecture de Toulouse (France), Laboratoire LRA
Email : lucmarcg@gmail.com

Thomas RIFFAUD

Docteur en Sociologie, Chercheur associé,
Laboratoire SantESiH, université de Montpellier
Email : riffaud.socio@gmail.com

Abstract:

The first objective of this present work is to show that the creation process in in situ dance can be helpful for urban research. Indeed, dancers to becoming interlocutors or even privileged partners of scientists. Benefits of collaboration between sciences and art are analysed in this article. According to the author, it's an heuristic approach because different methodologies are confronted but it requires a fundamental calling into question of certain dogmas that still exist in the scientific field.

Keywords : In situ dancing, Sensitive, Methodology, Geo-artist, urban

Résumé

Cet article a pour principal objectif d'explorer l'apport possible du processus de création in situ dans la danse à la recherche urbaine. Les danseurs in situ peuvent devenir des interlocuteurs voire des partenaires privilégiés pour les chercheurs en sciences sociales. Les auteurs analysent ici le caractère heuristique de cette rencontre art-science en insistant sur les méthodologies. Cette collaboration nécessite aussi une remise en question de certains dogmes qui subsistent dans le champ scientifique.

Mots clés : Danse in situ, sensible, méthodologie, géo artiste, urbain

Introduction

Lorsqu'un spectateur assiste à une performance artistique dans l'espace public, il sous-estime bien souvent le travail effectué en amont par l'artiste et notamment le travail de repérage, cette « *Action de détecter dans l'espace ou le temps, un lieu, un élément précis* »¹. Pourtant, c'est bien ce temps d'observation qui permet aux artistes de choisir un endroit, de construire un lien avec le lieu qu'ils s'approprient.

Cet article s'intéresse principalement aux méthodologies déployées par des chorégraphes et danseurs qui œuvrent hors les murs, in situ hors des salles et des théâtres. La réflexion

s'appuie sur de longues phases d'observation de créations de plusieurs compagnies (Cie Acte, Cie Yann Lheureux, Philippe Saire, Cie les chasseurs de vides) et d'entretiens avec leurs chorégraphes. Il est aussi le fruit d'une relation prolongée avec d'autres danseurs dans le cadre du Pôle arts & urbanisme (POLAU) de Tours, de démarches de recherche et de création, d'échanges informels, d'entretiens et d'analyse de leurs écrits professionnels. Nous les avons accompagnés et observés lors de leurs repérages, pendant la phase de création ainsi que lors des représentations.

Notre objectif est de mettre en lumière le caractère heuristique - « Qui sert à la découverte » - de cette rencontre entre art et science pour mieux cerner les caractéristiques d'une ville, d'un quartier, ou même d'une rue, servir la recherche sur la ville et la fabrique urbaine. On attribue généralement aux artistes la capacité à ajouter une âme aux lieux publics. Ils participeraient à la production d'espace au sens de « l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes conflictuels ou de proximités contractuelles » (Certeau, 1990, p.173). La danse in situ est l'une de ces « opérations » particulières. Chez les danseurs, nous avons souvent perçu une expertise spécifique dans le choix des lieux et le rapport à l'espace. Mieux, dans certaines situations, nous avons été surpris par leur capacité à transformer une rue, un parc, une entrée de bâtiment inhospitalier en un espace convivial et attractif. Rétrospectivement, notre approche scientifique de la ville et de l'espace public a été nourrie par eux.

Nous souhaitons dépasser ces premières impressions pour questionner cet art « topophile » (Paquot, 2016) et imaginer de possibles transferts vers nos disciplines.¹

L'article est organisé en trois grandes parties. Dans un premier temps, le contexte de la danse in situ et de la rencontre renouvelée entre certaines disciplines des sciences sociales et la danse est présenté. Dans le second, les techniques de « repérages » mises en place par les danseurs et des comparaisons avec les méthodologies scientifiques sont développées. Le troisième temps est consacré aux géographies produites, aux cartographies des artistes qui enrichissent celles des chercheurs et aux potentialités et conditions de la rencontre équilibrée entre arts et sciences sociales dans la ville.

¹ <https://www.cnrtl.fr/definition/rep%C3%A9rage>



I. Un contexte nouveau

Les pratiques art-sciences se développent dans un contexte d'injonction généralisée à la perméabilité entre des domaines socialement construits comme séparés, de dissémination du discours de la convergence (Bordeaux, 2012), d'hybridation des mondes (Gwiazdzinski, 2016) et d'expériences hors les murs dans l'espace public in vivo et in situ.

Un « hors-les-murs » généralisé. De nouvelles pratiques hybrides hors les murs, associant art et espace, création artistique et production urbaine ont émergé. Une partie de la création artistique contemporaine se déploie désormais hors des institutions, des salles de spectacle ou des musées dessinant de nouveaux rapports à l'art et à l'espace. Des « géo-artistes » (Gwiazdzinski, 2006) qui ont la ville et l'espace public comme support et comme scène, installent des « situations », créent des agencements, spatialités et « zones autonomes temporaires » (Bey, 1991).

La danse in situ est l'une de ces pratiques. Elle se déploie à un moment où les urbanistes s'interrogent sur la fabrique de la ville et l'hospitalité des espaces publics, alors que les méthodologies d'explorations, les parcours (Gwiazdzinski, 2019) se développent dans les études urbaines ou en soutien à des politiques de participation des habitants à l'aménagement. Ces « arts de la rue » semblent de plus en plus utilisés pour observer, comprendre et aménager l'espace public (Aventin C., 2007).

Un dialogue nouveau entre art et géographie. Si l'intérêt porté par des sciences humaines comme la sociologie, l'anthropologie urbaine et la géographie à « l'art » n'est pas nouveau, la tendance s'accélère depuis la fin des années 90 avec notamment le développement des réflexions sur les interrelations entre art et géographie (Guyot, Guinard, 2021), soit « autant de portes d'entrées mobilisées par les géographes pour réinterroger l'espace, la production culturelle et celle du territoire, ou leur propre rapport au terrain » (Boichot, Debrou, Grésillon, 2014) et de nombreuses publications en géographie culturelle, géographie des émotions et au-delà (Hawkins, 2011 ; Boichot et al., 2014 ; Grésillon, 2014 ; Guinard, 2014 ;

Volvey, 2014 ; Blanc et Regnauld, 2015 ; Guinard et Molina, 2018 ; Guyot, 2019 ; Guyot, Le Champion, Pissot, 2020).

La discipline géographique s'intéresse aux formes et représentations de « l'art in situ » dans un contexte où les questions d' « intégration de la corporéité à l'espace » (Barthe-Deloizy, 2011), de fabrique d'espace public ou de communs (Moussalih, 2020) sont devenues centrales. Dans « La géographie de l'art », B. Grésillon (2014) s'est interrogé sur la manière dont l'art était appréhendé par les géographes comme objet d'études, cherchant à situer la « géographie de l'art » au sein des sciences de la ville.

Les travaux sur les approches « géographiques de l'art contemporain », autour notamment de l'étude du tournant spatial de l'art contemporain, ont montré l'évolution vers des pratiques artistiques de plus en plus « contextuelles » (Ardennes, 2002) et « relationnelles » (Bourriaud, 1998) jusqu'à faire de leur rapport au lieu de mise en œuvre et de mise en vue, de leur manière de faire avec l'espace, une question quasi principielle². La géographie s'est peu à peu affirmée comme une discipline analytique de l'art.

Certains auteurs (Aubouin, Coblenz, 2013) ont développé l'idée d'un espace se formant à travers l'activité artistique et inversement impliquant une éventuelle reformulation de la spatialité de l'objet d'art (Boissières, 2010). D'autres se sont interrogés sur les manières de « réinventer les territoires par l'art » (Lextrait, 2005), de « repenser l'art par les territoires » (Guyot, Guinard, 2021) ou de les mettre en art (Guyot, 2017). D'autres encore (Hawkins, 2011) s'inscrivant dans un contexte de remise en cause du réalisme positiviste en géographie, ont développé une approche épistémologique et proposé une typologie descriptive des relations entre art et géographie centrée sur la question de la méthode organisée en deux grands ensembles : les « dialogues » et les « doings ». Notre approche de la « danse in situ », encore peu explorée croise les deux.

Un dispositif hors les murs. Alors que la danse s'est longtemps épanouie dans un dispositif particulier (théâtre, salle pour l'accueil du public et scène pour la représentation), la danse in situ se déploie hors les murs, dans l'espace public. Elle serait issue de deux mouvements : le

² Appel à communication, Colloque international pluridisciplinaire, Art et géographie : esthétiques et pratiques des savoirs spatiaux, 11 – 12 – 13 février 2013, Université de Lyon (France)



Land Art où l'artiste abandonne les ateliers, investit la nature et le milieu urbain pour s'en inspirer, créer avec, pour et contre (Buren, 1998) et la danse postmoderne qui, en sortant des studios et du théâtre a incité les chorégraphes à élargir le champ de la danse à celui de la performance.

La pratique serait apparue dans les années 1960-1970 et Trish Brown est souvent présentée comme la chorégraphe qui a initié ce mouvement. Depuis, un grand nombre de compagnies ont fait de la rue et du hors les murs, un espace d'expression favori, allant d'une pratique dédiée au site à une pratique plus performative (Clidière, De Morant, 2009), voire revendicatrice, engagée, citoyenne. L'expérience du corps du danseur se fait tout terrain avec la ville, l'urbain, le patrimoine comme supports et la danse se partage.

Nous souhaitons explorer la pratique de la danse in situ notamment, ses méthodologies et représentations, dans une approche résolument poétique au sens où elle a pour objet l'étude des potentialités inscrites dans ces situations et pourrait déboucher sur une création nouvelle.

II. Des méthodes, outils et savoirs à explorer

Les chercheurs et les danseurs qui s'intéressent à l'espace et aux territoires ont en commun de devoir passer par l'observation, par la recherche, par l'enquête avant de pouvoir produire quelque chose qui fasse sens. En danse, soit « le lieu est déterminé par les enjeux même de la création »³ soit au contraire une création naît d'un lieu. L'impalpable émotion vécue là peut donner envie de s'y projeter physiquement, artistiquement.

Des rencontres et expériences vécues. La réflexion sur la « danse in situ » est née de rencontres et de collaborations. Celle à Belfort avec Odile Duboc, une des premières à développer des chorégraphies ludiques in situ comme les « Fernand », fut déterminante. « Attirée naturellement par les improvisations en lieux non traditionnels (rues, places, jardins publics, cafés, lieux d'exposition...), j'ai voulu (...) transmettre à d'autres ce goût pour une danse in situ prenant appui sur la poésie du milieu urbain » (Duboc, 2012).

³ Entretien avec Yann Lheureux, octobre 2021



La seconde rencontre fut celle avec le chorégraphe Philippe Saire à Lausanne pour les Cartographies, série de « performances » au cours desquelles, il faisait découvrir la ville de Lausanne de manière insolite, par le mouvement. Avec lui nous avons également traversé Lausanne la nuit et dans un jeu de don et contre don les danseurs de sa troupe qui participaient aux interviews, investissaient ensuite le lieu par la danse (Gwiazdzinski, 2013), transformant pour quelques instants des espaces glauques en lieux attractifs.

Avec la chorégraphe et danseuse Annick Charlot nous avons par la suite développé des ateliers « géo-chorégraphiques, dans un cadre artistique, pédagogique et de recherche (Charlot, Gwiazdzinski, 2016) à Grenoble, Lyon, (Gwiazdzinski, Charlot, 2012), Lausanne (Charlot, Gwiazdzinski, 2016) ou Cerisy (Charlot, Gwiazdzinski, 2016) (Figure 1).

Figure 1. Atelier « géo-chorégraphique » à Cerisy



Source : Auteurs

Avec le chorégraphe Yann Lheureux, nous avons construit des « laboratoires géo-artistiques » sur les quartiers nord de Marseille, avec le théâtre du Merlan, (Lheureux, Gwiazdzinski, 2014) (Figure 2), mais aussi à Lausanne pour le séminaire « rythmes urbains » en 2017 à l'EPFL.

Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND)



Figure 2. Laboratoire géo-artistique à Marseille



Source: Auteurs

A Montpellier depuis 2021, nous sommes associés au projet « En devenir » avec un lycée du quartier des Cévennes. La résidence crée des « situations apprenantes » et fait le pari de la danse et du « hors les murs » pour éviter le décrochage scolaire. Ce sont autant d'expériences aux cours desquelles nous avons pu observer les chorégraphes, leurs méthodes, outils et techniques.

Les danseurs rencontrés développent des protocoles spécifiques pour mieux cerner le lieu dans lequel ils vont intervenir. Ils procèdent à une observation très fine de la forme du bâti, des flux, de la topographie, mettent en place des phases d'observations qui se rapprochent des protocoles développés en sciences du territoire.

Explorations, repérages préalables. Chacun a sa technique. Avant de décider si ça va être le bon lieu, Philippe Saire s'y pose, laisse son regard errer sur les potentiels d'images et de mouvements. Il prend ensuite des photos, et filme en explorant les mouvements possibles de caméra. Au final, il qualifie son choix « d'intuitif ». Il a besoin de « ressentir » ce lieu, d'imaginer pouvoir s'y projeter, et y projeter des danseurs. Yann Lheureux commence généralement à distance (photo, vidéo, google map...) avant de s'immerger pour étudier les éléments factuels : course du soleil, espace réservé aux spectateurs pour une jauge présumée, possibilités d'entrée et de sortie, atmosphère dégagée, « praticabilité » du lieu (propreté, risques encourus, voisinage averti...). Annick Charlot procède par étapes. La première est le

Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives 4.0 International License (CC BY-NC-ND)



repérage avec les partenaires. Pour elle, c'est un « jeu de piste », un « rapprochement progressif », un labyrinthe mystérieux menant au bon endroit, au lieu juste qui « existe forcément ». Elle a besoin d'y être physiquement présente, de s'y plonger et d'y passer un peu de temps : « C'est mon corps qui va me transmettre les sensations d'une adéquation possible, ou pas, les solutions, les mariages possibles entre l'espace dans lequel je me trouve et la "chose" à accomplir ».

Le repérage est un parcours d'une demi-journée sur deux ou trois lieux possibles pré-ciblés. Certains lieux lui disent immédiatement « non ». Le lieu qui dit « oui », le dit tout d'abord tout bas « comme une relation amoureuse naissante ». Ce « oui tout bas », s'accompagne généralement d'une forme de joie intérieure mais aussi de peurs et de doutes. Pour elle, c'est « le bon signe ».

C'est alors qu'intervient la deuxième phase du repérage : « l'infusion ». Elle revient seule dans le lieu, s'y plonge sans bouger. Elle regarde la lumière et le parcours du soleil, les circulations des gens à l'intérieur, l'inscription de la vie, les différentes dramaturgies sociales qu'il porte, les caractères du lieu, les émotions qui s'en dégagent : « C'est comme si, dans ce silence immobile je captais l'ensemble de ses dimensions, même et y-compris l'invisible. Elle « scrute le lieu, immobile depuis un point particulier et qui n'est jamais un hasard... » Une sorte de centre symbolique d'où elle perçoit cinq ou six dimensions : « trois dimensions spatiales + ses zones de lumière ou d'ombre + ses usages (circulations internes) + l'atmosphère sensible et la vie qui s'en dégage + les visions de la création qu'il renvoie ». Elle se projette, voit les scènes, les situations du spectacle, les visualise. Le choix, « global et intuitif », est comme une absorption de l'esprit et de la physique du lieu.

Rencontres et associations. Les chorégraphes n'hésitent pas à rencontrer ceux qui habitent l'espace au quotidien pour « saisir l'ambiance ». L'atelier « géo-chorégraphique » de la compagnie Yann Lheureux dans les quartiers nord de Marseille a nécessité plusieurs semaines d'immersion pour repérer les lieux, sentir les atmosphères, recueillir des matériaux, mais surtout trouver des complices, soit un moment à part entière de la création.

La Cie Acte associe les habitants à certaines créations comme « Lieu d'être, manifeste chorégraphique pour l'utopie d'habiter » qui « fait le pari de l'immersion artistique pendant plusieurs semaines dans un quartier, de la rencontre avec ses multiples acteurs, et d'un parcours sensible avec les habitants »⁴. L'immersion en amont permet de faire connaissance avec les habitants et de construire le projet avec eux.

A Cerisy dans le cadre du colloque consacré à Henri Maldiney (Charlot, Gwiazdzinski, 2016), la chorégraphe Annick Charlot a recueilli les termes et expressions au cœur de la pensée du philosophe dans ses articulations avec la géographie et la danse. Au fur et à mesure des échanges, les mots des chercheurs présents se sont décantés : événement, rupture-articulation, sentir, surgissement, surprise, déchirement. Ils ont pris place in situ, agrafés sur les objets, collés sur les chaises, posés sur les bureaux, affichés sur les marches, bibliothèques, lisières et interstices du site, cherchant la réaction et la mise en tension.

C'est là que la création a eu lieu avec les spectateurs invités à « exister », à être au-devant de soi dans la rencontre.

Importance du corps et de l'appropriation. Le corps, médium du danseur (Marchal, 2015) est le moyen de connaissance privilégié des lieux et des espaces. Les danseurs pensent activement l'espace public parce qu'ils se l'approprient (Riffaud, 2017).

L'expérience corpo-sensible de l'environnement urbain leur permet de le décrire très finement et de la comprendre. Le sens - compris comme signification - que les danseurs *in situ* accordent aux choses dépend avant tout de ce rapport corporel à l'espace.

Ils s'approprient l'espace, regardent et écoutent ce qui les entoure et sollicitent le toucher. Certains s'allongent par terre, font corps avec le lieu. Pour les danseuses de la compagnie Les chasseurs de vides (Figure 3), la connaissance est liée au contact « peau à béton ». Pour les danseurs interrogés, le lieu est bien un partenaire de danse à part entière (Torrent, 2015).

⁴ Interview Annick Charlot, octobre 2021



Figure 3 : Cie Les chasseurs de vide, Université Paul Valéry, Montpellier, 2015



Source: Auteurs

Des prises pour une relation homme-espace. Dans le détail, les spécificités spatiales sont source d'inspiration. Les danseurs recherchent ce que les lieux ont à offrir en termes de potentialités d'action. Yann Lheureux parle d'affordances, de « prises », « d'invitations émises par le tangible qui nous entoure et servent de levier, de tremplin à l'imaginaire fantaisiste ou sensible »⁵. Ils s'intéressent aussi bien au microscopique qu'au macroscopique. Ce qu'ils sont capables de produire est dépendant de leurs capacités à construire ce rapport corpo-sensible au lieu. L'espace est pleinement vécu (Di Méo, 1990). Témoin sensible, le danseur plonge « au cœur de la ville pour entendre son battement » (Sansot, 1973 : 57). Il fait corps avec l'espace. Il mobilise des techniques qui relèvent de l'habitus professionnel (Faure, 2000) sans lesquelles il lui est impossible pour accéder au potentiel kinesthésique des lieux. Le monde dans lequel évoluent les danseurs est une construction dépendante d'une relation

⁵ Entretiens Yann Lheureux, octobre 2021

écologique entre l'homme et l'espace. L'un s'offre à l'autre lors d'une expérience totale. On recherche l'adéquation ou la contradiction : « parfois l'espace doit pouvoir se faire oublier, parfois il faut qu'il se manifeste au travers de la pièce. Les danses révèlent alors des parts d'espace »⁶. Une relation conflictuelle ou tout au moins des tensions peuvent s'exercer entre le lieu et ce que les danseurs y déploient : « il faut parfois valider ou promouvoir même des espaces qui forcent au combat ».

Des critères de choix sensibles. Cette spatialisation du corps et cette « corporéisation » de l'espace intéressent les chercheurs. Les critères de choix de lieux ne sont pas les mêmes pour tous les chorégraphes.

Philippe Saire⁷ semble rechercher un « potentiel de physicalités différentes ». Dans « Cartographies », il signale l'importance du « potentiel d'images, de mouvements de caméras et de cadrages ». Avant de décider du lieu, il s'y pose, laisse le regard errer sur les potentiels d'images et de mouvements. Il prend des photos et filme des scènes. Pour ce choix « intuitif », il a besoin de « ressentir » le lieu, d'imaginer pouvoir s'y « projeter », et y projeter des danseurs.

De son côté, Annick Charlot recherche « l'esprit du lieu », sa vie propre et sa dramaturgie naturelle. Elle évoque un « pourtour » comme « un récif de récits, un contenant de récits quotidiens forts ou anodins, légers ou terrifiants, visibles ou invisibles »⁸. Elle parle également de « la capacité à y recevoir un récit fictionnel qui rendra tous les autres récits du quotidien visibles » et enfin « sa capacité à être lu tel quel et en même temps, détourné ». Elle aime sa nature à priori « indétrônable » - « une gare est une gare et pas un terrain de jeu, n'est-ce pas ? » - Elle aime l'assurance qu'elle perçoit dans de tels espaces, évite lieux les forteresses et privilégie les lieux qui sont des « sentinelles au bord d'un monde presque impossible », presque morts. Ceux-là, elle va vers eux. Quand elle parle de « lieu », il s'agit surtout de gens rencontrés, avec lesquels elle coopère, invente, travaille, opère en situation dans une approche interactionniste. Des gens qui sont détournés, touchés, transformés.

⁶ Idem

⁷ Idem

⁸ Idem



Son choix dépend d'un ensemble de sensations, signes, perceptions, très concrètes et matérielles ou totalement indicibles. Le lieu ne doit pas être un décor, mais un personnage de l'œuvre à venir, un partenaire indispensable. Il doit pouvoir se laisser métamorphoser par ce qu'il va se passer, transformé au regard des habitants, des usagers et des spectateurs. Après l'immersion vient le travail d'étude fine et « d'imprégnation » et de partage du choix avec le reste de l'équipe. La suite est aussi une manière d'apprendre la langue du lieu, afin de pouvoir lui parler, négocier avec lui, l'appivoiser, le dompter ... le maîtriser. Pour elle, pas d'images préexistantes, aucune certitude, juste des « élans vers », des intentions, un ouvert et non un « calque » posé sur un lieu.

Des qualités recherchées. Les espaces choisis possèdent certaines qualités. Pour Philippe Saire, il lui faut « leur trouver une dynamique par exemple une déclivité. C'est là physiquement dynamique. Une pente permet de tomber, de rouler, de jouer avec la gravité, et nécessite un effort pour remonter, qu'on peut alors développer dans une recherche de mouvement ».

Pour Annick Charlot, c'est le lieu qui semble décider pour elle, et non l'inverse. C'est lui qui l'appelle, la rassure, semble comprendre ce qu'elle cherche : « Il me laisse entrevoir quelques indices, d'infimes signaux, quelques fragments de visions de ce que je serais capable d'en faire si je devais demain matin commencer à travailler dans cet espace ». Pour Yann Lheureux, l'approche est « multi-sensorielle ». Si la question du toucher, des textures, des revêtements des sols est centrale, l'ambiance sonore n'est pas négligée : « ai-je besoin des bruits de la cité et desquels ? » ou vaut-il mieux un « relatif silence ou tout irruption va créer événement ».

Il faut également gérer la luminosité, éviter le soleil ardent en journée, pouvoir recomposer à loisir la lumière la nuit. Le sens de l'espace, son usage, son histoire est posée : place publique, kiosque, banc public, passage piéton. Ces mémoires et utilisations peuvent s'agréger à la dramaturgie de la chorégraphie. Les architectures et perspectives offertes sont prises en compte (prises, hauteurs, lignes de fuite, mur de fond...). Des conditions techniques plus triviales peuvent orienter un choix comme la présence d'une prise électrique à proximité.

Le corps pour explorer les possibles. Le travail avec les danseurs en immersion a montré l'importance des matières et des textures de l'espace public. Nous avons pu les observer arpenter l'espace, pour « tester les vides et les pleins » et envisager les possibles. Certains d'entre eux s'essayaient à des mouvements alors que les autres observent la réaction des passants.

L'exacerbation de la présence des corps dans l'espace révèle les spécificités du bâti, mais aussi les spécificités des habitants ou usagers. Les danseurs mettent en place les protocoles que les chercheurs peinent encore à explorer. Dans les champs de la géographie et de la sociologie, le corps reste un outil de compréhension sous-utilisé. Parfois, il est même considéré comme un obstacle.

Cette posture est impossible lorsque l'on collabore avec des danseurs. Le chercheur qui s'intéresse à la danse in situ a tout intérêt à prendre lui aussi une posture compréhensive par le corps pour que le dialogue entre art et science puisse être le plus riche possible. « C'est seulement, à partir de notre corps, en le pratiquant, que nous pouvons pratiquer l'espace, explorer le monde, et ainsi, espérer le comprendre. » (Marchal, 2015 : 25).

Conscience d'un possible apport. Pour les danseurs interrogés, travailler sur le sensible et l'expérience permet d'appréhender différemment les espaces. Yann Lheureux pense poser des soucis aux urbanistes avec « des images claires et des idées floues ». Il développe l'idée de se projeter au-delà des usages pour créer des potentialités plutôt que d'accumuler des sommes d'existants contraignants et insiste sur l'importance de re-convoquer la nécessaire part du vide. Dans son travail, il cherche à contrecarrer les flux d'évidence par divers procédés : salsation, dérive, intersections.

Il espère donner envie aux architectes d'œuvrer à des textures nouvelles, de questionner davantage la place possible donnée au corps, aux corps. Il œuvre à « démusculariser les corps en créant des espaces de silence ou d'organicité ». Philippe Saire espère apporter au public, une sorte d'air de liberté, celle de donner à voir une possible habitation des lieux qui ne soit pas normée. Pour lui, la danse peut également permettre aux urbanistes de sortir de leurs têtes et concepts, et d'appréhender physiquement l'espace d'une manière décalée : « mesurer une

distance avec différentes parties du corps, trouver une manière de rouler dans un escalier, ou de l'escalader...) »⁹.

Annick Charlot parle également de liberté. La danse donne du sens à notre place d'humain pour bâtir et maintenir vivante la certitude d'être capable de « faire ensemble ». Elle insiste sur la relation à l'espace : de nous à l'espace, du corps à l'espace vide ou construit, de corps à corps, de l'espace construit à l'espace encore plus grand autour, de la relation intime et collective, de la relation au visible mais aussi à l'invisible, de la relation à la matière et à immatériel, de la relation à ce qui nous échappe et se recroqueville dans la trame ordinaire des jours. Pour elle, seule la relation permet le mouvement.

Cette relation doit « être pratiquée, éduquée, élevée, arpentée, apprise, comme on se lave les dents chaque matin ». Il faut éduquer nos intelligences à les percevoir et à les mettre en mouvements... La danse in situ y contribue.

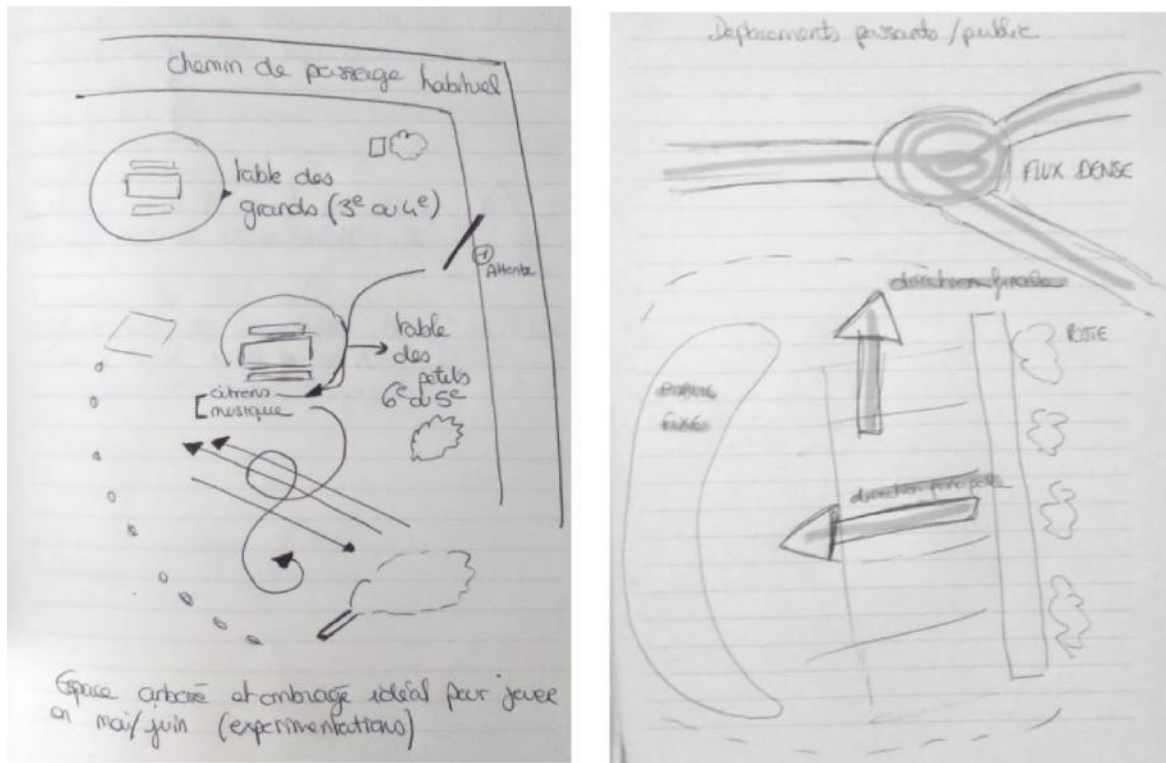
Des points communs avec les chercheurs. Avec des objectifs différents, chercheurs et artistes ont un même besoin de compréhension du milieu et utilisent parfois des méthodes et outils proches. Outre les arpentages, certains échanges entre artistes et habitants ressemblent à des « entretiens semi-directifs » permettant de recueillir de l'information qualitative, avec des questions autorisant les rebonds.

La phase d'observation dans l'espace rappelle bien les méthodes « d'observation flottante » (Pétonnet, 1982). Certaines prises de notes des danseurs lors des phases d'observations rappellent le « cahier journal » dans lequel le chercheur consigne ses observations (Figure 4).

⁹ Idem



Figure 4 : Carnet de note de la compagnie Les Chasseurs de vide.



Source : Cie Les chasseurs de vide, Université Paul Valéry, Montpellier, 2015

Une hybridation délicate. L'intérêt des rapprochements entre démarches artistique et scientifique a souvent été mis en évidence et des parallèles ont été établis : « [les artistes] relèvent des liens transversaux, entre des problématiques qui jusqu'alors, semblaient n'avoir aucun rapport entre elles. En cela, ils sont proches des chercheurs et des scientifiques. » (Estève, 2018 : 37).

Certains prérequis doivent cependant être partagés pour qu'une co-construction de la connaissance soit possible. Certains dogmes imposés dans l'histoire des disciplines et l'orthodoxie scientifique, doivent être questionnés, voire peut être dépassés. Une démarche artistico-scientifique ne correspond pas à une simple relation. C'est un savant mélange, une hybridation – même temporaire - grâce à laquelle chaque monde est transformé au contact de l'autre. Pour que l'art dépasse son statut d'objet d'étude et devienne une ressource pour

produire autrement des savoirs géographiques et/ou sociologiques il faut identifier ce qui peut faire blocage.

Un dépassement nécessaire de la description. Assister des artistes dans leurs repérages en se laissant parfois aller à adopter leurs techniques, donne accès à des données très riches à la fois qualitativement et quantitativement. La performance, comprise comme la sollicitation d'un corps en action, produit une réalité qui permet de dépasser une description du monde essentiellement intellectuelle. La ville s'éprouve.

Une reconnaissance du double statut du corps et des émotions. La danse replace bien le corps au centre des réflexions géographiques (Raibaud, 2015). Les chercheurs qui souhaitent travailler avec les danseurs in situ ne peuvent pas évacuer cette question sous prétexte de quête d'objectivité. Pour qu'une collaboration soit possible, le corps doit quitter le statut de témoin gênant pour être considéré comme un espace à part entière, à la fois être un objet de recherche et outil méthodologique (Riffaud, 2018).

La question de la place des émotions dans la recherche doit également être abordée. Les artistes cherchent à la susciter chez les spectateurs et utilisent aussi les leurs à des fins créatives. Ils les mettent également en avant pour expliquer pourquoi un lieu est plus inspirant qu'un autre. Ils peuvent devenir des personnes ressources pour les chercheurs qui se questionnent sur la « géopoétique » (White, 2018) ou sur la « géographicit  » (Dardel, 1952), dans une discipline qui a longtemps négligé le fondement affectif de la relation de l'être humain à ses espaces de vie (Barthe-Deloizy, 2011).

Certains chercheurs sont même des spécialistes de la mise sous silence de leurs propres émotions et des personnes qui habitent les territoires qu'ils étudient (Guinard, 2015). La relation émotionnelle au terrain est souvent soigneusement évitée par crainte d'exposer sa subjectivité. Pourtant, les émotions et la cognition sont liées : lorsqu'un centre de la rationalité est activité c'est aussi le cas d'un centre de l'émotion (Damasio, 2006). Il n'y a pas de raison sans affectivité.

Les chercheurs peuvent s'inspirer des artistes en se souvenant que « chaque progrès de la rationalité s'est en fait opéré en introduisant un peu de sujet » (Morin, 2016, p.144). C'est au contact des artistes que nous avons nous-même découvert les vertus de nous interroger sur notre propre rapport aux lieux. Les émotions positives et négatives ressenties sur le terrain sont souvent le signe qu'il faut creuser un sillon, poursuivre ou rebrousser son chemin. Les ignorer c'est prendre le risque de passer à côté de quelque chose d'intéressant (Riffaud, 2018 : 7).

Un changement de posture nécessaire pour une rencontre. Dans ce contexte, la mise en place d'une démarche artistico-scientifique au service d'une meilleure compréhension des lieux et des espaces semble envisageable et prometteuse. Pour que celle-ci puisse se déployer, le chercheur devra faire le deuil de son statut confortable de spécialiste. Il devra accepter de quitter la position « de celui qui sait » et accepter de sortir des chemins battus, de changer de regard, voire de vocabulaire (Gwiazdzinski, 2016).

Travailler avec des artistes demande une forme de souplesse qui ne doit pas être bridée. La rationalité close qui existe encore en géographie et en sociologie peut être remplacée par une rationalité ouverte, sensible et complexe (Morin, 2016). Les danseurs in situ côtoyés nous ont montré les limites d'un certain rationalisme scientifique qui exclut le corps, les sens, et les émotions avec le risque que tout ce que la réalité a de plus complexe échappe aux chercheurs. La relative violence de la raison scientifique écrase le singulier sous les généralités, dématérialise le concret, et ce qui est non-rationalisable est rejeté comme irrationnel. La compartimentation des savoirs et des disciplines est stérilisante. Quand la sociologie atteint ses limites, il est bienvenu de solliciter la géographie. L'inverse est aussi vrai. Mais quand c'est la science elle-même qui ne suffit plus, l'Art, peut devenir un media pour penser les lieux et les espaces dans toutes leurs complexités. D'un côté certains chercheurs travaillent sur des « passigrammes » (Feildel, 2016) cartogrammes relationnels de la dynamique affective propre au parcours d'un individu. De l'autre, des artistes-marcheurs comme Henrik Sturm, Mathias Poisson ou la compagnie Ici-même développent des « ateliers cartographiques

». La rencontre de ces approches pourrait permettre de passer d'une rationalité close qui brutalise la réalité à une rationalité ouverte et sensible (Morin, 2016).

III. Une géographie ouverte et in situ

Les danseurs in situ ont la capacité de transformer les représentations des lieux qu'ils s'approprient (Raibaud, 2015). Cette activité a un caractère performatif. Elle structure. Elle produit également une réécriture « géopoétique » de l'espace (Torrent, 2015), laisse des traces et propose une géographie plus complexe, en mouvement, ouverte et situationnelle.

Des traces et une géographie plus complexe. « Chaque création pose ses propres problèmes de traces » avait déjà indiqué Odile Duboc (2012) qui, comme Philippe Saire, était souvent accompagnée de vidéastes. Yann Lheureux parle de ses « carnets de campagne » : un agenda quotidien où sont répertoriés les événements de la veille y compris les spectacles, « un outil d'intimité ». Les vidéos permettent un retour sur les situations traversées dans la pièce et en marge. Enfin, le « Le corps garde trace des performances : traces plus ou moins volatiles ou plus ou moins enfouies ». Chaque performance produit également des images qui laissent des traces souvent invisibles dans l'espace, mais indélébiles dans les mémoires des spectateurs. « On ne repasse plus sur une place publique de la même façon après y avoir vécu une émotion esthétique. » (Le Floc'h, 2016 : 75). Cette réécriture est dépendante des capacités des danseurs à lire l'espace, à comprendre un lieu, à arpenter un territoire. C'est pourquoi nous partageons l'idée selon laquelle les danseurs informent l'espace (Torrent, 2015). La danse est une géo-graphie à part entière, prise au sens littéral d' « écriture de l'espace terrestre », de graphie propre à l'espace. Les danseurs ajoutent leurs écritures qui prennent souvent la forme de traces symboliques. Les mouvements exécutés apportent des informations sur l'habitabilité du lieu, dévoilent parfois d'autres spécificités spatiales aux publics présents. Ils disent la possibilité d'un lieu, agissant comme des « ouvroirs » au sens de l'Oulipo. La danse ne doit pas être seulement perçue par la sociologie et la géographie comme un objet de recherche. Il y a dans cette pratique un outil qui ne demande qu'à être testé. La majorité des spectacles de danse in situ sont conçus comme des narrations ouvertes que les spectateurs peuvent



interpréter librement grâce à leur propre grille d'analyse. Cette caractéristique laisse l'opportunité aux chercheurs d'imaginer un prolongement scientifique à ces performances.

Un regard plus sensible sur la ville. Cette expérience du partage avec les danseurs a eu de fortes répercussions sur notre manière de concevoir la ville et la recherche. Notre espoir d'élaborer une description logico-rationnelle du réel (Morin, 2016) a été mis à mal par la fréquentation des danseurs in situ. La « vérité » scientifique a parfois été contredite par la « vérité » artistique. Par exemple, l'idée souvent développée en sociologie urbaine selon laquelle la mort de la ville serait advenue ou en passe d'advenir est contestable et contestée pour un grand nombre d'artistes rencontrés. En acceptant de quitter ponctuellement le monde de la pensée rationnelle, ils nous ont montré que la ville n'avait pas totalement perdu sa charge affective et qu'elle ne correspondait que rarement à un territoire entier de manques où l'homme serait de plus en plus passif. De la même manière, la privatisation et la stérilisation des espaces publics semblent moins nettes après nos échanges. Lorsque François Rascalou de la compagnie Action d'espace déambule dans le quartier des arceaux à Montpellier, il révèle de nombreuses particularités invisibles. De petits détails comme les matières et les formes du mobilier urbain sont mis en lumière. Avec les danseurs in situ, les rues paraissent bien plus fertiles. De la même manière, l'espace public privatisé est volontairement contesté. Lors d'une performance qui empiétait sur une terrasse de café, les réactions des personnes assises et des barmans ont montré qu'il était encore possible de franchir certaines frontières symboliques.

Une complexification du réel. Les danseurs in situ ont très bien identifié la difficulté de mener une réflexion globale sur la ville et ses espaces publics. Selon nous, l'art peut donc contribuer à revivifier la pensée scientifique en lui permettant de varier ses prises et ses éclairages pour qu'apparaisse « de la diversité là où nous avons au départ un en soi décourageant de massivité » (Sansot, 1973 : 18) mais aussi du temporaire dans une métaphysique du stable. Travailler avec des artistes n'est en aucun cas un frein pour mieux comprendre le réel mais au contraire une formidable complexification en multipliant les

points de vue. Sur les traces d'Éric Dardel (1952) qui nous invitait à comprendre l'habiter en dépassant une approche abstraite, conceptualisée et technocratique de l'espace, l'approche sensible de la ville reste encore largement à explorer (Bochet & Racine, 2002) en s'intéressant à l'affectif, à l'espace vécu, mais aussi aux symboles, aux représentations et aux imaginaires. Dans tous ces registres, l'expertise des artistes et notamment des danseurs peut aider les chercheurs.

Une capacité de transfiguration. Qu'il investisse une rue ou qu'il parcourt la ville, le danseur enchante le quotidien, transfigure le réel et humanise l'espace public. C'est le cas quand Yann Lheureux investit en solo les impasses urbaines inconnues d'une ville avec « Autrement qu'ainsi », une création sur la maladie d'Alzheimer. Le repérage, les essais sont partie prenante du rapport aux habitants et au lieu. Pour quelques heures ou quelques jours, les mises en scène métamorphosent tout ou partie d'un quartier. Ces événements artistiques participent à la transformation (sociale, symbolique, matérielle etc.) des espaces et à leur ludification comme lors des ZAT de Montpellier où les artistes valorisent certains territoires, attirent des personnes venues d'ailleurs et donnent envie de les redécouvrir à d'autres moments. Ces approches s'opposent à l'idée même de « non-lieu » en investissant des espaces impossibles, parfois anxiogènes pour en faire des lieux habités, mais aussi des lieux potentiels, non immédiatement aménagés.

Une cartographie in situ. À de nombreuses reprises lors de nos recherches, les habitants interrogés déclaraient avoir redécouvert leur quartier, des recoins ou des temps comme la nuit. Quel que soit le propos de l'œuvre, les chorégraphies en danse in situ révèlent ce que les danseurs perçoivent et retiennent du lieu qu'ils s'approprient, qu'ils créent et cartographient in situ. « Le corps dansant cartographie un site qu'il s'est donné lui-même, un site tracé de ses gestes, mais qui n'existe qu'au moment même où il est sollicité par les mouvements qui le dessinent » (Vercruyse, 2014 : 292). A travers Cartographies, sorte de diagnostic urbain sensible et incarné, Philippe Saire, définit presque une « science du territoire » qui « propose d'être attentif aux états d'émergence, à la contingence des assemblages territoriaux, à la

fragilité des agencements spatiaux qui sont tout aussi bien des potentialités du lieu et du milieu » (Matthey, 2013 : 23), un art. Ces performances font apparaître la pluralité des lieux en dégageant leurs éléments constitutifs comme les frontières, les formes, les matières, les codes, les conventions, les architectures, les interactions et les affects (Söderström, 2013) : « ces cartographies dansées éclairent les affordances des lieux » (2013 : 40), des mots proches de ceux de Yann Lheureux. De son côté Philippe Saire prétend analyser un lieu en convoquant « l'idiotie », en faisant l'effort de ne pas comprendre grâce à des processus enfantins qui questionnent la méthodologie scientifique. En suivant des danseurs au cours de leur processus de création, il a été possible de lire en direct certaines de ces cartes insolites émergentes grâce à une méthodologie souvent originale et déstabilisante.

La figure de l'artiste en éclaireur. Les danseurs nous ont montré que l'espace public était un espace ouvert et hétérogène renouvelé en permanence par les transactions qui s'y déroulent. Grâce à eux, nous l'avons vu et nous l'avons vécu. Les interventions artistiques sont source d'une véritable expérience. L'événement développe des interactions, tisse des liens où il n'y en avait pas, crée des collectifs là où régnait l'anonymat. Les danseurs créent des « spatialités artistiques temporaires », des « artétopes » à des moments et sur des espaces parfois sans intérêt. Ce partage du sensible (Rancière, 2020) permet de former des communautés d'expérience et de développer un sentiment d'appartenance en « faisant consistance » par les affects (Lordon, 2015). Ils peuvent ainsi évaluer à leur manière la « qualité d'être » des lieux, confronter l'être de l'homme à l'être du monde (Bachelard, 1957). Ils comprennent « l'esprit des lieux » (Monnier, 2019), « l'émotion liée aux lieux singulière par sa force, par sa manière d'envahir, de submerger ». Cette compétence fait du danseur un complice intéressant pour les chercheurs (Nicolas Le Strat, 2018), un éclaireur.

Conclusion

La réflexion engagée avec les danseurs et chorégraphes confirme que les artistes ont effectivement un rôle à jouer dans la compréhension des phénomènes socio-spatiaux (Volvey, 2012), « obligeant tout le monde à bouger » (Gwiazdzinski, 2016 : 37). Au-delà des apports



possibles de la danse in situ à la recherche urbaine, la question des conditions favorables à une rencontre féconde entre deux mondes est posée.

Lecture et compréhension approfondie des lieux. Obligés d'aborder les spécificités du lieu dans lequel ils interviennent avant, pendant et parfois après le processus de création, les danseurs in situ rencontrés ont démontré une compréhension très fine des lieux à travers leurs créations contextuelles (Ardenne, 2002). Ils redéfinissent les polarités urbaines par leurs actions et produisant de véritables espaces publics ouverts. Les transactions et négociations créées ou renforcées en leur présence sont fondamentales pour que l'espace public devienne une réalité (Riffaud, 2021).

En amont, ils lisent l'espace, partenaire de leur performance. Ils acquièrent des connaissances d'une grande richesse sur la dureté des matériaux de constructions, des sols avec lesquels ils sont en contact direct avec tout le corps, sur l'hospitalité des espaces, sur la circulation et la possibilité de s'y poser, voire d'y donner rendez-vous. C'est une information multiscalaire de l'échelle de la rue jusqu'à celle d'une fissure dans le marbre d'un mobilier urbain, la présence d'une fourmi ou d'une fourmière. Toutes ces informations parfois matérialisées par des notes, des cartes, peuvent constituer des données complémentaires pour la recherche.

Méthodologies et conditions d'un dialogue. Les danseurs sollicitent leurs corps, leurs sens et leurs émotions dans ces explorations, ce qui est rarement le cas des chercheurs. Le rationalisme, en tant qu'idéologie, n'est pas pour eux pas une préoccupation de tous les instants. Les dogmes de la géographie et de la sociologie vacillent au contact des artistes. Il est difficile d'imaginer une collaboration sans que la science fasse son introspection. À l'image des fractions en mathématique, les dénominateurs doivent être communs pour que certaines opérations soient envisageables. Nous avons repéré trois conditions. Premièrement, il est difficile d'échanger avec des danseurs si le corps reste un outil de compréhension méprisé. Deuxièmement, il est difficile d'échanger avec un artiste si l'imaginaire et le symbolique sont considérés comme des objets de recherche secondaires. Enfin, il est difficile d'échanger avec un artiste in situ si les lieux ne sont abordés qu'à travers ce qu'ils ont de plus

rationnel. C'est dans ce contexte, qu'il faut penser les relations entre art et science. Malgré les grandes différences qui existent entre ces mondes, de plus en plus d'acteurs imaginent des formes de collaboration. Les artistes sont en demande et les scientifiques ont tout intérêt à répondre présent.

Équilibre art-science à préserver. L'artiste ne doit évidemment pas se sentir dépossédé et le chercheur ne doit pas être instrumentalisé (Nicolas-Le Strat, 2018). Un équilibre est à trouver autour de la quête partagée de connaissances : « La démarche artistique, comme la démarche scientifique, se soutient d'abord de la critique de l'évident et de l'apparent » (Péquignot, 2007 : 100). Les œuvres devraient pouvoir dépasser leur statut d'objet de recherche en devenant des outils de co-construction du savoir. Cette démarche de recherche par interpellation réciproque nous apparaît particulièrement féconde. Elle contribue à l'émergence d'un commun tout en valorisant la singularité des approches. Les échanges avec les danseurs nous ont souvent obligés à ne rien occulter et à faire preuve de nuances.

Décloisonnement et décalage fécond. Cette relation a aussi fait apparaître chez nous de nouveaux questionnements. « L'expérimentation de l'artiste débusque en enjeu théorique dont le sociologique peut se saisir, en enjeu qui ouvre une opportunité à la recherche. Le travail du sociologue ne prétend pas réinterpréter le propos de l'artiste ni y découvrir une vérité masquée ; il s'inscrit en prolongement et en interaction » (Nicolas-Le Strat, 2018 : 61). C'est dans le regard décalé sur le monde que réside sans doute la richesse de la relation art/science. La démarche artistique met à l'épreuve les cadres de problématisation et de conceptualisation du chercheur. Si les chercheurs ont désormais leur place en résidence, les artistes doivent également pouvoir intégrer les laboratoires. « Au principe de la disjonction, de la séparation, on devrait substituer un principe qui maintienne la distinction, mais qui essaie d'établir la relation » (Morin & Bibard, 2018 : 10). On peut imaginer des dispositifs, des plateformes qui, à l'image de structures hybrides comme le Polau à Tours ou de dispositifs de recherche-action originaux permettent ces croisements.

La complexification passe par une remise en question et surtout par une volonté de décloisonner les savoirs en faisant de l'artiste un partenaire et de ses œuvres de véritables outils au service de la connaissance urbaine. En reprenant la métaphore utilisée par Bernard Lahire (1988) pour décrire le social, chaque territoire peut être comparé à une boule de papier froissé qui doit obligatoirement être éclairée par plusieurs lampes pour pouvoir diminuer les zones d'ombre. Le danseur in situ est une de ces lumières, un de ces éclaireurs.

Bibliographie

ARDENNES, P. (2002). Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation. Paris : Flammarion.

AUBOUIN N, COBLENCÉ E – 2013 : « Les Nouveaux Territoires de l'Art, entre îlot et essaim ». Territoire en mouvement- Revue de géographie et aménagement, p. 17-18.

AVENTIN C - 2007 « Les arts de la rue pour observer, comprendre et aménager l'espace public ». Travaux de l'Institut de Géographie de Reims. N°123.

BARTHE-DELOIZY F – 2011 : « Le corps peut-il être « un objet » du savoir géographique ? Ou comment interroger le corps pour mieux comprendre l'espace des sociétés ? ». Géographie et cultures. N°80, pp. 229-247.

BLANC N, REGNAULD H – 2015 : « La géographie peut-elle être un art plastique comme un autre ? ». L'Information géographique. Vol. 79, No 4, p. 97-108.

BOICHOT C, DEBROUX T, GRESILLON B, 2014, « Éditorial : Art(s) & Espace(s)/Art(s) & Space(s) ». Belgeo. Revue belge de géographie. No 3.

BOCHET B, RACINE J. B, 2002, « Connaître et penser la ville : des formes aux affects et aux émotions, explorer ce qu'il nous reste à trouver. Manifeste pour une géographie sensible autant que rigoureuse ». Géocarrefour, N°77, p. 117-132.

BOISSIERE A. et al. (2010). Activité artistique et spatialité. Paris : L'Harmattan.

BOURRIAUD N. (1998), Esthétique relationnelle. Paris : Les presses du réel.

CHARLOT A, GWIAZDZINSKI L. – 2016 : Géochorégraphie : marcher et danser avec Henri Maldiney, In : CHRIS YOUNES, Olivier FREROT Ed, 2016, A l'épreuve de l'exister avec Henry Maldiney (pp.311-321). Paris : Hermann.



CHARLOT A., GWIAZDZINSKI L. – 2016 : Jeux d'en faire / Lieux d'en faire, Atelier géo-chorégraphique, Projet « Théorie de l'espace dans le jeu », Colloque GEOPOINT, Lausanne (Suisse) 13, 14, 15 juin.

CLIDIÈRE, S. De MORANT, A. (2009). Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public. Montpellier : L'entretemps Édition.

DAMASIO, A. (2006). « L'erreur de Descartes ». Paris : Odile Jacob.

DIDIER-FEBVRE, C. – 2012 : « Art et activisme urbain », L'Information géographique n°3/2012, volume 16, pp.102-104.

DARDEL, E. (1952), L'homme et la terre, nature de la réalité géographique, Paris : CTHS. DI MEO, G. - 1990, « De l'espace vécu aux formations socio-spatiales ». Géographie sociale, N° 10, p. 13-24.

DUBOC, O. (2012). Les mots de la matière. Écrits de la chorégraphe, Besançon, Les Solitaires intempestifs.

ESTEVE P, - 2018 : « Archipel 21, un laboratoire pour repenser le monde ». Observatoire, N°52, p. 36-38.

FAURE, S. (2000). Apprendre par corps. Socio-anthropologie des techniques de danse, Paris : La dispute.

FELDEL, B. – 2016 : « L'émotion est ce qui nous relie. Éléments pour une approche relationnelle des phénomènes affectifs et des dynamiques socio-spatiales ». Nouvelles perspectives en sciences sociales, N°11(2), p. 233-259.

GUINARD P. – 2015 : « De la peur et du géographe à Johannesburg (Afrique du Sud). Retour sur des expériences de terrain et propositions pour une géographie des émotions », Géographie et cultures, N°93-94, p. 277-301.

GUINARD, P. (2014). Johannesburg : l'art d'inventer une ville. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

GUINARD P, MOLINA G – 2018 : “Urban geography of arts: The co-production of arts and cities”. Cities, vol. 77, p. 1-3.

GUYOT, S. 2017, « La mise en art des espaces montagnards : acteurs, processus et transformations territoriales, Une introduction », Revue de géographie alpine. N°105.

GWIAZDZINSKI, L. - 2019 : « L'hypothèse des parcours géographiques apprenants en pédagogie et dans la fabrique de la ville », Enjeux et société, Promenade(s) et société en mouvement Volume 6, N°2.

GWIAZDZINSKI, L. (2016). L'hybridation des mondes. Grenoble : Elya.

GWIAZDZINSKI, L. – 2016 : Petite fabrique géo-artistique des espaces publics et des territoires, Observatoire, N°48, p. 32-38.

GWIAZDZINSKI, L., 2013, « Géo-chorégraphies. Les nouvelles danses de la ville », in Saire P., Cartographies, Compagnie Philippe Saire, Editions A.Type, Genève, p.49-57

GWIAZDZINSKI, L., CHARLOT, A. – 2012 : Epaissir le présent, Rencontre géo-chorégraphique, Soirées en Acte(s), Compagnie Acte, Lyon (France), 20 janvier 2012

HAWKINS. H. - 2011: “Dialogues and Doings: Sketching the Relationships between Geography and Art”. Geography Compass, No 7, p. 464-478.

LEXTRAIT, F. (2005). Nouveaux territoires de l'art, Paris : Sens & Tonka.

LE FLOCH, M. – 2016 : L'artiste dans l'émergence de la ville foraine. Observatoire. N° 48, p. 75-77.

LORDON, F. (2015). Imperium : Structures et affects des corps politiques, Paris : la Fabrique.

MATTHEY, L. – 2013 : Penser dans tous les sens pour cartographier un « homme pluriel » : le dispositif Saire. Onze fragments d'un urbanisme potentiel in Cartographies, Plaisir diffusion, p. 15-17.

MARCHAL, F. – 2015 : Elle danse, ensemble. Le corps comme révélateur d'espace(s), Géographie et culture, N°96, p. 25-40.

MONNIER A. (2019), L'esprit des lieux, Paris : Flammarion.

MORIN E. (2016), L'Aventure de la Méthode, Paris : Seuil.

MORIN, E., BIBARD, L. (2018), Complexité et organisation. Faire face aux défis de demain, Paris : Eyrolles.

MOUSSALIH, A, GWIAZDZINSKI, L, IRAKI, A – 2020 : « Entre fabrique d'espace public et émergence de l'individu métropolitain, la transformation du quai de Rabat (Maroc) », Urbanités, Villes méditerranéennes : regards sur les espaces ouverts métropolitains, janvier 2020, en ligne.



NICOLAS-LE-STRAT, P. (2018). Quand la sociologie entre dans l'action : la recherche en situation d'expérimentation sociale, artistique ou politique, Rennes : Éditions du commun.

PAQUOT, T : 2016 : L'art topophile. L'Observatoire, N°48, p. 91-92.

PEQUIGNOT, B. (2007). La question des œuvres en sociologie des arts et de la culture, Paris : L'harmattan.

PETONNET, C. - 1982, « Observation flottante. L'exemple d'un cimetière parisien ». Etudes d'anthropologie urbaine. N°22-4, p.37-47

PIGNOT, L., SAEZ, J.P. - 2013, « Danse contemporaine et esprit de la décentralisation », Entretien avec Emmanuelle Huynh, L'Observatoire. N° 43, p. 83-85.

RANCIERE, J. (2000), Le partage du sensible. Paris : La fabrique Editions.

RAIBAUD, Y – 2015 : « Jalons pour une géographie de la danse ». Géographie et cultures. N° 96, p. 5-24.

RIFFAUD, T - 2017, « L'habitabilité récréative dans les sports de rue et la danse contemporaine ». Juristourisme. N°195, p. 30-34.

RIFFAUD T. – 2018 : « Flânerie sociologique : une méthodologie adogmatique ». SociologieS, [en ligne].

RIFFAUD, T. (2021). L'espace public artisanal, Grenoble : Elya Editions

SANSOT, P. (1973). Poétique de la ville. Paris : Payot.

TORRENT, C – (2015) : La danse comme réécriture « géopoétique » de l'espace ? Géographie et cultures. N° 96, p. 41-60.

VERCRUYSSSE, T. (2014). La cartographie poétique, tracé, diagrammes, formes. Paris : Champion.

VOLVEY, A. – 2014 : « Entre l'art et la géographie, une question (d') esthétique ». Belgeo. N°3.

WHITE, K. (2018). Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique, Marseille : Le Mot et le reste.