

Lady Bug et le syndrome de l’imposteur : la chercheuse-artiste entre masque académique et steamsona

Lady Bug and Impostor Syndrome: The Researcher-Artist between the Academic Mask and the Steamsona

Caroline SOREAU

Docteure en Sciences de l’Information et de la Communication et chercheuse-artiste
CY Cergy Paris Université - France

Abstract

This article examines impostor syndrome as a structural condition of the artist-researcher, a hybrid figure engaged in a research-creation approach at the intersection of academic and artistic fields. Drawing on my own trajectory – a research-creation thesis on the mediation of industrial heritage in the Bassin Minier region of Hauts-de-France – I analyse how the unstable position of the artist-researcher gives rise to a form of constitutive imposture –distinct from impostor syndrome in its clinical sense (Clance and Imes, 1978) and from mere role adjustment in the Goffmanian sense –, understood here as a structural and permanent adjustment to competing regimes of legitimacy. At the heart of this tension lies Lady Bug, my steamsona, whose functioning I examine through the notions of front (Goffman), technologies of the self (Foucault), and potential space (Winnicott). The argument is that this imposture, far from being a failing, can become an epistemological strategy: a means of producing knowledge from an unstable position and rendering visible forms of experience that classical disciplinary frameworks struggle to grasp.

Qui suis-je, lorsque je signe cet article ? Une docteure en sciences de l’information et de la communication, ou une artiste qui incarne *Lady Bug*, son alter ego steampunk masqué ? Cette hésitation n’est pas rhétorique : elle traduit une condition structurelle que cet article se propose d’analyser, celle de la chercheuse-artiste, figure hybride engagée dans une démarche de recherche-crédation à la croisée de deux champs dont les régimes de légitimité entrent en tension.

La recherche-crédation, entendue comme « approche de recherche combinant des pratiques de création et de recherche universitaire et favorisant la production de connaissances et l’innovation grâce à l’expression artistique, à l’analyse scientifique et à l’expérimentation » (CRSH), constitue aujourd’hui un champ en expansion progressive, particulièrement structuré au Canada et progressivement reconnu en France¹. Elle suppose, selon Paquin et Béland (2015), un mouvement

¹ Cette périodisation est indicative. Au Canada, et notamment au Québec, l’expression « recherche-crédation » est utilisée depuis plus de vingt ans, tandis qu’en France on lui a longtemps préféré des notions voisines telles que « recherche-action », « recherche-intervention » ou « création-recherche ». En France,

continu entre l'œuvre et la recherche, semblable à un ruban de Möbius : « on ne sait plus si c'est la recherche qui permet la création ou la création qui permet la recherche. » Ce va-et-vient, loin d'être une méthode stabilisée, produit une posture instable, habitée de tensions épistémologiques et identitaires que la littérature académique commence à peine à documenter.

C'est précisément cette instabilité qui est au cœur du présent article. En m'appuyant sur ma propre trajectoire – une thèse de recherche-crédation consacrée à la médiation du patrimoine industriel du Bassin Minier en Hauts-de-France, dont le dispositif central est le *Carnaval des Spectres*, un conte illustré transmédia¹ –, j'analyserai comment la position de chercheuse-artiste expose à une forme d'imposture constitutive : non pas la tromperie morale, mais l'ajustement permanent à des normes concurrentes, académiques et artistiques, qui ne se superposent jamais sans friction. Cette démarche relève de l'autoethnographie au sens d'Ellis et Bochner (2000) : elle mobilise l'expérience personnelle comme matériau de recherche, en articulant récit de soi et analyse théorique. Les épisodes retenus – soutenance de thèse, performances en costume, interactions avec les espaces académiques et artistiques – ont été sélectionnés pour leur valeur heuristique, c'est-à-dire leur capacité à révéler des tensions structurelles plutôt que des particularités biographiques. La mise à distance est assurée par le cadre théorique (Goffman, Foucault, Winnicott) qui permet de généraliser au-delà du cas singulier.

Au cœur de cette tension se trouve *Lady Bug*, mon *steamsona*² – un personnage steampunk masqué, sans visage propre, potentiellement incarnable par d'autres – qui fonctionne moins comme un simple pseudonyme que comme un outil de négociation identitaire et épistémologique, en ce qu'elle reconfigure les conditions mêmes de production du savoir, en brouillant les frontières entre création, incarnation et analyse.

En ce sens, cet article s'inscrit aussi dans le champ de l'autofiction : le *Carnaval des Spectres* est un récit de soi déguisé, où la chercheuse disparaît derrière *Lady Bug* comme l'auteur derrière un narrateur, brouillant les frontières entre témoignage, invention et analyse. Nous mobilisons ici la notion d'autofiction au sens de Doubrovsky (1977), qui désigne un récit où l'auteur se prend lui-même pour personnage tout en assumant la part fictionnelle de cette mise en scène. *Le Carnaval des Spectres* s'en rapproche en ce que *Lady Bug* est à la fois moi et pas moi : une figure narrative construite à partir de ma propre trajectoire mais transformée par la fiction en personnage autonome. Cette posture se distingue du simple récit de soi (autobiographie) par l'investissement fictionnel assumé et de l'autofiction littéraire classique par son ancrage dans une démarche de

un jalon institutionnel précoce est la création de la Faculté des arts de Vincennes après Mai 68, pensée pour articuler théorie et pratique artistique dans une perspective sociale et politique ; mais c'est surtout après le Processus de Bologne (1999) que les écoles d'art françaises adoptent progressivement une démarche méthodologique plus proche du modèle universitaire, notamment par la généralisation du mémoire de fin d'études (Glicenstein, 2024, p.5).

¹ *Le Carnaval des Spectres* est consultable en ligne à l'adresse suivante : <https://www.studinano.com/carnaval-des-spectres/> (consulté le 06/06/2026).

² Le *Steampunk* est un courant esthétique et littéraire né dans les années 1980, qui réimagine un passé alternatif (généralement l'ère victorienne ou la première révolution industrielle) en y intégrant des technologies anachroniques fondées sur la vapeur et les engrenages. Il emprunte à la science-fiction, au fantastique et à l'uchronie, tout en valorisant une esthétique du bricolage, du « faire soi-même » et de la réappropriation. Le *steamsona* (contraction de *steam* et *persona*) désigne le personnage *steampunk* qu'un pratiquant se crée et incarne, à mi-chemin entre le costume, le jeu de rôle et la construction identitaire. Il se distingue du simple déguisement en ce qu'il suppose une histoire, une personnalité et une présence propres, potentiellement indépendantes de leur créateur. Il diffère également du *cosplay*, qui reproduit un personnage existant.

recherche-crédation – ce qui en fait un objet hybride que le pacte autobiographique seul ne suffit pas à décrire.

L'hypothèse défendue ici est que cette imposture, loin d'être une défaillance à corriger, peut devenir une stratégie productive : un moyen de produire du savoir à partir d'une position instable et de rendre visibles des formes d'expérience que les cadres disciplinaires classiques peinent à saisir. Pour le démontrer, l'article s'organisera en quatre temps : une mise en contexte de la figure de la chercheuse-artiste et des tensions qu'elle génère ; une analyse de la *double façade* à partir de la notion goffmanienne de *façade* ; une lecture de *Lady Bug* comme technologie du soi au sens foucauldien ; enfin, une réflexion sur les enjeux épistémologiques de cette posture pour la recherche-crédation en SIC.

1. La chercheuse-artiste comme figure hybride

La figure de la chercheuse-artiste n'est pas une curiosité marginale : elle est le symptôme d'une transformation profonde de l'université, qui accueille depuis les années 2000¹, non sans réticences, des démarches de recherche-crédation où la pratique artistique devient un mode de production de savoirs à part entière. Mais cette reconnaissance institutionnelle progressive n'efface pas les tensions structurelles que cette position engendre. Être chercheuse-artiste, c'est habiter un entre-deux permanent – entre deux champs, deux logiques de légitimation, deux manières de produire et d'évaluer la connaissance – sans jamais appartenir pleinement à l'un ni à l'autre.

Cette hybridité est constitutive de la démarche et de ses tensions. Jean Lancry (2006) décrit la posture du chercheur en arts plastiques comme « écartelée entre la raison et le rêve », tandis que Pierre Gosselin (2006) résume la recherche-crédation comme une « combinaison particulière de la pensée expérientielle subjective et de la pensée conceptuelle objective ». Ce tiraillement n'est pas un défaut de la méthode : il en est le moteur. Mais il a un coût identitaire rarement nommé.

Car la légitimité de la chercheuse-artiste est double, et donc doublement précaire. Du côté académique, elle doit satisfaire aux exigences d'une recherche universitaire rigoureuse : problématisation, ancrage théorique, diffusion par les canaux reconnus – revues à comité de lecture, colloques, thèse. Or, comme le souligne Chantal Provost (2021, p.133), « les outils bibliométriques, généralement utilisés afin de témoigner du poids et de l'importance de la production scientifique des chercheurs, sont mal adaptés pour évaluer des résultats de nature non discursive » – affirmation qui concerne spécifiquement l'évaluation des productions artistiques et créatives dans un cadre académique. La création, dans ce cadre, peine à être reconnue comme lieu de production de savoirs : elle risque d'être réduite à une illustration, une annexe subjective du texte académique qui seul ferait foi. Du côté artistique, à l'inverse, l'exigence théorique peut être perçue comme une entrave, une intellectualisation qui refroidit le geste créatif et le soumet à des impératifs étrangers à la logique de l'œuvre.

Cette double précarité est aggravée par les critiques adressées à la recherche-crédation elle-même. Carole Talon-Hugon (2021, pp. 174-176) y voit un « mélange des genres regrettable », arguant que l'articulation entre pratique artistique et recherche académique met en péril les critères de scientificité propres aux sciences humaines. Cette position a été largement débattue : des auteurs comme Gosselin (2006) ou Glicenstein (2024) montrent au contraire que la recherche-

¹ Voir supra, note 1, sur la périodisation Canada/France.

création produit des formes de connaissance spécifiques et irréductibles aux seules sciences humaines classiques.

Ces critiques, qu’elles soient fondées ou non, ont un effet réel sur celles qui s’y engagent : elles alimentent un sentiment d’illégitimité structurel, que l’on pourrait qualifier – en empruntant à la psychologie sociale – de syndrome de l’imposteur¹ (Clance et Imes, 1978). Non pas au sens clinique du terme, mais comme effet de structure : le sentiment de ne pas être à sa place, de ne pas mériter pleinement sa position, précisément parce que l’on occupe une position qui n’est pas encore clairement définie ni reconnue. Ce sentiment individuel devient un effet de structure par un mécanisme précis : lorsqu’une position institutionnelle nouvelle (ici, la recherche-crédation) ne dispose pas encore de critères de reconnaissance stabilisés, les individus qui l’occupent ne peuvent s’appuyer sur aucun cadre normatif clair pour évaluer leur propre légitimité. Le sentiment de ne pas être à sa place n’est alors pas le symptôme d’une insuffisance personnelle, mais la conséquence logique d’un vide institutionnel : il touche structurellement toute personne occupant cette position, indépendamment de ses compétences réelles – ce qui le distingue du syndrome de l’imposteur au sens clinique, lequel persiste même quand la légitimité externe est pleinement reconnue.

C’est ce sentiment que j’ai éprouvé tout au long de ma thèse de recherche-crédation consacrée à la médiation du patrimoine industriel du Bassin Minier en Hauts-de-France – une instabilité et une précarité de position documentées, sous des formes voisines, chez d’autres praticien·nes engagé·es dans des démarches de recherche-crédation (Persillet, 2024, pp.21-42 ; Champagne, 2024, p.43), bien que ces travaux n’emploient pas eux-mêmes le vocabulaire clinique de l’imposture. Devant le jury de soutenance, je me justifiais d’avoir créé ; dans les espaces steampunks, je me justifiais d’avoir théorisé. Cette double justification permanente n’est pas anodine : elle révèle que la position de chercheuse-artiste expose à une forme d’imposture constitutive – non pas la tromperie morale, mais l’ajustement constant à des régimes de légitimité concurrents dont les codes, les attentes et les critères d’évaluation ne se superposent jamais sans friction. C’est cette friction, précisément, que la section suivante se propose d’analyser à partir de la notion goffmanienne de façade.

2. La façade dédoublée : deux scènes, deux rôles, une friction permanente

Dans le premier tome de *La mise en scène de la vie quotidienne* (1973 [1959], p.36), Erving Goffman propose de lire les interactions sociales comme des performances théâtrales. Chaque individu y joue un rôle, adapte sa conduite selon le contexte, mobilise ce qu’il appelle une *façade* : l’ensemble des éléments expressifs – vocabulaire, posture, titre, cadre – qui permettent de donner une certaine image de soi à un public donné². Cette façade n’est pas nécessairement mensongère : elle est la condition ordinaire de toute interaction sociale. Mais elle suppose une cohérence, une adéquation entre le rôle joué et les attentes du contexte dans lequel il est joué.

¹ Notion introduite par les psychologues Pauline Clance et Suzanne Imes (1978), qui désignent par là le sentiment persistant, chez des individus pourtant compétents et reconnus, de ne pas mériter leur succès et d’être sur le point d’être « démasqués ». Nous l’employons ici dans un sens élargi et non clinique, comme effet de structure produit par une position institutionnelle instable.

² Nous distinguons ici la façade (*front*), telle que définie dans *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome I (1973 [1959], p.36), de la notion voisine de *face*, développée par Goffman dans un ouvrage différent, *Les rites d’interaction* (1974). La *face* désigne la valeur sociale positive qu’un individu revendique dans une interaction donnée, tandis que la façade renvoie à l’ensemble des éléments expressifs mobilisés pour jouer un rôle.

La situation de la chercheuse-artiste trouble précisément cette cohérence car elle impose de tenir simultanément deux façades dont les codes sont différents et peuvent même entrer en contradiction. La première est académique : elle convoque le vocabulaire de la rigueur scientifique, le titre de docteur, les références théorisées, la distance réflexive. La seconde est artistique et communautaire : elle mobilise le costume, le personnage incarné, l'affect, la proximité avec un public non académique. Ces deux façades ne sont pas simplement juxtaposées ; elles s'adressent à des publics différents, selon des attentes différentes et avec des critères de réussite différents.

C'est dans les moments de friction entre ces deux scènes que l'imposture constitutive de la chercheuse-artiste se révèle le plus clairement. Lors de la soutenance de thèse, je défendais devant un jury académique un travail de recherche-crédation dont le dispositif central – *Le Carnaval des Spectres* – est un conte illustré transmédia peuplé de figures spectrales et incarné en partie par un personnage steampunk masqué, *Lady Bug*. La question implicite qui planait n'était pas seulement celle de la valeur scientifique du travail, mais celle de sa légitimité même : une artiste peut-elle faire de la recherche ? Et si oui, jusqu'où son travail est-il de la recherche, et jusqu'où n'est-il que de la création ? Inversement, dans les espaces steampunk – festivals, événements communautaires, performances en costume –, c'est la dimension académique qui devient source d'étrangeté : pourquoi théoriser ce qui se vit et se fabrique ?

Ce double questionnement n'est pas une anecdote biographique : il traduit une structure. En prolongeant l'analyse goffmanienne au-delà de son cadre strictement interactionnel, on peut avancer que lorsqu'un individu se trouve dans une situation où les attentes de façade sont contradictoires, il est contraint à un bricolage constant, ajustant sa présentation de soi selon les contextes sans jamais pouvoir les satisfaire pleinement. Pour la chercheuse-artiste, ce bricolage est la condition ordinaire du travail : on ne cesse jamais tout à fait d'être l'une pour être l'autre, et l'on n'est jamais pleinement l'une ni l'autre.

C'est précisément cet ajustement permanent – cette impossibilité de coïncider entièrement avec l'un ou l'autre des rôles attendus – qui produit le sentiment d'imposture. Non pas parce que l'on trompe, mais parce que l'on est toujours en décalage avec les normes de légitimité en vigueur dans chacun des espaces que l'on traverse.

Ce décalage, loin d'être une défaillance individuelle, est donc un effet de structure : il est produit par l'existence même de deux champs aux logiques inconciliables, que la chercheuse-artiste est condamnée à habiter simultanément. La question qui se pose alors est celle de la ressource : comment habiter ce décalage sans en être paralysée ? C'est ici qu'intervient *Lady Bug* – non pas comme un troisième rôle parmi d'autres, mais comme un dispositif de négociation identitaire qui permet de tenir ensemble les contradictions sans avoir à les résoudre.

3. *Lady Bug* comme technologie du soi : la steamsona comme espace tiers

Dans ses travaux sur les pratiques de subjectivation, Michel Foucault désigne par « technologies du soi » les pratiques par lesquelles les individus agissent sur eux-mêmes – sur leur corps, leurs pensées, leur conduite – afin de se transformer, de se constituer en sujet selon certaines normes ou certains idéaux. Ces technologies ne sont pas des instruments de domination extérieure : elles sont des modes actifs de construction de soi, des manières d'habiter sa propre existence en la travaillant. L'écriture de soi, la confession, la méditation, mais aussi – dans une perspective que nous empruntons davantage à Judith Butler (1990) qu'à Foucault lui-même – le

jeu de rôle et la performance identitaire peuvent relever de cette logique. *Lady Bug*, mon steamsona steampunk, en est une manifestation singulière.

Lady Bug n'est pas un pseudonyme. Un pseudonyme masque une identité pour en substituer une autre ; il suppose un sujet stable qui choisit de se dissimuler. *Lady Bug* opère différemment : elle ne cache pas Caroline Soreau, elle la prolonge, la déplie, lui permet d'exister autrement. Elle est, selon les termes de ma thèse, « à la fois guide, conteuse, passeuse de mémoire et messagère » (Soreau, 2025, p.115) – une figure qui apparaît là où les catégories habituelles de l'identité académique ou artistique ne suffisent plus à rendre compte de ce qui se passe. Elle est née d'un besoin : celui de donner corps à une posture qui ne pouvait s'énoncer ni purement dans le discours académique, ni purement dans la pratique artistique.

On pourrait lire *Lady Bug* comme une figure d'hétéronymie¹ : non pas un simple masque, mais une identité dotée de sa propre logique, de sa propre voix, de sa propre présence dans le monde. Là où le pseudonyme dissimule, l'hétéronyme crée.

Cette tension entre auteur et personnage est au cœur de la démarche : lorsque j'écris *Lady Bug*, je ne sais plus tout à fait si c'est moi qui la crée ou elle qui m'autorise à dire ce que je ne pourrais pas formuler autrement. La frontière entre authenticité et fiction s'y révèle moins une ligne à ne pas franchir qu'un espace à habiter – celui-là même que Winnicott (1975) nomme espace potentiel.

Ce qui rend *Lady Bug* irréductible à un simple *alter ego*, c'est sa dimension de masque sans visage propre. Inspirée des figures masquées du steampunk – masques à gaz ou de médecins de peste, visages dissimulés, identités flottantes – elle est pensée comme une figure potentiellement transférable : d'autres pourraient l'incarner, la dessiner, l'écrire. Toutefois, cette transférabilité, à ce stade purement potentielle et non encore éprouvée dans la pratique, n'est pas une faiblesse identitaire : elle est la condition de sa puissance épistémologique. En n'appartenant pas définitivement à une seule personne, *Lady Bug* devient un espace commun, un outil partageable, une figure collective capable d'accueillir des expériences qui débordent ma trajectoire singulière.

Cette dimension de *Lady Bug* comme espace tiers trouve un écho dans la notion winnicottienne d'*espace potentiel*² : cette « troisième aire » que Winnicott (1975) situe entre la réalité psychique intérieure et le monde extérieur, et qui est le lieu propre du jeu, de la création et de l'expérience culturelle. *Lady Bug* occupe précisément cet entre-deux : elle n'est ni tout à fait moi, ni tout à fait une autre – ni réalité académique, ni pure fiction artistique –, mais un espace transitionnel où les contradictions peuvent coexister sans avoir à se résoudre.

C'est en ce sens qu'elle fonctionne comme une technologie du soi au sens foucauldien : elle ne supprime pas la tension entre les deux façades goffmaniennes, mais elle crée un espace tiers où

¹ Nous empruntons ici la notion d'hétéronyme à Fernando Pessoa, qui désignait par là des identités d'auteurs fictifs autonomes (Alberto Caeiro, Ricardo Reis...), dotées de leur propre style et de leur propre biographie, mais nées de la plume d'un même écrivain. *Lady Bug* s'en distingue par sa dimension incarnée (costume, performance) et par son absence de visage propre. Elle diffère aussi de l'*alter ego*, qui prolonge le sujet sans en être ontologiquement distinct, de la persona au sens jungien, masque social provisoire, et du personnage performatif au sens large, qui n'implique pas nécessairement une identité transférable à d'autres personnes.

² Précisons que ce concept, initialement pensé dans le cadre clinique de la relation mère-enfant et du jeu chez l'enfant, est ici mobilisé par extension analogique à une situation professionnelle et créative adulte – un déplacement que nous assumons sans prétendre à une équivalence stricte avec son usage originel.

cette tension peut être habitée, mise en scène et rendue productive. Chercheuse devant le jury, je ne peux pas incarner *Lady Bug* – les codes académiques l’interdisent. Artiste dans un festival steampunk, je ne peux pas convoquer ma thèse sans briser l’espace de jeu collectif. Mais *Lady Bug*, elle, traverse ces frontières : elle est simultanément personnage de conte illustré, figure de médiation patrimoniale, objet d’analyse académique et présence incarnée en costume. Elle n’appartient ni tout à fait à la recherche ni tout à fait à la création – elle est l’entre-deux rendu visible, la torsion du ruban de Möbius faite chair.

Cette capacité à tenir ensemble des registres incompatibles produit ce que l’on pourrait appeler un *espace d’énonciation hybride* : un lieu depuis lequel il devient possible de produire du savoir autrement, en mobilisant l’affect, le corps, la fiction et la rigueur analytique sans avoir à choisir entre eux. Les steamsonas du *Carnaval des Spectres* fonctionnent selon la même logique : ils « ne cherchent pas à illustrer l’Histoire de manière documentaire », mais en proposent « une lecture poétique », en convoquant l’esthétique steampunk « comme une grille de relecture sensible du patrimoine » (Soreau, 2025, p.182). *Lady Bug* est le steamsona de la chercheuse-artiste elle-même – la figure qui lui permet de faire de sa position instable non plus un problème à résoudre, mais un dispositif de pensée à part entière.

4. L’imposture comme stratégie épistémologique : produire du savoir depuis une position instable

L’analyse qui précède permet de formuler une thèse plus générale : l’imposture constitutive de la chercheuse-artiste, loin d’être un obstacle épistémologique, peut devenir une ressource méthodologique à part entière. Non pas malgré l’instabilité de sa position, mais précisément à cause d’elle.

Ce renversement suppose d’abord de reconsidérer ce que l’on entend par « savoir légitime ». La recherche académique classique repose sur un idéal de neutralité, d’objectivité et de distanciation. Bruno Latour (1997) a contribué à fragiliser cet idéal en montrant que la pratique scientifique elle-même repose sur un travail constant de traduction et de médiation entre humains et non-humains, brouillant la frontière nette entre « faits » objectifs et processus de construction sociale que la posture moderne prétendait maintenir. Or la recherche-crédation remet fondamentalement en cause cet idéal. Comme le souligne Barbara Bolt (2010), elle repose sur une pensée *through* et *with* la pratique – par et avec la création, non au-dessus d’elle. La subjectivité n’y est pas un biais à neutraliser mais une ressource épistémologique à mobiliser. Gosselin (2006) parle à ce titre d’une « combinaison particulière de la pensée expérientielle subjective et de la pensée conceptuelle objective » – une combinaison qui n’est possible qu’à condition d’accepter la tension, et non de la résoudre.

C’est précisément cette tension que l’imposture de la chercheuse-artiste rend visible et productive. En occupant simultanément deux positions dont les normes de légitimité sont incompatibles, elle accède à des formes d’expérience et de connaissance que ni le chercheur académique pur ni l’artiste seul ne peuvent atteindre. Elle peut analyser ce qu’elle crée et créer ce qu’elle analyse. Elle peut observer de l’intérieur des communautés auxquelles elle appartient réellement – la communauté steampunk, les publics de médiation patrimoniale... – sans pour autant dissoudre la distance réflexive qui fait la rigueur de la recherche. Ce que Champagne (2024, p.47), s’appuyant sur Donna Haraway (1991 [1988], pp.183-201), désigne comme un *savoir situé* : un savoir qui ne prétend pas à l’universalité abstraite, mais qui tire sa validité de son ancrage précis dans un corps, un territoire, une trajectoire.

Dans mon cas, cet ancrage est à la fois biographique et territorial. Issue du Bassin Minier, j'étudie un patrimoine dont je suis aussi, en partie, l'héritière affective. Cette proximité aurait pu être disqualifiante dans un cadre académique classique. Dans le cadre de la recherche-crédation, elle devient constitutive de la démarche : c'est parce que je connais ce territoire de l'intérieur que je peux en proposer une réimagination crédible, sensible et rigoureuse. *Lady Bug* est la figure qui permet de nommer et d'assumer cette proximité sans la confondre avec un manque d'objectivité : elle est l'imposture maîtrisée, la fiction assumée comme méthode. Ainsi, lors de performances en costume, incarner *Lady Bug* semble avoir permis, à titre d'observation informelle plutôt que d'enquête systématique, de recueillir des réactions de visiteurs que mon statut de chercheuse seul n'aurait pas suscitées : le costume ouvrait un espace de parole affectif et ludique que le carnet de terrain académique n'aurait pas su créer. L'imposture, ici, était la condition même de l'observation.

Cette dimension performative mérite d'être pensée pour elle-même. *Lady Bug* n'est pas un déguisement qui dissimule, mais un corps-leurre qui produit : en costume, je ne joue pas un rôle pour tromper, mais pour accéder à des espaces de parole et d'expérience autrement inaccessibles. En ce sens, elle s'apparente moins au faussaire qui usurpe qu'à la performeuse qui construit une vérité en la jouant – rejoignant ainsi une tradition où le masque opère comme dispositif de transformation plutôt que de dissimulation : qu'il s'agisse des masques du carnaval de Venise, qui permettent temporairement d'« échapper à son statut pour endosser un rôle, une posture, un autre soi » (Soreau, 2025, p.197), ou des costumes rituels documentés par Charles Fréger dans *Yokainoshima* (2013-2015), où le porteur devient l'intercesseur entre les vivants et des forces invisibles (Soreau, 2025, p.198-199) – le corps masqué y devient un opérateur de connaissance à part entière. L'imposture y est moins une tromperie qu'une poétique : une manière de faire advenir le réel par le détour du faux assumé.

Ce renversement n'exempte cependant pas la démarche d'exigences de rigueur : il en déplace les critères plutôt qu'il ne les supprime. La cohérence interne du dispositif peut ainsi être appréciée à l'aune de sa capacité à articuler explicitement position incarnée et cadre théorique, plutôt qu'à les juxtaposer sans médiation. La validité d'un tel savoir ne se mesure pas à sa généralisabilité statistique, mais à sa capacité de résonance : sa faculté à rendre intelligibles, pour d'autres chercheur·euses ou praticien·nes placé·es dans des positions structurellement comparables, des tensions qu'ils reconnaissent dans leur propre expérience. La transmissibilité, enfin, ne repose pas uniquement sur la reproduction du protocole, mais sur la possibilité, pour *Lady Bug* elle-même, d'être incarnée par d'autres – ce qui constitue un test empirique, encore à mener, de la portée du dispositif au-delà du cas singulier. Ces critères n'annulent pas les limites de la démarche : le risque d'un solipsisme méthodologique, où l'expérience singulière se referme sur elle-même sans jamais rencontrer d'épreuve extérieure, reste réel et appelle une vigilance constante. L'imposture de la chercheuse-artiste – son incapacité à coïncider entièrement avec l'un ou l'autre des rôles attendus – est précisément ce qui lui permet de produire un type de connaissance irréductible : une connaissance sensible, incarnée, transmissible autrement. Comme le *Carnaval des Spectres* ne restaure pas l'histoire minière mais la « fait vibrer » en la réimaginant, la recherche-crédation ne reproduit pas les savoirs existants : elle en ouvre de nouveaux, depuis des positions que les cadres scientifiques dominants ont longtemps considérées comme marginales. La marge, ici, devient méthode.

L'imposteur, dans son sens commun, est celui qui trompe. Mais ce que l'analyse de la figure de la chercheuse-artiste révèle, c'est qu'il existe une autre forme d'imposture – non morale, mais

structurelle – qui n'est pas le fait d'une tromperie délibérée, mais d'une position impossible à stabiliser. Être chercheuse-artiste, c'est habiter en permanence un entre-deux que les institutions académiques et artistiques peinent encore à nommer, à évaluer, à légitimer. C'est se justifier des deux côtés sans jamais être pleinement reconnue de l'un ni de l'autre.

Cet article a cherché à montrer que cette condition, loin d'être une défaillance à corriger, peut devenir une stratégie épistémologique à part entière. En mobilisant la notion goffmanienne de *façade*, j'ai analysé comment la chercheuse-artiste se trouve contrainte de tenir simultanément deux rôles dont les codes sont incompatibles – et comment cette friction permanente produit un sentiment d'imposture qui n'est pas pathologique, mais structurel, effet d'une position encore mal balisée dans le paysage académique. En convoquant Foucault, j'ai montré comment *Lady Bug* – steamsona masqué, sans visage propre, potentiellement incarnable par d'autres – fonctionne non pas comme un masque de dissimulation mais comme une technologie du soi : un outil de négociation identitaire qui crée un espace tiers depuis lequel il devient possible de produire du savoir autrement, en tenant ensemble affect, rigueur, fiction et analyse.

Ce que *Lady Bug* permet de dire, Caroline Soreau, docteure, ne peut pas le dire seule. Le steamsona n'est pas un alibi : il est une méthode. Il rend visible ce que la position instable de la chercheuse-artiste produit de singulier – une forme de connaissance située, incarnée, transmissible par d'autres voies que le seul discours académique. En ce sens, l'imposture n'est pas ce qu'il faut surmonter pour faire de la recherche : elle est ce à partir de quoi une certaine recherche devient possible.

La question qui reste ouverte est celle de la reconnaissance institutionnelle de cette posture. Si la recherche-crédation gagne progressivement sa place dans les universités francophones – comme en témoigne par exemple le développement du programme doctoral SACRe de l'Université PSL, analysé par Mahé et Buser (2024) comme un authentique « instrument d'innovation institutionnelle » –, les outils d'évaluation, les critères de légitimation et les espaces de diffusion peinent encore à s'adapter à des démarches qui débordent les catégories disciplinaires héritées. Tant que cette adaptation n'aura pas eu lieu, la chercheuse-artiste restera condamnée à bricoler sa légitimité – ce qui, comme on l'a vu, n'est pas sans ressources. Mais ce bricolage ne devrait pas rester une condition individuelle et invisible : il mérite d'être nommé, théorisé, et partagé.

Ce que *Lady Bug* permet de dire relève en tout cas d'un pacte autobiographique singulier¹ : celui d'une auteure qui signe à visage masqué, assumant que la fiction est parfois le chemin le plus direct vers une vérité que le discours académique seul ne peut atteindre.

¹ Au sens que Philippe Lejeune (1975) donne à cette notion : un engagement implicite par lequel auteur, narrateur et personnage principal sont censés coïncider. Or la signature de *Lady Bug* déplace ce pacte sans le rompre : elle ne masque pas l'identité de l'autrice au sens d'un pseudonyme qui la dissimulerait, mais rend visible, dans le geste même de signer masquée, la tension propre à l'autofiction telle que la définit Doubrovsky (1977) – celle d'un sujet qui se prend lui-même pour personnage tout en assumant la part fictionnelle de cette mise en scène. Le pacte n'est donc pas rompu, mais explicité : le lecteur sait qu'il lit une chercheuse qui se raconte à travers un personnage qu'elle a créé et qui, en retour, la façonne

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BOCHNER, Arthur et ELLIS, Carolyn, « *Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject* », dans Norman K. DENZIN et Yvonna S. LINCOLN (dir.), *Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, Sage, 2000, pp.733-768.

BOLT, Barbara, « *The Magic is in Handling* », dans Estelle BARRETT et Barbara BOLT (dir.), *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, Londres, I.B. Tauris, 2010, pp.27-34.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2005. (Édition originale : *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.)

CHAMPAGNE, Ludovic, « Recherche-crédation, recherches d'emplois. Dé/nouer les partages disciplinaires avec Donna Haraway », dans *Marges*, n°39, Recherche-Crédation, Vincennes, Presses Universitaires, automne/hiver 2024, pp.43-56.

CLANCE, Pauline et IMES, Suzanne, « *The Impostor Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention* », *Psychotherapy : Theory, Research and Practice*, vol. 15, n°3, 1978, pp.241-247.

CONSEIL DE RECHERCHES EN SCIENCES HUMAINES DU CANADA, Définitions des termes utilisés au CRSH [en ligne]. Disponible sur : <https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programmes-programmes/definitions-fra.aspx> (consulté le 29/05/2026).

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977.

FOUCAULT, Michel, « *Technologies of the Self* », dans Luther H. MARTIN, Huck GUTMAN et Patrick H. HUTTON (dir.), *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1988, pp.16-49.

GLICENSTEIN, Jérôme, « Éditorial », dans *Marges*, n°39, Recherche-Crédation, Vincennes, Presses Universitaires, automne/hiver 2024, pp.5-9.

——— « Introduction. Qu'est-ce que la recherche-crédation ? », dans *Marges*, n°39, Recherche-Crédation, Vincennes, Presses Universitaires, automne/hiver 2024, pp.10-20.

GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1, *La présentation de soi*, Paris, Éditions de Minuit, 1973. (Édition originale : *The Presentation of Self in Everyday Life*, 1959.)

GOSSELIN, Pierre, « La recherche en pratique artistique : spécificité et paramètres pour le développement de méthodologies », dans Pierre GOSSELIN et Éric LE COGUEC (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2006, pp.22-31.

HARAWAY, Donna, « *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective* », dans *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Londres, Routledge, 1991, pp.183-201. (Version originale : *Feminist Studies*, vol. 14, n°3, 1988, pp.575-599.)

LANCRI, Jean, « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi », dans Pierre GOSSELIN et Éric LE COGUEC (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2006, pp.9-20.

LATOUR, Bruno, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997. (Édition originale : 1991.)

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MAHÉ, Emmanuel et BUSER, Édith, « Le doctorat en recherche-crédation comme instrument d'innovation institutionnelle : un retour d'expérience sur le programme doctoral "SACRe" de l'Université PSL », *Sciences du Design*, n°20(2), 2024, pp.114-132.

PAQUIN, Louis-Claude et BÉLAND, Marjolaine, « Dialogue autour de la recherche-crédation » [en ligne], *Media/n*, 11(3), 2015. Disponible sur : http://lcpaquin.com/publi_pdf/Dialogue_autour_de_la_recherche-creation.pdf (consulté le 29/05/2026).

——— *Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques* [en ligne], 2019. Disponible sur : https://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf (consulté le 29/05/2026).

PERSILLET, Chloé, « Poétique, pratique et théorie : méthodologie de la recherche en arts plastiques », dans *Marges*, n°39, Recherche-Crédation, Vincennes, Presses Universitaires, automne/hiver 2024, pp.21-42.

PESSOA, Fernando, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 2001.

POISSANT, Louise, « Préface », dans Pierre GOSSELIN et Éric LE COGUEC (dir.), *La recherche création. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2006, n.p.

PROVOST, Chantal, « La recherche-crédation à l'université : cadrage sociohistorique d'une nouvelle forme de recherche » [en ligne], *Cahiers de recherche sociologique*, n°71, automne 2021, pp.111-137. Disponible sur : <https://doi.org/10.7202/1107073ar> (consulté le 29/05/2026).

SOREAU, Caroline, *La création steampunk comme médiation renouvelée du patrimoine industriel du Bassin Minier en Hauts-de-France*, Thèse de doctorat, CY Cergy Paris Université, sous la direction d'Annie Gentès et Fanny Bougenies, 2025 [en ligne]. Disponible sur : <https://theses.fr/2025CYUN1423> (consulté le 29/05/2026).

——— *Le Carnaval des Spectres*, conte illustré transmédia, 2025 [en ligne]. Disponible sur : <https://www.studinano.com/carnaval-des-spectres/> (consulté le 06/06/2026).

TALON-HUGON, Carole, *L'artiste en habit de chercheur*, Paris, Presses Universitaires de France, 2021.

WINNICOTT, Donald W., *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975.

NOTICE BIO-BIBLIOGRAPHIQUE DE L'AUTEURE

Caroline SOREAU est docteure en Sciences de l'Information et de la Communication (CY Cergy Paris Université, 2025) et chercheuse-artiste indépendante. Ses travaux portent sur la médiation du patrimoine industriel par la recherche-crédation et l'imaginaire steampunk. Elle a publié, avec Mathieu Dubuis et Sylvie Leleu-Merviel, « Revitalisation transmédiatique d'un commun culturel par le Steampunk » (*Revue des Interactions Humaines Médiatisées*, vol. 25, n°1, 2026) et est l'auteure du dispositif transmédia *Le Carnaval des Spectres* (2025). Elle a participé à plusieurs colloques internationaux, dont H2PTM (2023) et *Voyage au centre de la tech* (Louvre-Lens Vallée, 2023).