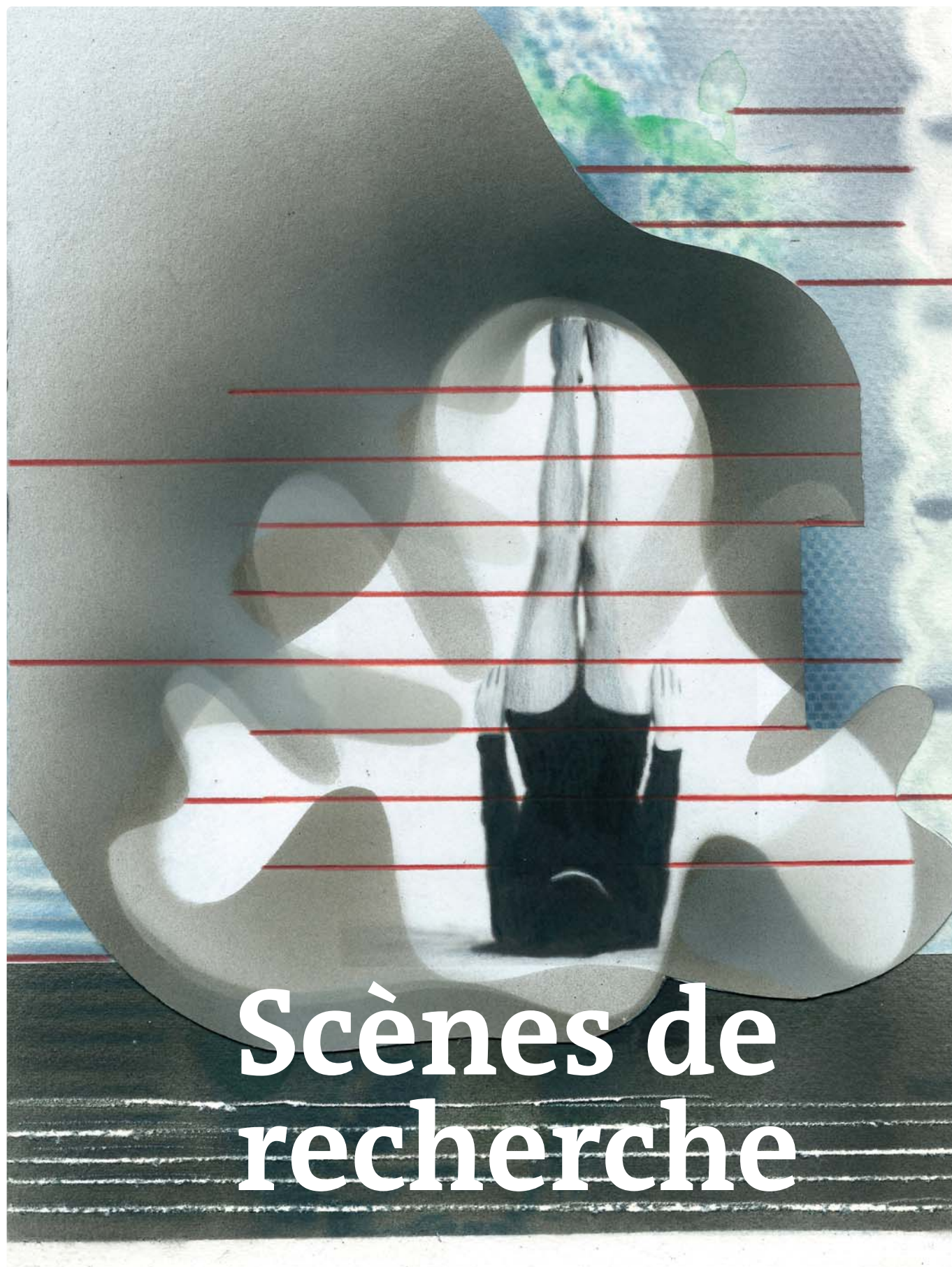


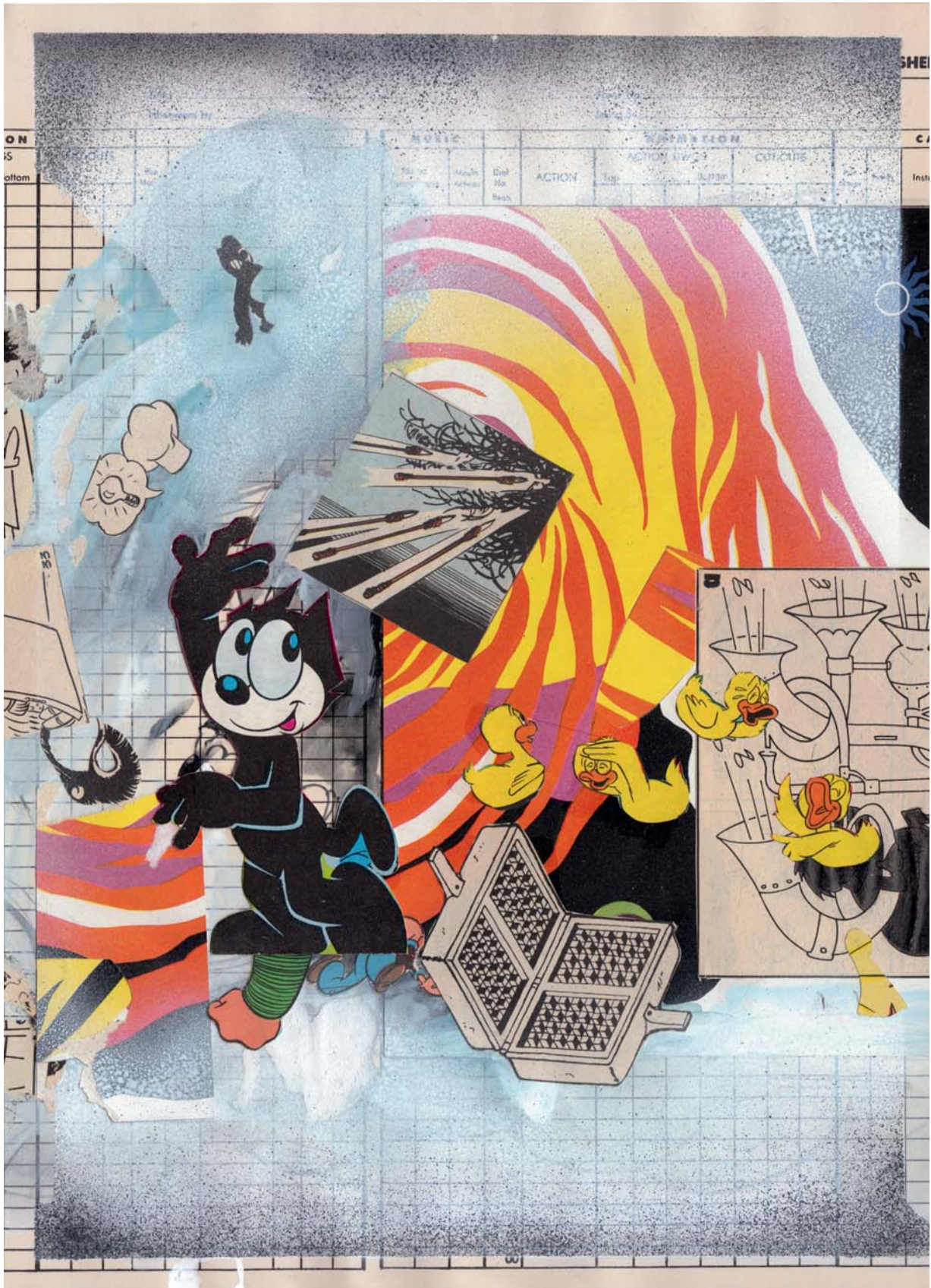
CULTURE ET RECHERCHE



N° 135 PRINTEMPS-ÉTÉ 2017



Scènes de
recherche



Culture et Recherche ouvre ses pages pour deux numéros successifs aux arts de la scène et aux enjeux spécifiques de ceux-ci en termes de recherche. Ces deux numéros viennent dans le prolongement de celui consacré à la recherche dans les écoles supérieures d'art (numéro 130) publié à l'hiver 2014-2015.

RÉGINE HATCHONDO

Directrice générale de la création artistique

Placés sous l'égide de la Direction générale de la création artistique (DGCA), le champ des arts plastiques et celui du spectacle vivant laissent apparaître des structurations institutionnelles et des coordinations administratives historiquement différenciées, notamment en ce qui concerne la dimension de la recherche. Cependant, des convergences se sont progressivement construites.

Dès 2008, en prévision du rassemblement de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) et de la Délégation aux arts plastiques (DAP) au sein de la Direction générale de la création artistique, un groupe de travail formé des membres des inspections et des services concernés a commencé à élaborer une conception commune, ou à tout le moins harmonisée, des problématiques de la recherche dans le champ de la création au sens large.

Ce travail s'est poursuivi en appui au pôle recherche constitué dans un premier temps au sein de la DGCA, le service de l'inspection de la création artistique (SICA) contribuant d'abord à la mission de réflexion sur la recherche au ministère de la Culture confiée à l'inspection générale des affaires culturelles (rapport Nicole Pot, novembre 2010), puis aux travaux de préparation de l'agenda stratégique France-Europe 2020 (automne 2013).

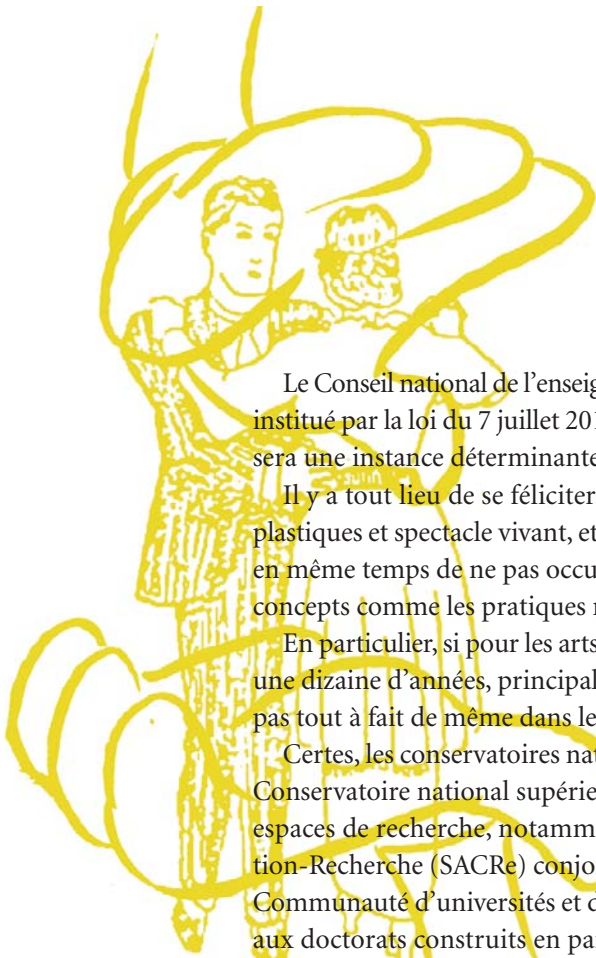
Ces échanges et collaborations ont trouvé une stabilisation avec la création de la Mission recherche (MIR) de la DGCA en juin 2015, le groupe de travail « recherche » de l'inspection devenant alors permanent.

Ainsi structurée, la DGCA s'emploie à consolider sa politique en matière de recherche dans ses domaines de compétence, notamment, à l'échelle nationale, en œuvrant au développement des partenariats avec le Centre national de la recherche scientifique (CNRS), l'Agence nationale de la recherche (ANR), ainsi qu'avec l'ensemble du monde de la recherche et, à l'échelle européenne, en concourant à positionner le champ culturel dans les dispositifs du programme Horizon 2020.

Par ailleurs le processus de Bologne, amorcé en 1998, a contribué à faire évoluer fortement le paysage de l'enseignement supérieur Culture, instaurant de fait des préoccupations communes aux différents domaines artistiques.

Dans ce cadre, le ministère de la Culture s'est notamment trouvé devant la nécessité de se saisir de la problématique d'une *recherche en art* et de la manière dont celle-ci pouvait se fonder en tant que telle, en particulier en ce qui concerne l'évaluation des démarches et travaux qu'elle produit.

À cet égard, le ministère de la Culture se doit de faire reconnaître à ses partenaires, en particulier le ministère chargé de l'enseignement supérieur et de la recherche, que le savoir peut être produit par d'autres médiums que l'écrit et que la dimension de création inhérente aux différentes modalités de pratique artistique – conception, interprétation, pédagogie ou médiation – génère des processus de recherche identifiables comme tels.



Le Conseil national de l'enseignement supérieur et de la recherche artistiques et culturels (Cneserac), institué par la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine, sera une instance déterminante à cet égard.

Il y a tout lieu de se féliciter des convergences en termes d'enjeux pour la recherche entre arts plastiques et spectacle vivant, et des lignes de réflexion communes qui en résultent, mais il convient en même temps de ne pas occulter les histoires différentes, souvent anciennes, qui ont façonné les concepts comme les pratiques relatifs à la recherche selon les domaines artistiques.

En particulier, si pour les arts plastiques, la recherche s'est institutionnellement structurée, depuis une dizaine d'années, principalement dans les établissements d'enseignement supérieur, il n'en va pas tout à fait de même dans le domaine du spectacle vivant.

Certes, les conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon ou le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris sont en train de se constituer comme espaces de recherche, notamment à la faveur de la mise en place du doctorat Sciences-Arts-Création-Recherche (SACRe) conjointement avec l'École normale supérieure (ENS) dans le cadre de la Communauté d'universités et d'établissements Paris Sciences et Lettres (ComUE PSL) qui s'ajoute aux doctorats construits en partenariat avec l'Université, tandis que l'Institut international de la marionnette (IIM) et le Centre national des arts du cirque (CNAC) se sont dotés de pôles recherche depuis 2012 et ont créé ensemble une chaire d'Innovation Cirque et Marionnette (ICiMa).

Toutefois, historiquement jusqu'à ce jour, pour les disciplines du spectacle vivant, c'est majoritairement dans des établissements de création ou avec leur concours que s'est développée la recherche.

Parmi ces établissements, il convient de citer des opérateurs spécifiques tels l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam), le Centre national de la danse (CND), les centres nationaux de création musicale (CNCM), le Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) ou encore les Ateliers d'Aubervilliers (où les champs du spectacle vivant et des arts plastiques se côtoient et interfèrent régulièrement), auxquels s'ajoutent plusieurs centres culturels de rencontre (CCR) ou des structures de création-diffusion : scènes nationales (Hexagone à Meylan, Phénix à Valenciennes, Maison des arts et de la culture à Créteil, Maison des arts à Sochaux-Montbéliard), centres d'art (Enghien), centres chorégraphiques nationaux (Montpellier, Caen, musée de la Danse de Rennes) ou centre dramatique national (Caen avec le Centre national d'études spatiales).

Parallèlement, avec l'appui de ces institutions ou de divers programmes d'aide à la recherche (aide à la recherche et au patrimoine en danse, programmes de résidences de recherche...), voire à leur seule initiative, nombre de chercheurs, d'artistes ou de lieux inventent leurs propres programmes et protocoles d'expérimentation ou d'innovation.

Enfin, les liens tissés entre le CNRS et le ministère de la Culture, et formalisés dans un accord-cadre, permettent d'articuler le monde scientifique au travail dans des laboratoires avec les pratiques contemporaines de la création. Cela est particulièrement développé en musique dans les dimensions acoustiques, de lutherie, de traitement du son, d'identification de répertoires anciens ou d'enregistrements à caractère ethnologique, de connaissances historiques sur les modalités d'interprétation ou de réception.

C'est de cet ensemble différencié et foisonnant d'initiatives aux mobiles les plus divers, aux objectifs parfois improbables mais toujours féconds pour les chemins de l'art, que ces deux numéros, « Scènes de recherche » et « Recherches en scène », souhaitent rendre compte. ■

« Scènes de recherche »

Le présent numéro, « Scènes de recherche », s'attache tout d'abord à explorer les grands enjeux, à restituer les débats – parfois vifs – et les positions – parfois contrastées – s'agissant de cerner ce que « recherche » signifie dans le domaine du spectacle vivant. Débats et positions qui ont pu évoluer au fil du temps : quelques textes plus anciens viennent ainsi rendre compte des étapes traversées.

« Scènes de recherche » balaie aussi un échantillon de situations de recherche et de sujets abordés qui tous, de la dimension organique du corps à la numérisation des sons et des images en passant par l'exploration d'un instrument et l'adresse au public, renvoient, d'une manière ou d'une autre, à l'expérience sensible.

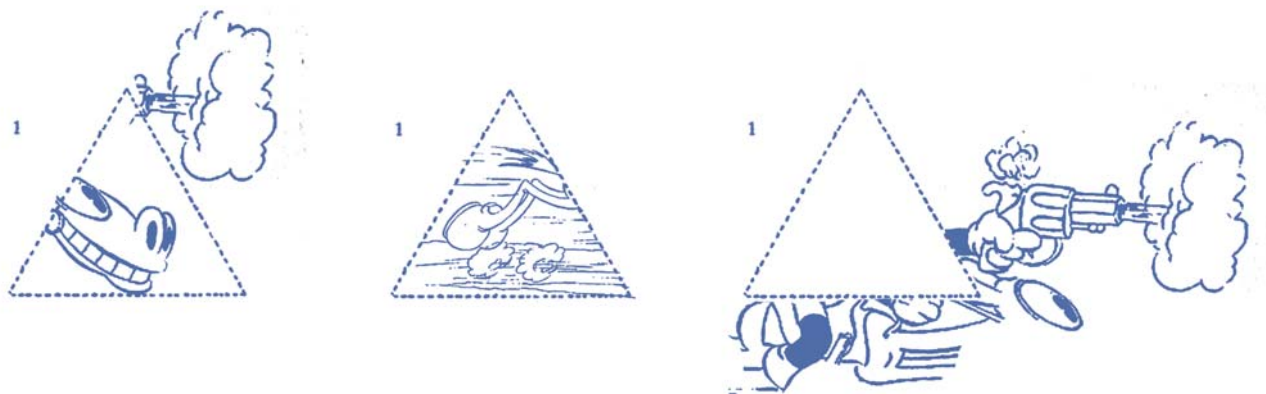
Cette donnée première du sensible façonne évidemment en tout premier lieu les démarches d'apprentissage et de transmission et c'est donc tout naturellement que la pédagogie se constitue ici en tant que *scène de recherche*.

Enfin, une place est faite à *l'écart*, aux pas de côté, à l'investigation qui interroge aussi bien l'étrangeté que l'extranéité, l'hier comme le demain.

Le second numéro, « Recherches en scène », proposera un complément de ce panorama en mettant en avant diverses démarches individuelles ou collectives où art et recherche s'interpénètrent intimement.

Pour ces deux numéros, comme pour le numéro 130 dédié à la recherche dans les écoles supérieures d'art confié à Fabrice Hyber, le choix a été fait d'inviter des artistes à proposer une intervention visuelle. Les dessins et collages d'Hippolyte Hentgen parcourent les pages de « Scènes de recherche », les créations de Julien Prévieux ponctueront celles de « Recherches en scène », préfigurées à la fin de ce premier numéro par trois dessins, mouvement des yeux devant une œuvre.

Hippolyte Hentgen, personnage de fiction né de la collaboration de deux femmes artistes, joue l'appropriation et la manipulation des codes visuels partagés. Gaëlle Hippolyte et Lina Hentgen génèrent un troisième personnage comme une sphère de partage et un outil de mise à distance par rapport à l'œuvre produite. Car ce sont le lieu commun, l'image partagée, les codes identifiables que travaille le duo. Empruntant à la bande dessinée, au dessin animé ou au dessin de presse, Hippolyte Hentgen se livre à une investigation de l'imagerie populaire par le faire : dessiner pour comprendre le dessin, en comprendre la force et les potentialités jusqu'à construire un immense collage référentiel, protéiforme et composite. Ainsi, ses paysages, ses personnages et ses objets sont autant de clichés qui perdurent dans la mémoire collective parce qu'employés et réemployés dans la publicité et les médias. ■



À paraître à l'automne 2017 :

Culture et Recherche n° 136, « Recherches en scène »

Augmenter le programme : partitions et didascalies

Faire tomber les barrières, *Arllette Farge et Jean-François Vrod*

Le muscle de la créativité, *Andy Emler*

Un collectif de danseurs à l'œuvre. Les Carnets Bagouet,

Anne Abeille et Jean Rochereau

Le désordre serein, *Katarina Livljanić*

Fédérer la recherche en danse, *Joëlle Vellet*

À la recherche du contact des sciences. L'expérience de l'Hexagone,

Antoine Conjard

Avoir lieu. Ce que permet l'institution, *Renaud Herbin*

Associer recherche et art, *Hugues Genevois*

Les chantiers archéo-chorégraphiques du Centre national de la danse, *Laurent Barré*

Revue *Incise*. Retourner le regard du loisir savant, *Diane Scott*

Éprouver, creuser

Éloge du studio, *Dominique Dupuy*

Partager une évidence, *Bernard Focroulle*

Un rapport au public engagé. Cheptel Aleïkoum, *Sophia Perez,*

Mathieu Despoisses et Guillaume Dutrieux

Construire une recherche chorale collective.

La création du « drag requiem », *Jean-Christophe Marti*

A.I.M.E., un laboratoire chorégraphique du sensible,

Isabelle Ginot et Julie Nioche

Occupation Bastille. 11 avril-12 juin 2016, *Géraldine Chaillou*

Les mondes du spectacle vivant, *Eli Commins*

Le Cube. Le lieu trouvé où chercher, *Pierre Meunier*

Enfance et Musique. Une recherche collective permanente,

Marc Caillard, Annie Avenel, Agnès Chaumié, Véronique His, Geneviève Schneider, Wanda Sobczak, Julie Naneix Laforgerie

Démos, questionner les évidences, *Gilles Delebarre*

Dîner des artistes. 30 janvier 2017 – Laboratoires d'Aubervilliers,

Alexandra Baudelot, Katinka Bock, Daniel Foucard, Silvia Maglioni, Josep Rafanell i Orra, Graeme Thomson, Mathilde Villeneuve, Sophie Wahnich

Inventer, documenter, s'appropriier : protocoles

Une revue comme recherche-pratique, *Charlotte Imbault*

Saâad : sortir les orgues de l'église, *Guillaume Heuguet*

Comment penser la dialectique acoustique/électroacoustique au sein du geste compositionnel, *Florence Baschet*

Une recherche : méthodologie, fonction, durée,

Leïla Adham et Emmanuelle Baud

Traduire en danseur, *Laurent Pichaud*

Un protocole de création, *Keti Irubetagoiyena*

Au-delà du moment conceptuel. Danse contemporaine et pratiques documentaires, *Frédéric Pouillaude*

Questionner la recherche : parcours d'artistes

Si la Tate Modern était le Musée de la danse,

Catherine Wood et Boris Charmatz

Peter Brook et les Bouffes du Nord, un théâtre emblématique,

Georges Banu

Le théâtre du regard. L'univers de François Tanguy,

Elysaeth Cormier-Van Dam

Pour une thèse vivante, *Claudia Triozzi et Philippe Le Moal*

Le pied de la lettre. Sur Jérôme Bel, danseur, *Robert Cantarella*

Recherche de l'outil idéal, *Mathieu Roy*

S'affranchir des frontières, *Kamilya Jubran et Sarah Murcia*

Milogue à 2, *Alice Dusapin et Pascal Dusapin*

Se questionner : paroles d'artistes-chercheurs

De *SmartFaust* à *Geek-Bagatelles*, *James Giroudon et Yann Orlarey*

Percussion à quatre mains, métissage et création,

Julien André et Ibrahima Diabaté

La physique imaginaire, *Aurélien Bory*

L'absolu, cirque métaphysique, *Boris Gibé*

La dignité de désirer d'autres vies, *Marie Soubestre et Romain Louveau*

Interpréter à la lisière..., *Fiona Monbet*

Écrire du dedans de la danse, *Énora Rivière*

Un artiste chercheur au travail, *Olivier Normand*

Le chemin créatif comme finalité artistique, *Colin Roche*

La légèreté, *Claire-Mélanie Sinnhuber*

Brouiller les cartes, *Claire Diterzi*

- 3 Avant-propos, *Régine Hatchondo, directrice générale de la création artistique*
- 5 « Scènes de recherche »

8-31

Faire sens

- 10 Un point de vue, *Bernard Stiegler*
- 14 Pour un glossaire de la recherche théâtrale. « Laboratoire », puisqu'il faut bien commencer par un mot..., *Jean-Manuel Warnet*
- 16 EHCREHCER TE ESNAD. Au matin de la recherche, *Dominique Dupuy*
- 18 À la recherche d'une définition ou Du principe de l'arabesque, *Philippe Le Moal*
- 20 L'art comme recherche. Quelques remarques concernant le théâtre, *Benoît Lambert*
- 22 Le ridicule de l'ignorance..., la beauté de la curiosité et de la confiance, entretien de *Béatrice Picon-Vallin* avec *Ariane Mnouchkine*
- 26 La musique, objet devenu outil. Nouvelles perspectives de recherche en sciences sociales, *Denis Laborde*
- 28 Des scènes de recherche pour l'art vivant, *Dominique Figarella*

Avertissement

La présente publication tient compte des rectifications et recommandations orthographiques approuvées par l'Académie française et les instances francophones compétentes, parues au *Journal officiel* (documents administratifs) du 6 décembre 1990.

La rédaction rappelle que les opinions exprimées dans les articles n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.

Scènes de recherche

32-43

Faire et défaire l'Histoire

- 34 La danse contemporaine face au révisionnisme, *Laurence Louppe (1938-2012)*
- 36 Enjeux pour une histoire de l'art chorégraphique, *Marina Nordera*
- 38 Suprématie du Stradivarius. La part du mythe, *Claudia Fritz*
- 39 Punk is not dead. Une histoire de la scène punk en France (1976-2016), *Luc Robène et Solveig Serre*
- 40 Quand le passé est devant nous. Actualité de la réduction en art, *Rémy Campos*
- 42 Une pensée en mouvement. Les arts du mime et du geste, *Esther Mollo et Claire Heggen*
- 52 Si la raison se trouve, le chaos, lui, se cherche, *Laurent De Wilde*
- 54 Sur quelques thèmes de recherches musicales actuelles, *Philippe Manoury*
- 57 Vers une dramaturgie et un corps au numérique, *Sarah Fdili Alaoui*
- 58 Acteur augmenté ou acteur en devenir? *Esther Mollo*
- 60 Improvisation augmentée, *Marc Chemillier*
- 61 L'artiste compteur, *Olivier Sens*
- 62 Du signe-trace au signe-crédation, *Marion Bastien*

44-63

Organe, instrument, outillage

- 46 Le corps comme lieu d'expérience et de savoir. Éléments pour une recherche « en corps », *Nicole Harbonnier*
- 47 Autour des instruments de musique. Une recherche pluridisciplinaire, *Cassandra Balosso-Bardin et Patricio de la Cuadra*
- 48 Sculpter l'air ou composer, *Baptiste Bacot*
- 49 Une étoile chercheuse. Wilfride Piollet et les barres flexibles, *Jean-Christophe Paré*
- 51 Peut-on capturer l'énergie du rock sans les décibels? *Emmanuel Bigand*
- 64 Un doctorat d'artiste. SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche), *Jean-Loup Rivière*
- 68 Intégrer l'improvisation à l'enseignement instrumental, *Noémie L. Robidas*
- 70 La recherche-action pour l'enseignement. Une pratique créatrice au Cefedem Auvergne-Rhône-Alpes, *Samuel Chagnard, Claire Haranger-Segui et Nicolas Sidoroff*
- 72 Le mouvement comme chemin d'accès au savoir, *Pascal Lecoq*
- 74 Que fait la danse à l'art et à l'architecture? *Emmanuelle Huynh*
- 76 Innovation Cirque et Marionnette. La chaire ICiMa, *Raphaële Fleury et Cyril Thomas*

64-77

Faire école

78-91

Faire écarts

- 80 Une recherche du lien, *Yann-Gaël Poncet*
- 82 Une multitude foisonnante, *Samuel Aubert*
- 83 Vers un acteur-créateur des scènes du monde, *Jean-François Dusigne*
- 85 Le corps dans les danses régionales de France, *Catherine Augé et Yvonne Paire*
- 88 Chercher l'erreux, *Françoise Étay et Laurent Bigot*
- 89 Quand l'interprète guide l'ethnomusicologue, *Aurélie Helmlinger*
- 90 La recherche au service de la transmission en musiques du monde et d'ici, *Kamel Dafri*

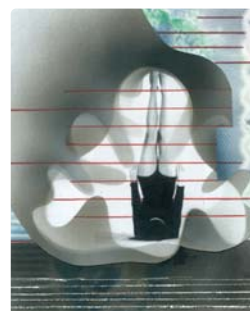
92-95

Outro

- 94 Un projet, ici? *Pierre Kuentz*

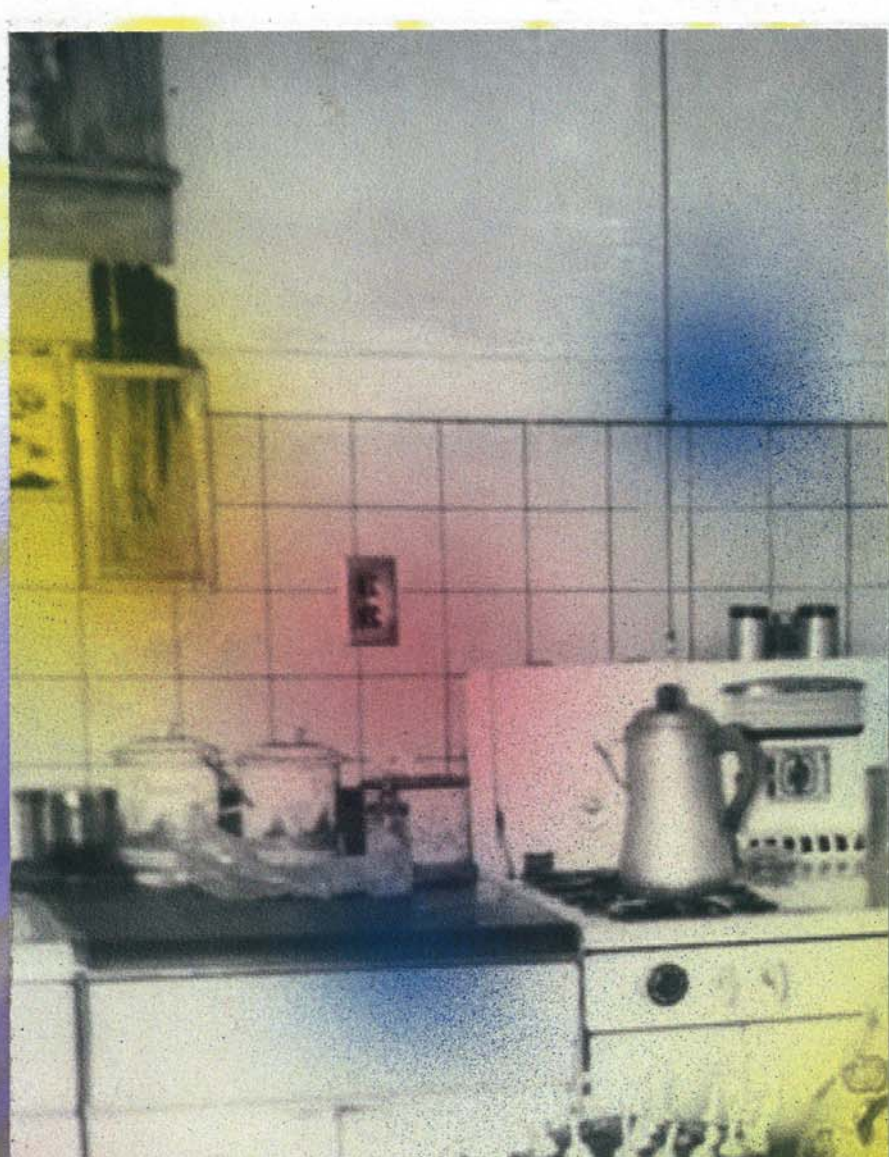
Dossier coordonné par

Chantal CRESTE, Jérôme DUPIN, Jean-Pierre ESTIVAL, Pascale LABORIE, Philippe LE MOAL, Isabelle MANCI, Sylvie PEBRIER, Annabel POINCHEVAL et Jean-Michel TREGUER
Inspectrices et inspecteurs de la création
Ministère de la Culture/Direction générale de la création artistique
et Thomas JACQUES LE SEIGNEUR
Ministère de la Culture/Direction générale de la création artistique/Mission Recherche



En couverture et tout au long du numéro :
Hippolyte Hentgen, « 1, 2, 3 », 2017.
Collages et dessins réalisés spécifiquement pour
Culture et Recherche n° 135.
Courtesy des artistes

Pages 93-95 :
Julien Prévieux, *Anthologie des regards* (p. 93 : Marcel Duchamp, *Fontaine, 1917*; p. 94 : Martial Raysse, *Made in Japan - La Grande Odalisque, 1964*; p. 95 : Kasimir Malevitch, *Croix [noire], 1915*).
Courtesy de l'artiste



Faire sens

Quel peut être le lien entre l'artiste et la recherche ? Comment s'opère le passage d'une pratique à sa conceptualisation, puis à l'approfondissement simultané des deux ? Quels sont les instruments, les outils, le langage de la recherche en art ? Qui, du chercheur ou de l'artiste, ouvre les voies et qu'en est-il quand ils se confondent ? Et la place du public ?

Quelques pistes de réflexion en guise d'ouverture, pour nous perdre un peu mieux dans les méandres croisés de l'art et de la recherche et laisser entrevoir au-delà de ce premier chapitre des portes ouvertes vers d'autres pensées, d'autres sujets, d'autres pratiques...



Un point de vue

Les savoirs en général et les savoirs artistiques en particulier sont toujours des saveurs, c'est-à-dire des différences, parce que savoir, c'est cultiver une possibilité anti-entropique nouvelle.

BERNARD STIEGLER

Philosophe
Président de l'association
Ars Industrialis
Directeur de l'Institut de recherche
et d'innovation du Centre
Georges-Pompidou

Pour penser les enjeux de la technique dans notre monde et la nécessité de l'art, je me réfère à la musique comme paradigme du point de vue organologique. L'organologie étudie le système des instruments musicaux et son évolution. J'ai commencé à élaborer de façon systématique une telle approche organologique étendue au-delà des instruments de musique à l'Ircam, au début des années 2000. Ce sont les résultats de ces travaux que j'ai exposés dans *De la misère symbolique*. Mais je m'étais penché sur ces questions bien avant, en 1986, déjà à l'Ircam, où je m'étais intéressé aux instruments de musique tels qu'ils *donnent du temps* (je travaillais alors à une thèse de philosophie dont le thème était la technique et le temps). J'étais frappé du fait que dans la musique, la technicité instrumentale est visible : elle y est en quelque sorte inévitable et inoubliable en tant qu'elle donne le temps. Elle y est première et fêtée en permanence comme jeu de l'instrument – même dans le chant bien sûr.

Cependant j'ai tout autant sinon plus travaillé sur le cinéma, je prépare un livre sur la poésie, je donne des cours sur le théâtre, et j'ai enseigné dans les champs de l'architecture puis du design. Reste que la musique aura bien été mon point d'entrée : j'avais rencontré ce qui reste pour moi un rapport privilégié entre l'instrument et la musique à une époque où, encore très jeune, j'écoutais surtout du jazz.

Mais c'est ce rapport qui saute aux yeux et surtout aux oreilles en toute musique – y compris lorsque l'instrument devient logiciel, comme c'est le cas à l'Ircam, en passant par la partition : la notation diasthématique est une dimension spécifiquement occidentale de l'instrumentalité musicale, et elle va engendrer une extraordinaire diversification de l'instrumentarium, tout comme le phonographe et la radio vont, en tant que technologies du son, faire proliférer de nouveaux temps musicaux, notamment en donnant un nouveau sens à la musique improvisée, ce que Schaeffer tentera de penser autrement, cependant que la technologie du calcul est au cœur de l'instrumentarium interprétatif aussi bien que compositionnel de l'Ircam.

Ce qui est vrai dans le champ musical l'est aussi quant à l'écriture dans le champ théâtral. Au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, je donne un cours à de jeunes comédiens et metteurs en scène auxquels je propose une approche organologique de

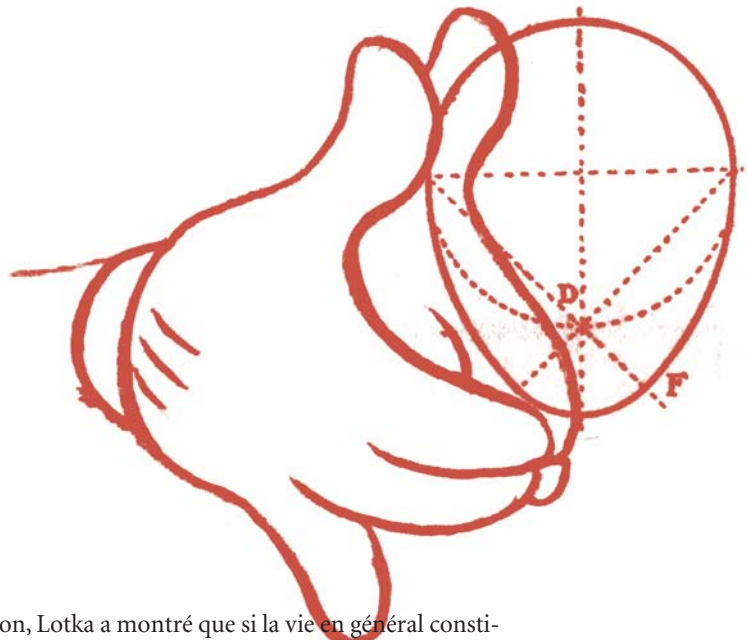
l'histoire et de l'avenir du théâtre au temps des robots, des automates et des réseaux¹. Autrement dit, j'entends le concept d'organologie dans le champ artistique bien au-delà de la musique. J'ai également développé cette approche à l'École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD), dans un cours que j'y ai donné en 2006, puis avec l'Institut de recherche et d'innovation (IRI), à l'occasion d'un colloque consacré en 2015 à l'organogenèse, organisé par Igor Galligo².

Il y a une histoire technique du théâtre, là aussi liée à l'écriture, celle du langage cette fois-ci, et cela bien avant l'écriture musicale : environ 1 600 ans plus tôt. Cette histoire concerne la cité tout entière : le théâtre est avant tout une institution de la *polis* et qui a pour fonction d'en prendre soin au moment où elle devient ce que Marcel Detienne a appelé une machine d'écriture. On pourrait montrer avec Jean Renoir que comme la peinture, et comme le lui dit son père Auguste Renoir, le cinéma est *d'abord* et en cela *fondamentalement* une affaire de technique.

La réalité instrumentale est cependant présente partout – et c'est parce que cet *être-partout* de l'art-ificialité de la technique est ressaisi par les artistes qu'ils sont des artistes, précisément, voire des an-artistes. Cette ressaisie est ce qui dessaisit la technique en lui faisant faire un *pas au-delà* de la seule technicité. Et voilà pourquoi il nous faut l'art, c'est-à-dire les œuvres d'art (musical, plastique, littéraire, etc.) telles qu'elles ouvrent ce qui paraît tout d'abord fermé.

Que veut dire ici *partout*? Si l'on pose qu'est instrumental ce qui, ajouté au corps organique de l'être humain, l'humanise précisément par cet ajout, auquel le petit humain doit être éduqué pour « devenir un homme » ou une femme, tout ce qui nous est « propre » en tant qu'êtres humains est ce que nous y ajoutons nous-mêmes à ce qu'y ont déjà ajouté nos ancêtres. Par ces ajouts, fruits de l'éducation, de l'invention, de la recherche, de la création, nous transformons nos corps organiques en corps organologiques, c'est-à-dire instrumentés. Par ces instrumentations, nous instruons le monde. Mais ces instrumentations peuvent aussi détruire le monde : un instrument est un *pharmakon*, à la fois un poison et un remède. Il faut donc en prendre soin, au sens





où un médecin (ou un sorcier) sait prescrire une herbe (une médication) pour vous soigner quand bien même ce végétal est aussi un poison.

Les gens de métier, c'est-à-dire aussi les gens d'esprit, artistes ou non, « intellectuels » ou non, sont ceux qui savent instruire le monde par de tels instruments auxquels ils *ajoutent* les prescriptions qui en font de telles médications, c'est-à-dire de tels artifices, afin que leur artificialité non pas détruise le monde, mais le construise. De telles prescriptions, lorsqu'elles viennent des artistes, s'appellent des œuvres. Mais je mets aussi parmi les gens d'esprit la mère – ou le père – qui sait prendre soin de son enfant à travers l'objet transitionnel qui est évidemment un artifice, et même le tout premier d'entre eux (et c'est d'abord cela que montre Calder).

Nos corps organiques peuvent devenir organologiques parce que notre organe cérébral est fait pour cela : c'est ce que montre Maryanne Wolf dans *Proust et le calamar*³. Et lorsque nos corps *organiques* deviennent ainsi *organologiques*, nos âmes sensibles (comme dit Aristote) deviennent noétiques, c'est-à-dire mues par le *νοῦς* : c'est ainsi que les Grecs nomment l'esprit.

Depuis l'Ircam, j'ai développé la théorie de l'organologie générale, qui est aussi et avant tout une méthode de coopération transdisciplinaire, et qui pose que tout ce qui est dit humain procède d'un agencement entre des organes endosomatiques, des organes exosomatiques et des organisations sociales. Ces agencements ne cessent d'évoluer parce que les organes exosomatiques ont toujours besoin de nouveaux organes exosomatiques pour compenser leurs effets secondaires et pervers – ainsi que le montre Freud dans *Le Malaise dans la culture* et en parlant de ce qu'il appelle le perfectionnement organique, qu'il faut dire plus rigoureusement organologique.

Pour comprendre cela, il faut se tourner à la fois, en France, vers André Leroi-Gourhan, Georges Canguilhem et Bertrand Gille, et aux États-Unis vers Alfred Lotka et Nicholas Georgescu-Roegen, son principal commentateur. Comme Leroi-Gourhan a montré que l'homme consiste avant tout, du point de vue de la paléontologie, en un processus d'extériori-

sation, Lotka a montré que si la vie en général constitue une organogenèse endosomatique, c'est-à-dire une évolution constante des espèces à travers l'organisation de leurs gènes et corrélativement de leurs corps comme ensembles d'organes, la vie humaine poursuit cette organogenèse exosomatiquement, c'est-à-dire hors du corps, et indépendamment de l'ADN.

Georgescu-Roegen a montré en reprenant ces thèses que l'économie est ce qui se substitue à la biologie pour prescrire des agencements entre organes qui ne sont plus vivants avec les organes qui sont encore vivants – ceux de l'être humain. La question est alors de définir quels sont les *critères de prescription* de tels agencements, puisqu'ils ne sont plus fournis par la « loi de la nature » qu'incarne la biologie, ainsi que les critères de sélection des nouvelles possibilités exosomatiques qu'ouvre l'exosomatisme déjà effectuée.

Ce qui définit de tels critères, c'est le *νοῦς* c'est-à-dire la vie de l'esprit. Dans tous les domaines *ouverts* par l'exosomatisme (construction, outillage, langage, éducation, écoute devenant musicale, regard devenant pictural, mobilité devenant architecturale ou chorégraphique ou théâtrale ou cinématographique, etc.), des savoirs donnent à l'artificialité des saveurs qui ouvrent des mondes.

De telles ouvertures sont des combats parce que de tels artifices sont des *pharmaka* : ils peuvent toujours devenir des poisons – y compris parce que leur caractère artificieux peut provoquer ce que l'on appelle couramment le *cafard*. C'est pourquoi Prométhée symbolise par son enchaînement et son foie dévoré par le vautour la mélancolie qui hante fondamentalement l'esprit à travers les êtres artificieux que nous sommes – et que nous sommes *plus que jamais*.

Chaque domaine ouvert par un champ exosomatique doit donc être cultivé par ceux qui sont en charge d'en prendre soin. Parmi ceux-là, les artistes ont une place insigne. Et pour le comprendre, il faut nous tourner brièvement vers Bertrand Gille, qui a montré en enchaînant sur les travaux de Leroi-Gourhan non seulement en préhistoire, mais en ethnologie, que toute société humaine est constituée par un agencement avec ce que Gille appelle un système technique, dont l'aire d'extension dépasse toujours le groupe social qui se

1. <http://pharmakon.fr/wordpress/category/courscnsad/>

2. www.iri.centrepompidou.fr/evnement/colloque-1-organogenese-pour-un-nouveau-paradigme-de-recherche-en-art-et-en-design/

3. Maryanne Wolf, *Proust et le calamar*, Angoulême, Éditions Abeille et Castor, 2015.

forme en s'y agençant. Le système technique, c'est ce qui fait que des artefacts sont liés entre eux par des nécessités fonctionnelles. Par exemple, pas d'ordinateur, c'est-à-dire pas de fonction de calcul algorithmique, sans réseau électrique, c'est-à-dire sans fonction de fourniture d'énergie, pas d'automobile sans route, pas de vis sans tournevis, pas d'arc sans flèche, pas de piano sans partition, pas de partition sans instruments, etc.

Une société est ce qui se constitue par l'ajout, à chaque époque et par les individus qui composent cette société, d'artifices instrumentaux qui sont eux-mêmes insérés dans un tel système technique, ainsi que de règles pratiques de prescription des rapports entre les organes exosomatiques et les organisations sociales qui s'y établissent. La prescription de telles règles est ce que viennent certifier des systèmes sociaux, du totémisme aux sociétés modernes, où ces systèmes sociaux certificateurs deviennent des institutions qui assument des fonctions économiques, juridiques, religieuses, éducatives, etc.

Jusqu'à la révolution industrielle, les systèmes techniques évoluent par à-coups, sporadiquement, et ces évolutions provoquent des chocs civilisationnels, qui mettent en crise les systèmes sociaux, et qui peuvent être très meurtriers. À partir de la révolution industrielle, l'évolution des systèmes techniques s'accélère considérablement, au point qu'à la fin du XX^e siècle, un système technique unique est constitué, qui couvre la planète entière qui est en transformation constante et toujours plus rapide : c'est ce que l'on appelle la disruption.

Bertrand Gille montre qu'en règle générale, il s'établit entre le système technique et les systèmes sociaux qui constituent une société des rapports d'ajustements qui, à chaque fois que le système technique évolue, tendent à se désajuster, ce qui provoque des crises de l'esprit, lesquelles généralement finissent par engendrer une nouvelle époque. C'est ce que j'appelle le double *redoublement épokhal*.

Le *redoublement épokhal* désigne tout d'abord le fait qu'une époque étant constituée par la stabilisation de règles de vie, formant ce que l'on peut appeler des programmes comportementaux, l'avènement d'un nouveau système technique remet en cause ces programmes comportementaux dominants, finit par interrompre l'efficacité, et, finalement, par en suspendre l'accomplissement. Interruption et suspension, cela

se dit en grec *ἐποχή*, ce que l'on transcrit ainsi : *épokhè*. C'est de ce mot que vient le vocable époque.

Mais il faut parler de *double* redoublement parce que généralement, lorsqu'une telle perturbation est produite par le bond dans l'exosomatization (dans la production de nouveaux organes artificiels) en quoi consiste l'avènement d'un nouveau système technique, cela provoque *un sursaut de la vie de l'esprit*, à travers toutes sortes d'acteurs, inventeurs, entrepreneurs, artistes, juristes, philosophes, scientifiques, religieux (ainsi de Luther), organisations politiques – ce dont il résulte la formation de ce qu'il faut appeler des circuits de transindividuation, produisant ce que Gilbert Simondon appelle du transindividuel. De tels circuits constituent des prescriptions de règles – qui, à l'origine, sont de nouvelles règles, et qui n'apparaissent pas d'abord comme règles, mais comme *la singularité de l'irrégulier comme chance*. Ainsi du *Soleil noir* de Gérard de Nerval, avec un nouvel âge de la poésie.

La formation de nouveaux circuits de transindividuation est ce à travers quoi émerge une nouvelle époque – dans les arts, dans la « vie de l'esprit », mais aussi dans la vie quotidienne, et par toutes sortes de règles nouvelles. Les champs de l'art, de la science, du droit, de la philosophie sont cependant *spécifiquement* prescripteurs : ils tendent à donner une *cohérence universelle, omnitemporelle*, à ce qui se manifeste dans la transformation qui s'est opérée.

Quant à nous, au XXI^e siècle, nous vivons un moment tout à fait exceptionnel : le système technique dans lequel de plus en plus nous survivons plutôt que nous n'y vivons véritablement, condition que nous partageons avec les Lapons et les Indiens d'Amazonie comme avec les habitants de la Terre entière, évolue à une vitesse sans commune mesure avec les systèmes techniques précédents et comme une commune mesure : c'est ce que l'on appelle la disruption, où plus aucune technique n'est stabilisée, et c'est aussi vrai de toutes les règles sociales.

Cet état de fait installe à l'échelle planétaire ce qu'Émile Durkheim appelait l'anomie, qui est un état d'urgence opérateur de nouvelles possibilités d'une extrême violence, qui sont peut-être aussi de nouvelles impossibilités extrêmement violentes. Dès lors la tâche de la recherche en général et de la recherche en art en particulier ne peut être que de comprendre cet état de fait, et de trouver les voies pour le surmonter. C'est

ce à quoi nous travaillons à l'Institut de recherche et d'innovation aussi bien qu'au sein d'Ars Industrialis et avec *pharmakon*. ⁴

La disruption est le dernier stade de l'Anthropocène, son stade ultime, où il apparaît pour ce qu'il est : un « Entropocène », c'est-à-dire une augmentation subite, colossale et insupportable de l'entropie, ce qui conduit à une toxicité massive à travers laquelle la biosphère devient à brève échéance inhabitable⁵.

Or l'art est avant tout ce qui, tout comme le vivant, diffère localement l'accomplissement de l'entropie. L'entropie a été pensée au XIX^e siècle dans le champ de la physique et à partir du second principe de la thermodynamique qui pose que l'énergie se dissipe inéluctablement et irréversiblement. Au XX^e siècle, le concept de néguentropie a permis de penser le vivant comme ce qui produit des organes, c'est-à-dire de la matière organique, qui tend à différer l'accomplissement de l'entropie en retenant localement et temporairement l'énergie. Puis ce concept est devenu l'anti-entropie au sens de la théorie de l'information et de la cybernétique, où l'anti-entropie engendre de la différence dans le *voûc*.

Les technologies cybernétiques et informationnelles dominent aujourd'hui tout le processus d'exosomatization, et c'est à travers elles et leur vitesse (elles peuvent atteindre les deux tiers de la vitesse de la lumière) que se produit la disruption. Or, loin de produire de l'anti-entropie, elles sont devenues massivement entropiques : elles standardisent les modes de vie de façon insupportable, ce qui provoque un immense malaise, ce dont l'élection de Donald Trump aux États-Unis est le symptôme le plus spectaculaire – et le plus inquiétant.

Les savoirs en général et les savoirs artistiques en particulier sont toujours des saveurs, c'est-à-dire des différences, parce que savoir, c'est cultiver une possibilité anti-entropique nouvelle. C'est ce que développe Rudolf Arnheim dans *Entropy and art*. C'est aussi ce qu'explore le sculpteur de paysages Robert Smithson.

Une telle question est cependant impensable – et, si l'on peut dire, impensable – sans être inscrite dans une nouvelle perspective économique. L'économie actuelle est une ruine pour la planète : elle repose sur la valorisation systémique de l'entropie, alors qu'elle devrait au contraire valoriser systématiquement la néguentropie.

Les artistes, les scientifiques, les juristes, les philosophes, les citoyens, les entrepreneurs responsables et tous les acteurs économiques et politiques doivent se mobiliser pour développer ce qui dans la technologie est porteur non seulement d'entropie négative mais de ce que nous appelons avec l'établissement public territorial de Plaine Commune une « néguanthropie ».

Dans l'exosomatization en effet, l'anti-entropie devient une anti-anthropie : une néguanthropie, et telle qu'à présent, et face au transhumanisme, elle requiert une néguanthropologie. En tant qu'elle est un *pharmakon*, toute technique est en ce sens à la fois « anthropique » et « néguanthropique ». Par ces néologismes (quoique le mot anthropie soit déjà pratiqué en géographie), nous soulignons qu'à la différence d'un organe vivant qui est spontanément néguentropique, un organe artificiel est à la fois entropique et néguentropique, ce qui oblige à aller au-delà de la théorie classique de la néguentropie lorsqu'elle décrit le comportement des êtres exosomatiques.

Le projet de Plaine Commune est de faire émerger une nouvelle économie, requise à la fois parce que l'automatisation va nécessiter de la redistribution de pouvoir d'achat par d'autres voies que l'emploi, qui va lentement mais sûrement régresser, et parce qu'il faut apprendre à *produire autrement en revalorisant les savoirs* tels qu'ils sont porteurs de possibilités néguanthropiques, ce dont les savoirs artistiques sont des cas *évidents*.

Une telle démarche suppose de s'emparer des possibilités de l'exosomatization contemporaine en inscrivant dans le devenir en quoi consiste l'exosomatization disruptive l'avenir qui ne peut se produire que comme une *bifurcation* dans ce devenir. Une telle tâche suppose une organologie générale permettant à des disciplines de tous les horizons de travailler ensemble, et, à Plaine Commune, avec les habitants du territoire, qui sont associés à cette démarche à travers les méthodes de ce que nous appelons la recherche contributive⁶.

La recherche contributive, qui est une nouvelle forme de la recherche action, est ce qui tend à produire de nouveaux types d'instruments, les instruments contributifs, pour ouvrir de nouvelles voies : les voies royalement néguanthropiques donnant à espérer dans un temps qui sans cela paraît foncer dans un mur. ■

4. <http://pharmakon.fr/>

5. Bernard Stiegler, *Dans la disruption. Comment ne pas devenir fou*, Paris, Les liens qui libèrent, 2016.

6. <http://arsindustrialis.org/>

Pour un glossaire de la recherche théâtrale

« Laboratoire », puisqu'il faut bien commencer par un mot...

C'est finalement l'enjeu même du laboratoire de l'acteur : se détacher du résultat, pour se focaliser sur le processus.

JEAN-MANUEL WARNET

Agrégé de lettres modernes,
maître de conférences en arts-
études théâtrales à l'université
de Bretagne Occidentale

LABORATOIRE n. m. formé savamment (1620) sur le supin du latin *laborare* (labourer).

SYN. : Studio, atelier, expérimentation, recherche.

ANT. : Urgence, productivité, pression, résultat, « horrible machine à fabriquer des spectacles » (Jacques Copeau).

1° Terme né dans le contexte de l'alchimie, qui fait de l'art de la transmutation un travail pénible (*labor*) ; il passe ensuite dans le domaine scientifique quand se généralisent les méthodes quantitatives issues de la pharmacie (1620) et de la physique expérimentale. Il désigne le local adapté où se réalisent les expérimentations et les recherches (1671), et de ce fait déborde dans d'autres champs, notamment artistiques : laboratoire d'un peintre en émail (1727), cabinet de travail d'un homme de lettres (1765), laboratoire d'aquafortiste (1887).

2° Il est pleinement intégré au monde de l'art, interrogé et théorisé, quand les grands réformateurs du théâtre moderne affirment sa nécessité dans un domaine artistique en crise du fait de ce qu'ils jugent comme une dépendance trop grande à la demande, et donc en proie à une routine mortifère :

« Où réaliser nos projets et quelle forme leur donner ? Ils exigeaient un travail de préparation en **laboratoire** qui ne pouvait trouver place dans un théâtre comme le nôtre, avec ses représentations quotidiennes, ses devoirs multiples et un budget strictement prévu et calculé » (Constantin Stanislavski).

« Ce n'est pas avec les « grands théâtres » que les hommes nouveaux cultiveront leurs rameaux créateurs, c'est au contraire dans les cellules (« **studios** ») que naîtront les idées nouvelles. C'est de là que sortiront les hommes nouveaux » (Vsevolod Meyerhold).

Le Studio du Théâtre d'Art, confié en 1905 à Meyerhold par Stanislavski pour y renouveler les méthodes de création du Théâtre d'Art et se frotter à la nouvelle dramaturgie symboliste, est en effet « *le premier laboratoire théâtral du monde* » (Lew Bogdan). C'est là que s'invente, non sans malentendus, un espace-temps inédit dans la pratique théâtrale, un studio, « *ni théâtre prêt à fonctionner, ni école pour débutant, mais laboratoire d'expériences pour artistes plus ou moins formés* » (Constantin Stanislavski).

Ainsi, le terme « laboratoire », issu du monde des sciences avant tout, mais aussi du domaine des arts plastiques, affirme la nécessité et interroge la possibilité d'une activité spécifique de recherche artistique, en marge de celle de la production.

« *Le peintre a son studio, le scientifique son laboratoire de recherche, mais l'artiste de théâtre nulle part où il puisse mener sa recherche* » (Edward Gordon Craig).

C'est pour combler ce manque que se multiplient à partir de 1910 des expériences pionnières. C'est d'abord la formidable aventure des quatre Studios du Théâtre d'Art, fondés et animés par Stanislavski, Leopold Soulerjitski, Evgueni Vakhtangov, Mikhaïl Tchekhov, Richard Boleslavski et d'autres laborantins. Le but premier est d'y mettre à l'épreuve les hypothèses de Stanislavski visant à construire une démarche méthodique de travail de l'acteur sur lui-même, dans sa formation comme dans son processus créatif.

« *Une poignée de comédiens sérieux construisent un temple sur la place du marché* » (Bertolt Brecht).

De son côté, Meyerhold ouvre avant et après la révolution russe une série de laboratoires-écoles qui font du jeu de l'acteur, et plus largement du spectacle,

le produit d'un montage concerté assumant la conventionnalité de la technique théâtrale. Des recherches très proches occupent Edward Gordon Craig, à l'École de l'Arena Goldoni de Florence, ou Jacques Copeau dans son École du Vieux-Colombier à Paris puis en province, dans une communauté de vie et d'expérimentation.

Ce qui fédère ces aventures, c'est un double travail :
 – une recherche archéologique de lois fondamentales du théâtre, non pas comme chez Stanislavski au sein du processus psycho-physique de l'acteur individu, mais dans ce que Meyerhold appelle « les époques authentiquement théâtrales », c'est-à-dire dans des traditions et des conventions de jeu, qu'il s'agit non pas de reconstituer, mais de revivifier ;
 – une réinvention de traditions nouvelles, à partir de ce que l'entraînement sur ces gammes peut révéler de lois : le corps dans l'espace, le mot-mouvement, le masque, le jeu avec le proscenium, etc.

Ainsi, à partir de ses recherches sur la commedia dell'arte, Jacques Copeau cherche à inventer une nouvelle comédie improvisée, fondée sur la construction par chacun des élèves-laborantins d'un nouveau personnage fixe, en phase avec la vie du XX^e siècle.

De son côté, Meyerhold reprend après la révolution les petits scénarios d'exercices qu'il a imaginés, pour les épurer de toute anecdote et ne plus en faire que des séquences permettant de travailler chez l'acteur son rapport au partenaire, à l'objet, à l'espace, ses capacités rythmiques, son aptitude à décomposer chaque micro-mouvement en trois phases : préparation, action, réaction, etc. Et cela va donner naissance aux exercices de biomécanique.

Cinquante ans après, Eugenio Barba reprend ces deux voies expérimentales dans son laboratoire d'Holstebro, en imaginant des sessions de recherche réunissant ses propres acteurs, formés au training psycho-physique hérité de Grotowski, et des acteurs-danseurs orientaux. En confrontant les deux traditions, il entend découvrir des « principes-qui-reviennent », non pas dans les formes esthétiques des spectacles, mais dans ce qu'il nomme le pré-expressif, c'est-à-dire les conditions premières de la présence de l'acteur, son acculturation à un corps-esprit extra-quotidien.

C'est finalement l'enjeu même du laboratoire de l'acteur : se détacher du résultat, pour se focaliser sur le processus.

3°) Quel laboratoire aujourd'hui ?

« Laboratoire » est devenu un terme à la mode, « une parole magique » (Ferdinando Taviani, 1982).

« Imaginons que vous assistiez à une séance du laboratoire. [...] Vous allez dire : « Mais que font ces gens ? Quelle est cette activité bizarre ? » Parce que, quand même, ça a l'air sérieux, ce qu'ils font... » (Anatoli Vassiliev).

Le désir de laboratoire artistique procède d'une double postulation, sans contradiction :

- l'impératif de création, d'invention et de recherche d'un langage singulier, qui dans la modernité définit la posture même de l'artiste ;
- cette tension à la « table rase » appelle en retour la tentative « d'inventer une tradition » par la publication des résultats de la recherche en direction d'une communauté soudée par ce partage et par le sentiment de ne pas avoir à « sans cesse recommencer à zéro » (Constantin Stanislavski).

Le laboratoire ne peut remplir sa fonction expérimentale que par la construction d'un espace-temps singulier essentiel au processus de recherche :

- un temps long délié des pressions de la production et des impératifs de résultat ;
- un espace isolé, équipé, propice à une concentration et une modélisation du processus créatif ;
- une mise à l'écart du public, permettant les essais, les errements, les échecs, sans dommages.

Le laboratoire artistique pourrait se définir par un protocole, dont quelques critères décisifs seraient :

- la délimitation d'un objet précis d'expérimentation, conditionnant la durée et les modalités d'une investigation menée « à fond et en conscience » (Edward Gordon Craig) ;
- le fait que cette recherche est déliée des impératifs immédiats de la production (ce ne sont pas les répétitions pour un spectacle) ;
- un temps, un espace, un collectif et des financements spécifiques sont dévolus à cette expérimentation.

Le rapprochement avec un autre type de laboratoire, le laboratoire universitaire, pourrait, comme cela se fait dans d'autres pays, garantir la dimension de recherche du projet expérimental, c'est-à-dire à la fois l'engagement concret dans une démarche artistique et le recul critique sur cette démarche, sur ses échecs comme sur ses acquis. ■

Cette proposition pour un glossaire peut être approfondie par la lecture du livre de Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, Montpellier, Éditions l'Entretemps, 2014 (coll. Les voies de l'acteur).



EHCREHCER TE ESNAD

Au matin de la recherche

On assiste à des *positions* de recherche là où il conviendrait plutôt d'être dans des *mouvements*, qui n'aient pas peur de s'écarter du normatif [...]

DOMINIQUE DUPUY

Danseur, chorégraphe, pédagogue, promoteur avec Françoise Dupuy de la recherche en danse en France depuis les années 1960, notamment au sein de l'Institut de pédagogie médicale et chorégraphique (IPMC), du Mas de la danse et aujourd'hui de l'association Ode après l'orage

Ce texte a été publié dans *Nouvelles de Danse Infos* n°26, hiver 2003-2004

Deux tables pour le veilleur

Que fait-il, s'il se lève matin, celui qui se pique de recherche en danse? Dans quel antre pénètre-t-il, dès potron-minet, ce matutinal? Dans quel état va-t-il se fondre?

Naguère¹, je me plaisais à évoquer pour ce veilleur deux tables : celle pour la lecture, l'écriture, la réflexion... – le bureau – recouverte de documents, livres, papiers... ; celle pour le mouvement – le studio – plan de travail arasé, au vide séducteur.

Où va-t-il s'attabler? Difficile, lui sera-t-il d'être à la fois assis, accoudé-immobile et debout, sur ses pieds, bras ballants, accort – mobile. Dilemme ordinaire.

Dans les temples zen, on commence la journée en balayant le sol. Va-t-il commencer avec son corps traversant l'espace, avant que de s'emplier la tête et de

De quelques questions

Et tout d'abord, pourquoi? Que cherche-t-on dans cette recherche? Qu'en attend-on? Faut-il même en attendre quelque chose? Sur quoi porte-t-elle? Quel est son objet? Plus encore, quelle est sa raison profonde, quel est son sens? À quoi cela sert-il? À qui en fait-on l'adresse? D'un côté, la danse elle-même et, de l'autre, ceux qui la prennent pour objet de leurs élucubrations et de leurs palabres. La gloire des chercheurs, leur autosatisfaction, leur statut. La gloire des institutions, leur justification, leur pignon sur rue. Où la fait-on? Dans quel lieu? D'un côté, le studio, la scène, et de l'autre, la bibliothèque, l'amphithéâtre... Qu'est-ce qu'un laboratoire de recherche en danse? Qui sont les chercheurs?

« *Entre les hableries des gens de lettres (qui parlent de ce qu'ils ne savent pas) et les silences des gens de mer (qui savent mais ne parlent guère), heureusement qu'il s'est aussi trouvé quelques marins qui se sont mis à écrire et quelques écrivains qui surent naviguer*⁴. »

Où situer cette recherche à l'intérieur de la danse elle-même? Est-elle un *must*? Est-ce que dans le compartimentage en usage, on lui prescrit une place bien trop précise? À quel niveau de la funeste pyramide?

Dans quels grands sanctuaires de la pensée veut-on entrer, dans quels temples, comme on voit certains chorégraphes succomber au fantasme de voir leurs œuvres figurer au répertoire des grandes maisons?

Céder à la tentation de la reconnaissance, au risque d'être tenu à des savoirs inadaptés, à des méthodes inopérantes, à des discours pompeux et stériles? Discours de chercheurs qui « s'entreglosent », fustigés par George Steiner.

Faut-il s'attendre à des discours sur tout ce que nous faisons? Discours successifs, mais aussi discours préalables, tout un attirail néoconceptuel, celui par exemple des gloseurs de préface, qui nous régaleront de leur prétention à saisir le sens des pièces, qu'ils nous livrent non sans une obscurité déterminée.

« On a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit. »

Michel Foucault, *Des mots et des choses*, cité par Jean-Paul Moreigne, dans : *Penser/rêver* n° 4, Paris, Mercure de France, 2003.

prendre la plume? Quel terrain va-t-il labourer, sur quel terreau déposer l'engrais, et de quelle eau arroser ses champs? Dans ce moment que nous vivons – en France – où la recherche, après tant d'années de terrible silence, semble émerger ici et là, ainsi que, naguère, la danse contemporaine, de génération spontanée, comme si rien n'avait existé jusque-là, il semble nécessaire de se poser quelques préjudicielles questions, pour ne pas risquer de tomber dans une sorte d'« illusion de la recherche », comme Pierre Bourdieu parle d'« illusion biographique² » ou « d'utopie de la recherche » comme le dit le grand historien Jacques Le Goff³.

1. « Entre deux tables... la veillée... », *Correspondances* n° 4, Le Mas de la Danse, 2001.

2. Pierre Bourdieu, dans : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 62, n° 1, 1986, cité par Jacques Le Goff, dans : *Saint-Louis*, 1996.

3. Jacques Le Goff, dans : *Saint-Louis*, Paris, Gallimard, 1996.

4. Simon Leys, *La Mer dans la littérature française*, Paris, Plon, 2003.



« L'action et le corps sensible qui construisent le monde perçu en fonction de nos désirs, de nos buts et de nos craintes, sont au cœur des mécanismes de la décision, plutôt que le langage et la raison. Ou plutôt, c'est le langage du corps sensible dans son dialogue avec le monde qu'il faut retrouver. Le geste de la pensée. »

Alain Berthoz, *La décision*, Paris, Le Seuil, 2003.

À l'aube de la danse contemporaine

À vrai dire, ces questions ne se posaient pas ainsi du temps où la danse n'était pas compartimentée, hiérarchisée, ainsi qu'elle l'est devenue, depuis que la création a pris le pas sur la pratique, la pédagogie – la recherche – créant des séparations réductrices et des évaluations arbitraires.

La recherche est inhérente à la danse contemporaine, elle est un de ses éléments fondateurs; elle apparaît à son orée, dès ses prémisses, comme part constitutive de son émergence, émancipatrice et nourricière. Tout écart de ce postulat de base met la danse contemporaine en péril, lui ôtant une part essentielle de son être. Chaque acteur de la danse contemporaine est un chercheur à son heure, au travail dans le studio, en représentation sur scène, dans la bibliothèque... dans la rue aussi quelquefois... toujours à l'affût, toujours en *état de recherche* (on a pu voir que certains danseurs du siècle dernier entrant dans la perspective de faire école ont fait fausse route).

Ceci ne revient-il pas à dire que, même si elle ne saurait être coupée des recherches sur les autres danses, dont elle peut se nourrir, la recherche en danse contemporaine doit trouver son propre chemin? Une recherche spécifique, qui prenne en considération sa singularité, et qui, au contraire des autres danses, vise à s'intégrer à toute son activité, à toute son œuvre.

Théâtre de la recherche

Théâtre de la recherche comme on dirait théâtre des opérations. D'un côté le désir d'allégeance avec certaines sciences, ainsi que peuvent le faire les disciplines sportives, et leurs méthodes d'évaluation, classification, comptage... auxquelles il ne semble pas que la danse puisse vraiment s'accorder; les technologies nouvelles qui aiguissent chez les danseurs la fascination pour de nouveaux espaces, dans lesquels le danseur lui-même ne risque-t-il pas de se perdre? un espoir vers les sciences cognitives... Une grande affinité pour les sciences humaines, les plus aptes sans doute à fournir les nutriments utiles à une réflexion circonstanciée. La philosophie...

Dans toutes ces relations, une transdisciplinarité enrichissante mais qui ne saurait être ni fondatrice, ni exclusive, sous peine de perdre la danse en chemin.

Ne pas céder au « péremptoire » que dénonce Henri Meschonnic⁵, au discours qui se substitue au fait lui-même ou à sa propre analyse, à la « logocratie » dont George Steiner⁶ dit qu'elle remplace l'homme au centre de l'univers.

Un art de la recherche

Comme dans tout ce qui touche à la danse, on peut constater une tendance à privilégier les importations, hier les techniques, les spectacles, aujourd'hui la recherche. Sans nier ces apports, n'est-il pas temps d'envisager, sans chauvinisme, un esprit de recherche propre à la France et une parole qui lui appartienne?

On assiste à des *positions* de recherche là où il conviendrait plutôt d'être dans des *mouvements*, qui n'aient pas peur de s'écarter du normatif, de rester en contact avec ce que Edward Bond⁷ nomme le « rudimentaire », qui contient tout ce qui est. Une recherche qui puisse nourrir les autres aspects de la danse et s'en nourrir (ainsi que Jacques Le Goff dit nourrir sa recherche de ses expériences pédagogiques)⁸.

La recherche, ce n'est pas seulement l'histoire, l'analyse... c'est la vie de la danse, c'est chercher à éclairer ce qui la fait et ce qu'elle est. Éclairer pour transmettre. Tout ceci implique que l'on accepte la difficulté, la fragilité, la perte, jusqu'à en faire des éléments fondateurs. Pratique à risque, militante, pas confortable, pas trop assise. Comme si la recherche en question n'allait pas de soi, et qu'elle doive accepter d'être une recherche sur la recherche.

Qui sont les acteurs de cette recherche? Des danseurs ratés, des chorégraphes en panne? Va-t-on vers un temps où l'on fabrique des chercheurs, comme on s'est mis à fabriquer des pédagogues, dont certains sont vierges de l'expérience de la danse?

Quels sont les lieux? Est-elle condamnée à entrer dans les temples, en bernard-l'hermite, pour y quémander non seulement les prières, mais les aumônes? Ne peut-elle aspirer à ses propres lieux et à des moyens autonomes?

Réconciliation

Naguère encore⁹, je me plaisais à parler de réconciliation, d'un mouvement qui *réunisse* les différents moments de la danse contemporaine, fondateurs de son identité. Dans cette perspective, le danseur ne serait pas dans la création, mais dans l'invention (au double sens du mot) et la novation.

Mettre le danseur au centre de la danse fait peur; cela pose certes la question de sa disparition. Borges a dit qu'un homme n'est vraiment mort que lorsque le dernier homme qui l'a connu est mort. Beaucoup de danseurs qui meurent semblent emporter avec eux leur secret, mais il se trouve toujours un filament qui nous relie à ceux qui nous ont enfantés. ■

5. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

6. Pierre-Emmanuel Dauzat dir., *Steiner*, Paris, L'Herne, 2004 (Cahier de L'Herne n° 80).

7. Edward Bond, « Grammaire de l'art, logique de l'humain » dans : *Le Monde*, 11 oct. 2003.

8. Jacques Le Goff, *op. cit.*

9. « La réconciliation » dans : *Correspondances*, n° 6, Le Mas de la Danse, 2002.

À la recherche d'une définition ou Du principe de l'arabesque

[...] poser l'hypothèse que la danse génère un savoir propre, un savoir du corps dont on ignore tout. Dès lors s'ouvre un immense chantier qui consiste à collecter les éléments épars de ce savoir et à mettre au point l'appareil théorique permettant de les déchiffrer.

PHILIPPE LE MOAL

Inspecteur de la création artistique
(coordonateur du collège danse)
Ministère de la Culture / DGCA

Cet article reprend des extraits
de l'introduction au rapport

*La Recherche et la danse, Préfiguration
d'un catalogue de ressources*, Institut de
pédagogie musicale et chorégraphique,
octobre 1992.

Philippe Le Moal
a dirigé la publication du
Dictionnaire de la danse, Paris, Larousse,
1999, rééd. 2008.

Recherche sur la danse? Recherche pour la danse? Recherche en danse? Difficile d'articuler d'emblée ces deux termes. Simple question de formulation? Voire... Cette difficulté sémantique n'est-elle pas plutôt annonciatrice d'une autre difficulté plus radicale? Celle de définir correctement ce que peut être la recherche en matière de danse.

Problème dont il faut convenir qu'il ne fut longtemps qu'un pur problème d'école puisque dans les faits, sauf rares exceptions, c'est l'ignorance réciproque qui prévalait entre ces deux mondes que sont la recherche et la danse. Chacun vaquant à ses propres expériences, le problème s'en trouvait éludé. Tout au plus le monde de la danse pouvait-il déplorer régulièrement qu'on ne jugeât pas digne, du côté de la recherche, de s'intéresser à ce qui se passait en matière chorégraphique.

Rien d'étonnant donc à ce que ce problème resurgisse entier aujourd'hui, à la faveur des rapports balbutiants que le monde de la recherche et celui de la danse tentent de tisser depuis quelques années. Car il est indéniable que l'indifférence d'hier a laissé place progressivement à une curiosité puis à un intérêt, voire à une fascination réciproque. L'historique précis de cette évolution reste à faire. Soulignons simplement ici que le monde de la danse n'a pas été épargné, tant en ce qui concerne ses pratiques que ses discours, par le phénomène qui caractérise la période moderne et postmoderne : l'irruption des modèles scientifiques dans le domaine des arts. Quant au monde de la recherche, prenant en compte la percée de la création chorégraphique sur la scène des arts, il a progressivement incorporé la danse dans ses champs d'investigation. Cette évolution se traduit depuis une dizaine d'années par une multiplication des thèses, des séminaires et des travaux consacrés à la danse.

La danse : une nouvelle Amérique?

Mais, à mesure que les échanges entre le monde de la danse et celui de la recherche se sont développés, l'indifférence de naguère a fait place à ce qu'on peut qualifier, à tout le moins, d'incompréhension réciproque.

D'un côté, un monde de la danse ayant pris conscience de la valeur des expériences qu'il a accumulées, tout particulièrement depuis le début [du XX^e] siècle, et de la nécessité de les valoriser comme corpus de connaissances. Mais, dans le même temps, un monde de la danse méfiant, suspicieux, agacé, et pour une part révolté jusqu'à dénoncer comme des « OPA inamicales » certaines tentatives d'analyse menées par tel ou tel spécialiste, universitaire de préférence. Un monde de la danse dénonçant comme autant de prédateurs attirés par la chair fraîche ceux qui s'arrogent le droit de découper, disséquer, dépecer, sans autre forme de procès un matériau qu'ils ignoraient avec suffisance il y a encore peu.

De l'autre côté, un monde de la recherche surpris de se voir attribuer le rôle du loup dans la bergerie alors même qu'il est de plus en plus souvent sollicité pour apporter sa caution ou son concours à la mise en valeur du « phénomène danse ». Mais dans le même temps, un monde de la recherche ne comprenant pas qu'on puisse lui disputer un nouvel os à ronger. Un monde de la recherche fort de ses méthodes, de ses outils et de ses certitudes, qui n'entend pas rater l'aubaine que représente un continent nouveau pour lui et dont il commence à entrevoir les ressources : ce continent dont les Indiens sont les danseurs.

Certes des collaborations fructueuses s'établissent, des complicités réelles naissent, mais nombreuses sont les situations où la maladresse et l'arrogance des uns ne font que renforcer la méfiance des autres et celles

inverses où les préventions, la frilosité et le repli des uns découragent la bonne volonté des autres. En vérité, plus qu'un problème de territoire entre deux mondes qui ont vécu pratiquement dans l'ignorance l'un de l'autre pendant des années, ce qui se joue ici c'est un problème de rencontre entre deux cultures que tout ou presque sépare : leur fonctionnement, leurs catégories, leurs références, leur langage, leurs valeurs, leurs enjeux.

La question se pose dès lors de savoir quelles sont les règles qui doivent régir les échanges entre ces deux mondes pour que l'intégrité de chacun soit respectée. [...]

Le vif du sujet

[...] L'affaire est complexe, il est vrai. De quelque manière qu'on aborde la question de la danse, force est de constater que la pensée butte sur les spécificités de cette discipline. Et en tout premier lieu sur le fait qu'en la matière fait défaut l'appui de tout objet : ni objet produit – absence d'œuvre matérialisée; ni objet générateur – absence d'outil ou autre instrument. Et le corps alors? Voilà bien toute la question : qu'en est-il du corps au juste dans la danse? Un corps sublimé, évaporé, aboli qui ferait de la danse une pensée en acte? Un corps instrument, machine à produire du mouvement? Un corps statue en mouvement, mannequin endossant des formes? Un corps livre ouvert, page blanche sur laquelle s'inscrirait le texte de la Loi? Ni l'un ni l'autre? Tout cela à la fois? Sans entrer dans le débat, on peut au moins s'accorder sur un fait : c'est précisément de la difficulté à assigner au corps dansant un statut clair, que vient la difficulté à aborder la question de la danse.

« Trop souvent on raisonne sur les choses de la vie comme sur les modalités de la matière brute » observe Henri Bergson¹. De cette tendance résistante, la recherche en matière de danse doit absolument se défaire. Ce n'est pas en pensant le corps comme objet pour le substituer à l'absence d'objet spécifique de la danse, qu'on résoudra le problème.

Ce sentiment qu'on appelle le respect

« Trouver le moyen de parler de la danse autrement que pour n'en rien dire². » Reconnaissons à Pierre Legendre le mérite d'avoir posé le problème sans détour, même si ses thèses ne sont pas toujours à la hauteur de cette ambition. Sur ce point, il faut bien admettre qu'on est encore dans l'impasse.

Sans prétendre fournir ici la solution, il nous semble qu'au moins une piste a été jusqu'à présent négligée qui pourrait s'avérer féconde : exploiter systématiquement ce formidable « fonds documentaire » que constituent les corps des danseurs. Autrement dit, poser l'hypothèse que la danse génère un savoir propre, un savoir du corps dont on ignore tout. Dès lors s'ouvre un immense chantier qui consiste à collecter les éléments épars de ce savoir et à mettre au point l'appareil théorique permettant de les déchiffrer, domaine dans lequel tout ou presque reste à faire.

Cette hypothèse n'est pas sans risques. Le premier se rapporte à l'idée de définir le corps comme « document ». Sur ce point, on pourra méditer cette remarque de Bergson : « Une définition parfaite ne s'applique qu'à une réalité faite : or les propriétés vitales ne sont jamais réalisées mais toujours en voie de réalisation³. » Remarque d'une rare pertinence si l'on veut bien considérer que la danse se fonde essentiellement sur une pratique de transformation du sujet.

Le second risque réside dans l'ambition même de l'hypothèse. Poser la danse comme un savoir propre, c'est renvoyer toute recherche en matière de danse au niveau d'une épistémologie. Hypothèse ô combien dérangeante pour l'orthodoxie de la pensée rationnelle. Mais après tout cette même pensée n'a guère jusqu'à présent fait la preuve de son efficacité pour ce qui concerne la danse.

Le moment n'est-il pas venu de forcer le respect de tous les contempteurs pour imposer enfin une approche qui se fonderait sur ce que Vladimir Jankélévitch appelle « le principe de l'arabesque », à savoir : « la souplesse avec laquelle une conscience convertie au temps épouse la courbe de l'action et la mobilité de la vie⁴ ».

1. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 1946, p. 13.

2. Pierre Legendre, *La passion d'être un autre, Étude pour la danse*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 47.

3. Henri Bergson, *ibid.*

4. Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, Le Seuil, 1981, t. I, p. 42.

L'art comme recherche

Quelques remarques concernant le théâtre

Et l'on pourrait même avancer que *c'est précisément dans l'instauration de ces dispositifs de travail simultanément conflictuels et coopératifs que réside le cœur de la « recherche » au théâtre.*

BENOÎT LAMBERT

Metteur en scène, directeur
du théâtre Dijon-Bourgogne -
Centre dramatique national
www.tdb-cdn.com

Ce texte est extrait d'un article publié
dans : Jehanne Dautrey dir.,
La Recherche en art, Paris,
Éditions MF, 2010, p. 191-206.

La question la plus délicate lorsque l'on évoque la « recherche en art », c'est bien entendu de savoir de quoi l'on parle [...]; qu'est-ce qui, dans le travail d'un artiste, peut être considéré comme relevant d'une recherche. Ou, pour être plus précis, et pour éviter de se débarrasser de la question en rétorquant que tout artiste est par définition un *chercheur* ou un *expérimentateur*, et qu'il n'y a rien là que quelques vaines tautologies – qu'est-ce qui caractérise en propre cette forme de recherche singulière qui se déploie dans la création artistique? Quels sont ses outils, ses méthodes, ses contextes? Peut-elle faire l'objet d'une exposition? D'une transmission? etc.

Le champ théâtral français : une « recherche » introuvable?

[...] Pour ce qui concerne le théâtre et ses modes propres de production, la première remarque que l'on peut faire, c'est que le terme de « recherche » n'est pas a priori un terme « indigène », et que les praticiens du théâtre dans leur ensemble l'emploient assez rarement pour désigner leur activité, lui préférant le plus souvent le terme de « travail ». Pour anecdotique qu'elle puisse sembler, cette nuance lexicale indique sans doute la prégnance des logiques de production artisanales au sein de l'art théâtral, logiques au nom desquelles l'excellence dans l'exécution, le souci du « travail bien fait » peut l'emporter sur la « recherche » de nouveauté, ou d'originalité. Et cette « éthique de la besogne » peut rendre du même coup la notion même de recherche impropre (pour ne pas dire franchement suspecte) aux yeux de certains praticiens.

Notion impropre à capter les logiques spécifiques de ces actions collectives que sont les créations théâtrales, actions collectives tramées de savoir-faire artisanaux multiples, la « recherche » est aussi, potentiellement, une notion polémique dans le champ théâtral. Car, si l'on s'en tient au contexte français, et à l'histoire récente de la discipline, c'est autour de la question du « populaire » que se sont articulés, au moins depuis Gémier, la majeure partie des débats sur le théâtre en

France [...]. Face au projet indissociablement esthétique et politique de produire et de promouvoir un « théâtre populaire », projet absolument structurant dans le développement du champ théâtral français depuis l'après-guerre, l'idée même de « recherche au théâtre », ou pire, de « théâtre de recherche », semble avoir acquis une dimension presque péjorative. Un article d'Antoine Vitez paru en 1964 dans la revue *Théâtre populaire* illustre bien cette problématique. Intitulé « Y a-t-il deux théâtres? », le texte interroge l'idée selon laquelle il existerait « une contradiction essentielle entre théâtre expérimental et théâtre populaire ». L'argumentation de Vitez vise à dépasser cette contradiction, pour affirmer, dans le droit fil des avant-gardes esthétiques du début du XX^e siècle, que seule la nouveauté radicale et le « droit à l'expérimentation » sont à même de poser les bases d'un théâtre authentiquement populaire. Vitez précise d'ailleurs que même s'il n'entend pas « nier les faits, c'est-à-dire l'existence dans la réalité d'un théâtre de grande consommation et d'un théâtre d'accès difficile », il n'en reste pas moins que « l'expérimentation peut très bien être dans le premier, la banalité dans l'autre ». Et Vitez d'ajouter : « Le maudit n'est pas toujours le moins conformiste. » Mais au-delà des arguments déployés par le texte, ce qui importe ici, c'est cette difficulté propre au champ théâtral à affirmer le travail artistique comme travail de « recherche », et la nécessité corrélative de produire pour ce faire des discours de justification *ad hoc*.

[...]

Dernier élément, enfin, qui rend la notion de « recherche » au théâtre difficile à appréhender, c'est le refus, propre aux mondes de l'art en général, de mettre au jour les mécanismes constitutifs de la création, pour maintenir intacte la croyance dans ce que Pierre Bourdieu appelait le « créateur incréé ». Croyance dans le don, et dans l'unicité du don, cette *illusio* constitutive des champs artistiques conduit souvent les artistes, à l'image de Mallarmé, à refuser d'« opérer en public le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler

la pièce principale ou rien¹ ». Dans le cas du théâtre, cette difficulté à expliciter les méthodes, les règles et les processus du travail artistique au seul bénéfice d'une « intuition créatrice » par essence ineffable et irréductible, se trouve d'ailleurs renforcée par l'absence de techniques de *grammatisation* partagées par les praticiens (à l'image des techniques de notation qui se sont développées en danse), susceptibles d'opérer une description adéquate des plateaux de théâtre et de leurs organisations singulières. C'est d'ailleurs cette absence qui rend si délicat l'accès à une histoire de la représentation théâtrale qui ne se réduise pas à une histoire de la littérature dramatique, et qui soit susceptible de devenir pour les artistes un objet de « recherche » mobilisable dans leur propre travail. Enfin, et pour en revenir au contexte français, si l'on ajoute à ce qui précède la quasi-absence de formation à la mise en scène en France jusqu'à une période très récente, on comprendra aisément que la notion de recherche au théâtre peut vite faire figure de concept introuvable.

Du metteur en scène, et du théâtre envisagé comme une action collective

Ces remarques de contexte étant posées, il n'en reste pas moins que la question essentiellement pragmatique des « contenus en recherche » du travail théâtral reste entièrement posée. Et ce d'autant plus qu'au-delà de son histoire propre et de ses dénégations, le théâtre participe au fond lui aussi à la « convention d'originalité » qui caractérise l'ensemble des mondes de l'art au moins depuis la seconde partie du XIX^e siècle.

[...]

Pour tenter de cerner les opérations de recherche propres au monde du théâtre, sans doute faut-il s'attacher à décrire les modalités singulières d'organisation du travail artistique qui caractérisent ce monde. Car la création théâtrale est avant tout une action collective, qui met en présence un grand nombre de participants (auteurs, metteurs en scène, acteurs, décorateurs, costumiers, techniciens, etc.), et qui suppose entre eux non seulement l'instauration de dispositifs de production spécifiques, mais aussi de rapports de force, et de luttes symboliques. Et l'on pourrait même avancer que *c'est précisément dans l'instauration de ces dispositifs de travail simultanément conflictuels et coopératifs que réside le cœur de la « recherche » au théâtre*. L'histoire de la mise en scène depuis son apparition à la fin du XIX^e siècle peut ainsi s'envisager comme l'histoire de la prise de pouvoir des metteurs en scène sur les plateaux, et comme la *recherche* corrélative par ces mêmes metteurs en scène de compromis viables avec les autres artistes participant à la création de l'œuvre scénique. Ainsi, les « innovations » introduites par les

metteurs en scène ne relèvent pas seulement, loin s'en faut, de considérations esthétiques « pures » ; elles engagent également toute une conception organisationnelle et pragmatique de la division du travail artistique.

[...]

C'est bien dans ce « processus de singularisation », et dans le metteur en scène qui le porte et l'incarne, qu'apparaîtrait ainsi la « recherche » au théâtre. Un tel processus possède d'ailleurs son lieu et son temps spécifiques d'élaboration : c'est la « répétition », qui acquiert dès lors le statut d'un véritable laboratoire de recherche théâtrale.

Dans une telle perspective, la « recherche » du metteur en scène de théâtre ne différerait au fond de celle du peintre, de l'écrivain ou du musicien que du fait de la spécificité de ses moyens, et non du fait de la nature de sa tâche : « poète de la scène », le metteur en scène agence tout à la fois des mots, des couleurs, des sons, des personnes mais avec la même liberté et la même autorité que n'importe quel autre artiste.

La limite d'une telle vision, c'est qu'elle manque pourtant ce qui fait la spécificité du théâtre. Comme le note Didier Plassard, « la mise en scène est un art, mais le metteur en scène n'en a pas l'exclusivité ». Et l'on ne saurait réduire l'apparition de la mise en scène moderne à la « confiscation d'un art collectif au profit du seul metteur en scène, libre d'imposer à notre étonnement et notre admiration les produits les plus aventureux de son imagination² ». Bien au contraire, toute l'histoire du théâtre est l'histoire des luttes d'influence entre les différentes composantes de la représentation, et des rapports de « compétition coopérative » induits par ces luttes. Et si l'apparition du metteur en scène s'accompagne d'un « processus de singularisation » identifiable à une « recherche », il n'en demeure pas moins que ce processus reste fondamentalement un processus collectif, et que son enjeu premier est d'abord d'instaurer les régimes singuliers de division du travail artistique qui vont rendre possible la production de l'œuvre.

De ce fait, si le théâtre « manque de mémoire », ou plutôt d'archives, en raison de l'épuisement de l'œuvre dans le temps même de son effectuation, et en raison de l'absence de techniques de *grammatisation* partagées permettant de coder les œuvres passées, il conserve malgré tout, essentiellement par transmission orale, la trace des processus de production hérités au cœur même des processus de production émergents. De là, cette prégnance déjà évoquée des logiques artisanales au sein même de l'activité théâtrale : « façons », « tours de main », « traditions du métier », techniques héritées, qui constituent le fonds des nouveaux « compromis productifs » dans lesquels s'origine l'œuvre. ■

1. Stéphane Mallarmé, « La musique et les lettres », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970.

2. Didier Plassard, « Le metteur en scène, homme-mémoire, interprète ou démiurge », dans *Mises en scène du monde, actes du colloque international de Rennes, Besançon, Les solitaires intempestifs*, 2005.

Le ridicule de l'ignorance..., la beauté de la curiosité et de la confiance

J'espère que nous leur laissons la conscience de cette tension : une liberté, une permissivité qui n'est pas flasque, molle, qui n'est pas une liberté insensée, mais une liberté qui cherche le sens.

EXTRAITS D'UN ENTRETIEN DE
BÉATRICE PICON-VALLIN
AVEC ARIANE MNOUCHKINE,
12 janvier 2017, Théâtre du Soleil

ARIANE MNOUCHKINE
est metteuse en scène,
directrice du Théâtre du Soleil,
troupe fondée en 1964,
scénariste et réalisatrice de films

Béatrice Picon-Vallin : Longtemps tu as refusé qu'on identifie le Théâtre du Soleil à un laboratoire mais en 2007, à ma question : « Est-ce que maintenant le Théâtre du Soleil est un laboratoire d'écriture scénique ? », tu as répondu : « Non, pas d'écriture scénique, c'est un laboratoire de théâtre¹. »

Ariane Mnouchkine : Oui, c'est vrai, avant, je n'aimais pas utiliser ce terme parce qu'il me paraissait prétentieux. Dans l'esprit de certains, petit à petit, le mot *laboratoire* était devenu le lieu où travaille une élite, scientifique de préférence ou même militaire. Là où travaille le peuple, c'était une usine. C'est pour cela que je préférerais le mot *atelier*. Mais j'avais tort. Tout comme un atelier, un laboratoire, *Laboratorio, laboro*, c'est l'endroit où l'on travaille, où l'on travaille à chercher, à découvrir, quelque chose. Alors, bien sûr, le Théâtre du Soleil est un laboratoire, un laboratoire de théâtre populaire.

B.P.-V. : Il y a au Soleil la même structure que dans un laboratoire de recherche scientifique. Il y a les administratifs – le bureau –, les techniciens, les chercheurs – les artistes. Avec une interpénétration des rôles, comme souvent dans une équipe de recherche où tous doivent être soudés autour d'un projet commun.

A.M. : Je pense que cela va encore plus loin. Le laborantin – celui qui cherche – mélange des choses dans ses éprouvettes mais, en amont, quelqu'un a travaillé à trouver le meilleur verre pour faire cette éprouvette, le verre le plus solide au feu, le plus transparent, le moins polluant, le plus imperméable, puisque nous savons que l'eau passe même à travers le verre. Il n'y a pas de matière, semble-t-il, absolument hermétique.

Je n'exclus évidemment pas du tout les techniciens de la recherche artistique. Pour le bureau, c'est peut-être plus difficile à comprendre, mais sa recherche est aussi quotidienne que la nôtre : comment mieux atteindre le public, comment mieux lui expliquer, comment le recevoir le plus harmonieusement possible, comment faire pour le mettre à l'aise, en confiance ? Bref, comment lui faire plaisir, avant même que ne commence la représentation. Il y a de la recherche, du laboratoire, tout le temps et partout. C'est peut-être cela l'enjeu, d'ailleurs : que dans un laboratoire comme le nôtre, personne ne soit exclu du travail artistique, que personne ne se croie ni hors d'atteinte ni exclu de l'obligation artistique. Bien sûr, il s'agit aussi de la ritualisation de la vie quotidienne, et donc – j'insiste là-dessus – d'un apprentissage de la citoyenneté. Je pense qu'il ne peut pas y avoir de citoyenneté sans un rapport à la forme, à la beauté, à l'art. Nous avons besoin de pain et de roses, vraiment.

B.P.-V. : La recherche, fondamentale et appliquée, c'est l'ensemble des actions entreprises pour produire et améliorer les connaissances dans un domaine scientifique. Pourrait-on distinguer des modes de recherche fondamentale ou appliquée – à propos des formes théâtrales anciennes et/ou asiatiques par exemple –, dans le travail du Soleil sur ses spectacles ?

A.M. : Très souvent quand je tente d'expliquer à des scientifiques notre façon de travailler, ils s'étonnent de la similitude de nos démarches. Pour eux comme pour nous, le hasard, l'intuition, l'erreur qui va provoquer une découverte, comptent ; l'obstination aussi, bien sûr. Les savants eux aussi répètent, encore et encore. Et puis nous partageons l'importance du

1. Cf. « Écrire au présent : un récit intime à trente voix », dans *Alternatives théâtrales*, n° 93, 2007.

« J'aurais aimé rester à l'école tout le temps. Je n'ai pas dit au lycée. J'ai dit à l'école. L'école, c'est une certaine idée du bonheur. Je pense que si on arrivait à envisager la vie comme à l'école, on serait bien plus heureux. Je pense cela sincèrement et, en vieillissant, je le pense de plus en plus. On devrait, comme les sages, arriver à envisager la vie comme un chemin d'école. Ce n'est pas toujours facile, malheureusement. Mais j'aimerais pouvoir le faire. Et pour le prochain spectacle, ou les prochains spectacles, encore une fois on va devoir retourner à l'école. »

« La troupe-école du Théâtre du Soleil », entretien avec Guy Freixe, dans *La Filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu d'acteur*, Montpellier, L'Entretemps, 2014.

temps. Le temps de laisser venir, laisser entendre, laisser mûrir. Petite différence : chez nous, dès le premier jour, notre recherche cherche à s'appliquer. Et je dirais même que c'est beaucoup par l'application que nous cherchons, puisque nous devons tout de suite être dans l'action, c'est-à-dire dans le *drama*.

B.P.-V. : N'existe-t-il pas véritablement au Soleil une recherche fondamentale sur les formes théâtrales premières, comme ce fut le cas par exemple pour *Les Atrides*?

A.M. : Oui, mais on la voit aussi dans *Une chambre en Inde*, peut-être moins dans *Les Éphémères* ou dans *Le Dernier Caravansérail*. Sur les trois heures trente du spectacle, il y a une heure de *Terukkuttu*², un théâtre musical chanté, dansé, parlé en tamoul auquel les comédiens ont consacré presque la moitié des huit mois de répétitions.

B.P.-V. : Le Soleil pratique une recherche sur l'universalité des bases des différents arts théâtraux orientaux, sur la création scénique d'un Orient imaginaire, mais également l'étude détaillée, concrète, de formes à reproduire – ainsi les deux grandes scènes extraites du *Terukkuttu* qui me rappellent la danse du Cerf tibétaine que Duccio Bellugi-Vannuccini avait apprise pour *Et soudain, des nuits d'éveil*...

A.M. : La danseuse et chanteuse tibétaine Dolma Choeden, venue du TIPA³ de Dharamsala, avait passé cinq mois avec nous. Pour *Tambours sur la digue*, le musicien coréen Han Jae-Sok nous a transmis l'art du *chango*⁴. C'était un apprentissage extraordinaire. Les comédiens étaient parvenus à un très bon niveau

de percussions. Pour le *Terukkuttu*, nous avons eu la chance de rencontrer Kalaimamani Sambandan Thambiran et de l'avoir comme maître. Dès le premier jour, il nous a séduits et convaincus. Il est tellement savant, tellement magnifique quand il chante et quand il danse, il est tellement vrai et, donc, humble. Il faut de très bons maîtres pour que les comédiens acceptent la rudesse d'un tel enseignement. Et Sambandan est un très grand maître.

Nous n'avons jamais été, lui et moi, en rapport de force. Chaque fois que je lui demandais : « Est-ce que là, tu penses qu'on pourrait changer ceci, éviter telle répétition, clarifier cela ? », soit il répondait : « oui, je comprends, on peut le faire, sans rien abîmer », soit il m'expliquait pourquoi il préférerait ne pas le faire. Jamais il n'a essayé de m'intimider en se revendiquant dépositaire d'une culture. De sa culture, dont il aurait pu m'exclure. Au contraire, quand je proposais quelque chose d'intelligent, il était content, il acquiesçait : « Mais oui, bien sûr, bonne idée ! » et, très souvent, il me proposait encore mieux. Il comprenait que je veuille rendre les scènes compréhensibles à un public qui n'avait jamais vu de *Terukkuttu*, que je veuille que les spectateurs ne soient pas perdus ni ne croient assister à une espèce de fête folklorique. Et il savait que je ne voulais surtout pas vulgariser.

B.P.-V. : Quelle est la perspective de cette étude, de cet apprentissage ?

A.M. : Je vais oser dire que le théâtre est, à la fois, révolutionnaire et conservateur. Pendant la danse du Cerf, que Duccio dansait tous les soirs, je me disais : nous sommes en train de faire la seule chose que nous pouvons faire pour la culture tibétaine, c'est la répandre,

2. Le *Terukkuttu* est une forme théâtrale traditionnelle originaire du sud de l'Inde. Très ancienne, cette forme demeure vivante aujourd'hui. Joués et représentés par et pour les basses castes, les spectacles durent toute la nuit.

3. Tibetan Institute for Performing Arts.

4. Percussions coréennes.

la soutenir, la faire connaître. C'est l'activer, modestement, concrètement. La conserver jusqu'à ce que de jeunes Tibétains redécouvrent et reprennent leurs trésors. Aujourd'hui, je ressens un terrible sentiment de nostalgie pour le Tibet et sa culture. Je me dis que, peut-être un jour, il faudrait que nous fassions avec le *Lhamo*, l'opéra tibétain, ce que nous avons fait avec le *Terukkuttu*. Le problème, c'est que, si le *Terukkuttu* est encore très vivant au Tamil Nadu, le *Lhamo* semble moribond. Il faudrait faire vite.

B.P.-V : Peut-on parler d'appropriation ?

A.M. : Non, je pense que les comédiens se donnent, se laissent posséder, ils se dévouent, ils ne s'approprient évidemment rien. Ces accusations sont du bla-bla idéologique. Je pense au contraire qu'en faisant cela, les acteurs font ce pour quoi ils sont faits, c'est-à-dire comprendre et se laisser posséder par l'autre. Ils s'adonnent à leur art. Nous n'avons pas volé le *Terukkuttu* à Sambandan. Il nous l'a offert et d'une certaine manière, par notre obéissance et notre reconnaissance, nous le lui avons rendu. Je crois qu'il en est fier.

B.P.-V : La troupe n'est-elle pas un milieu propice pour la recherche théâtrale ?

A.M. : Je ne sais pas comment il peut y avoir de recherche théâtrale durable sans troupe. Sans troupe avouée ou non avouée. Il y a des gens qui, sans pouvoir subir la charge d'une troupe, travaillent toujours avec les mêmes.

B.P.-V : Comment inscris-tu le projet de l'École nomade dans cette recherche ?

A.M. : L'École nomade s'attaque à tous les sujets que nous venons d'aborder très brièvement. Elle ne prétend pas être un *workshop*, encore moins une *masterclass*. Elle s'attache à répondre à une interrogation sur notre propre façon de travailler qui est une sorte de mystère pour les gens de l'extérieur, en particulier pour les jeunes, mais aussi presque pour nous-mêmes. Ou plutôt sur la façon dont nous nous laissons travailler au fond, par cette question : « Qu'est-ce que c'est le théâtre ? Est-ce qu'il y a du théâtre ? Est-ce que c'est le théâtre ? » Quand nous avons décidé de faire cette École nomade, un peu différente de nos stages antérieurs, avec une équipe de comédiens qui viennent avec moi, justement pour montrer comment nous cherchions et pour chercher avec les élèves, je me suis rendu compte que c'était précisément cela que nous allions essayer de transmettre : une liberté très douloureuse parfois, très sévère au fond, une liberté de temps. Ce que nous avons essayé d'emporter avec nous, dans nos bagages, avec les deux ou trois malles de costumes, c'est aussi la liberté de s'amuser et de relier le théâtre aux jeux enfantins, de rappeler que cette activité que je considère comme étant, avec la musique, la plus ancrée dans la nature humaine, c'est un jeu, un jeu-offrande, un jeu sacré, un jeu dangereux – mais c'est un jeu. La question suivante est : comment crée-t-on un spectacle, par où commence-t-on ? Nous avons dit aux élèves : voilà, nous allons essayer de vous faire comprendre, de faire avec vous, de vous montrer

« Un comédien, comme tout artiste, est un explorateur ; c'est quelqu'un qui, armé ou désarmé, plus souvent désarmé qu'armé, s'avance dans un tunnel très long, très profond, très étrange, très noir parfois, et qui, tel un mineur, ramène des cailloux : parmi ces cailloux, il va devoir trouver le diamant et surtout le tailler. Lui donner une forme. Je crois que c'est cela que les comédiens appellent « l'aventure ». En tout cas, c'est ce que moi, j'appelle l'aventure. Descendre dans l'âme des êtres, d'une société, et en revenir, c'est la première partie de l'aventure. »

Extraits de rencontres avec les élèves du Centre national supérieur d'art dramatique (CNSAD) et de l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT) en 2008, repris dans l'ouvrage de Béatrice Picon-Vallin, *Ariane Mnouchkine*, Arles, Actes Sud Papiers, 2009.

comment nous travaillons, et en même temps nous devons avouer, en préambule, que nous ne savons pas très bien comment nous travaillons. Quand je n'ai pas le courage de vraiment écouter « les nouvelles venues de l'intérieur de moi », comme dit Eschyle, et venues de l'intérieur de tous les comédiens, quand je n'ai pas le courage de laisser flotter ces nouvelles qui s'entre-croisent, on n'avance pas. C'est donc cela qu'il fallait transmettre, ce mélange, ce flottement, cette liberté de flotter pendant un moment, mais avec une exigence formelle, avec les masques, avec des formes qui nous servent à trouver la forme, l'armature du spectacle. Il y a du tâtonnement qui est parfois un tâtonnement d'aveugle mais qui est souvent un tâtonnement de pâtissière ou de sculpteur. J'espère que nous leur laissons la conscience de cette tension : une liberté, une permissivité qui n'est pas flasque, molle, qui n'est pas une liberté insensée, mais une liberté qui cherche le sens.

B.P.-V. : Une liberté dans la soumission aux lois du théâtre ?

A.M. : C'est une liberté dans la dévotion aux lois du théâtre, plutôt qu'une soumission. La présence des comédiens du Soleil est très importante – pour que, par la complicité qui nous lie, nous puissions montrer comment ils traduisent ce que je demande, comment je réagis à leurs propositions. Les élèves sont témoins d'un travail, mais ils y participent aussi tout le temps. Au fond, tu sais ce qui les surprend le plus au début ? C'est le fait que les comédiens les aident dans les petites

choses, à s'habiller par exemple : ils voient les comédiens du Soleil s'entraider, leur enlever leurs bas, les aider à mettre des chaussures, un turban, et ils comprennent qu'il faut s'aider, que c'est une loi, que cela fait partie de l'art. J'ai senti à quel point cela les émeut et les trouble. Il faut faire, mais il faut surtout se laisser faire. ■

La musique, objet devenu outil

Nouvelles perspectives de recherche en sciences sociales

La musique n'est plus (seulement) une séquence acoustique à décrire et à expliciter, [...] elle est un outil permettant d'interroger le monde dans son mouvement, dans ses pôles de stabilité, dans ses déchirements, dans ses rencontres les plus inattendus.

DENIS LABORDE

Ethnologue, directeur de recherche
au CNRS, directeur d'études
à l'École des hautes études
en sciences sociales

Il y a une énigme des études académiques qui portent sur la musique. Elles occupent une place ancillaire dans le panorama de la recherche en sciences humaines et sociales alors même que leur objet, la musique, est omniprésente dans les sociétés contemporaines, partout dans le monde. Au niveau « micro », l'iPod gouverne une écoute nomade et quasi continue chez ceux qui dans nos métropoles se déplacent en restant en permanence connectés sur des flux musicaux. Au niveau « macro », nos paysages urbains sont modelés par ces philharmonies érigées en icônes architecturales qui, à Paris comme à Los Angeles, Tokyo, Luxembourg ou Hambourg, supplantent désormais dans nos imaginaires les architectures pionnières de Berlin ou Sydney. Cette double énigme de l'omniprésence de la musique dans les sociétés humaines et de la rareté de l'offre académique tient pour partie à une répartition du travail qui a longtemps pris le style comme principe de démarcation et a confié le rock au sociologue et Stockhausen au philosophe, Mozart au musicologue, Bach au théologien et Glenn Gould au psychiatre, Victor Jara au politiste et la Lambada à l'économiste. Or, pour ne citer que des cas avérés, le philosophe ne pourrait-il (légitimement) travailler à une ontologie du rock et l'architecte à une exégèse de *In/Auf* de Stockhausen ? Le neurologue s'intéresser à Mozart et l'ethnomusicologue aux politiques d'urbanisme ? C'est tout l'enjeu des réarmements qui s'opèrent aujourd'hui dans les études académiques qui portent sur la musique.

La musique pour objet

Longtemps la musique fut un objet d'étude ; aujourd'hui, elle est un outil d'investigation qui permet de rendre le monde plus intelligible. Cela se fait au prix d'une disjonction entre discipline et savoir. Une discipline, c'est une organisation du savoir produite par une histoire et une institution qui construit un consensus au sein d'une communauté scientifique. Elle est donc contextuelle et située. Le savoir, lui, est une connaissance qui a la propriété d'être vraie et qui l'est, par conséquent, indépendamment de tout consensus. Cette disjonction va s'avérer précieuse au moment de questionner la grande diversité des modes d'intelligibilité musicale. Elle se fait dans un mouvement paradoxal qui se traduit par un affaiblissement de la discipline qui a en charge la musique, et par un renforcement du savoir que les études sur la musique procurent à la recherche dans son ensemble.

Le développement récent des programmes de recherche, les stratégies d'affiliation académique et les réorganisations successives du monde académique nous invitent à renoncer à une hypothétique force fédératrice qui pourrait unifier une discipline unique ayant la musique pour objet et qui serait pensée comme garante d'une production de connaissance dûment estampillée. Car ce que montre le dynamisme de ces recompositions, c'est la vitalité que procure aux recherches sur la musique cette ouverture du savoir à des formes diversifiées d'appropriation inventive.

Il suffit de prendre en compte les candidatures de jeunes maîtres de conférences à l'Université pour apercevoir ce mouvement. Les concours du Comité national de la recherche scientifique sont un autre indicateur : les programmes de recherche y bousculent les frontières entre disciplines. Plus personne ne s'étonne de rencontrer un sociologue de la musique dans un groupe d'études médiévales ou dans le centre de sociologie d'une école d'ingénieur, un spécialiste d'improvisation dans un laboratoire d'informatique musicale, une ethnomusicologue dans un centre de recherche historique, une spécialiste des musiques rituelles dans un centre de recherche sur l'Asie du Sud-Est... La grande famille des spécialistes de musique ne cherche plus nécessairement à vivre dans un phalanstère abrité des autres disciplines. L'analyse musicale, qui longtemps a prévalu et a servi de critère de démarcation, n'est plus considérée comme un argument d'autorité et si la compétence à ce niveau est nécessaire, elle n'est plus exclusive d'autres compétences qui permettent de nouer des dialogues interdisciplinaires.

La grande diversité des thématiques de recherche

L'ouverture à des modes de connaissance diversifiés est désormais entérinée. On pourrait, bien sûr, rappeler quelques dates plus ou moins récentes qui ont vu de grands événements s'ouvrir à une réflexion commune mobilisant les chercheurs du domaine concerné, rappeler, par exemple, le Congrès que l'*International Music Society* a tenu à Londres en 1997 sous le titre *Musicology and Her Sister Disciplines*; le colloque *25 ans de sociologie de la musique en France* (Paris, novembre 2008), les rencontres professionnelles *Musikland Deutschland. Wie viel kulturellen Dialog wollen wir?* (Berlin, 4-5 novembre 2005). À la faveur de ces événements, de ces rencontres, les questions prolifèrent. La musique devient alors un outil qui permet de doter notre monde social d'intelligibilité.

La musique pour outil

Partout dans le monde des êtres humains fabriquent « de la musique ». Nous faisons de ces moments de fabrication de musique la cible de notre intérêt : quels sont les enjeux de ces mises en relation ? Quelles sont les incidences du renforcement ou de l'effacement des traditions musicales dans le monde ? Comment une société humaine en fabrique-t-elle de nouvelles lorsqu'elle se trouve plongée en situation d'incertitude identitaire ? Qu'implique la circulation mondialisée des œuvres musicales ? La numérisation et les formes de miniaturisation associées ? Comment le droit d'auteur s'applique-t-il à la circulation de ces répertoires ? Que nous disent leurs modes de régulation de l'état mondial des rapports de force ? Ou encore, pour reprendre ici un questionnement constant des professionnels regroupés au sein du réseau Zone Franche : comment les flux de musiciens générés par la prolifération de festivals à l'échelle planétaire sont-ils gérés par les dispositifs de régulation de l'immigration dans les pays d'accueil ? Quel rôle l'UNESCO joue-t-elle donc dans la possibilité de régulation de ces politiques

mondialisées, entre obsession patrimoniale et injonction identitaire ?

On comprend bien que la dynamique du questionnement renverse la perspective. Les musiques du monde seraient-elles aux musiques de tradition orale ce que le patrimoine culturel immatériel est au folklore : les habits neufs d'une préoccupation humaine bien ancienne ? Voilà que les matrices programmatiques que ceux de ma génération ont connues dans les institutions muséales – des matrices centrées sur la recension, la conservation et le classement – s'estompent à mesure que les instruments de musique sont placés sous verre et que grandit l'intérêt pour l'analyse du lien social et de l'usage politique que l'on fait de ces fabrications de musique.

Comment les politiques urbaines, loin d'être un pur décalque de la diversité du monde, fabriquent-elles notre monde comme divers ? Et quels sont les enjeux des politiques qui lient musique, migration et urbanisme sur nos manières de vivre ensemble ce monde que nous avons en partage ? Comment les politiques de la culture en matière de « musiques du monde » fabriquent-elles des sociétés multiculturelles ? Mais alors, et c'est tout le travail que plusieurs programmes d'étude franco-allemands ont permis de réaliser à propos de festivals de musique du monde, comment vivre une mobilisation émotionnelle lorsqu'on se trouve plongé en situation d'altérité culturelle ?

Certes, ces quelques questions penchent du côté des musiques du monde, mais elles ont le mérite de ramener au premier plan la force auctoriale des faits de musique, quels qu'ils soient, et peu importe alors qu'on en trouve trace dans l'espace urbain que l'on traverse, dans les laboratoires d'innovation musicale ou au cœur des archives. Ce que ces questions mettent en évidence, c'est le fait que, dans l'univers de connaissance qu'elles façonnent aujourd'hui, ces approches renouvelées considèrent que la musique n'est plus (seulement) une séquence acoustique à décrire et à expliciter, mais qu'elle est un outil permettant d'interroger le monde dans son mouvement, dans ses pôles de stabilité, dans ses déchirements, dans ses rencontres les plus inattendus. Se dégageant de l'emprise nomologique des injonctions disciplinaires, ces approches restent ouvertes à la surprise et au surgissement de l'imprévu. C'est à ce prix, par exemple, que l'on peut comprendre ce qui se joue dans l'accueil des migrants aujourd'hui, que l'on formule la rencontre en termes d'attachements ou qu'on l'analyse en recherchant dans la fabrication de musique la force intégrative du faire ensemble.

Nous en sommes là. Alors que l'on croyait les sciences de la musique sur le point de disparaître, fragilisées dans l'espace cadastré des disciplines académiques qui se resserrent, la voilà qui réapparaît par la fenêtre d'une production de savoir d'une richesse exceptionnelle, et qui concerne une grande diversité de secteurs de l'activité humaine, comme pour nous rappeler au rôle fondamental de l'écoute. N'est-ce pas en effet à la condition de savoir écouter que l'on peut s'entendre ? ■

Des scènes de recherche pour l'art vivant

Quelles sont les activités de recherche qui permettent aux artistes de pouvoir produire des œuvres ? Toutes celles qui consistent à vivre en général, et ce, sans hiérarchie.

DOMINIQUE FIGARELLA

Artiste, professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris

Il y a quelques années, et faisant suite à la signature des accords de Bologne qui voulaient faire de l'Europe « un champ compétitif dans l'économie de la connaissance », les écoles d'art se virent sommées, pour pouvoir intégrer l'espace européen de l'enseignement supérieur, d'organiser et de développer des activités de recherche au sein de leurs établissements.

Autant dire que posé dans un tel contexte productiviste, le concept de recherche n'évoque en rien l'activité existentielle du chercheur émancipé, figure du libre inventeur tout droit sorti d'un conte du « merveilleux scientifique », et qui a trop souvent servi de réconciliation entre la science et l'art dans l'imaginaire positiviste du progrès.

Derrière ce personnage sympathique mais désuet, on oublie que la recherche est un concept récent, et qu'il ne se sépare comme tel des activités générales de la science que tardivement dans l'histoire. Toute pratique qui émerge a certes une archéologie, et celle de la recherche a certainement la sienne dans le programme baconien et les Académies. Mais elle ne se formalise dans le cadre social, économique, institutionnel et juridique qui définit aujourd'hui ses actions, que lors du processus de la deuxième révolution industrielle et de l'épanouissement théorique de l'Organisation scientifique du travail. « OST » que les travaux de Taylor permettront de diffuser amplement, et dont Ford systématisera les applications peu de temps après.

La recherche n'émerge pas d'une évolution propre aux pratiques scientifiques mais d'une organisation rationnelle de la production, et son institution est liée à l'histoire de la division du travail industriel. Elle n'est donc pas une activité immanente à la science, elle n'est pas son idéal ou sa pointe historique, mais elle apparaît quand les politiques économiques lui soumettent son propre travail comme objet d'étude et lui demandent d'entreprendre sa rationalisation.

Il en va de même aujourd'hui pour les pratiques de l'art : organiser et développer des activités de recherche n'est évidemment pas une nécessité qui émerge de leur propre histoire, mais c'est une injonction formulée comme un besoin, pour l'« économie de la connaissance », de rationaliser le travail qui la produit.

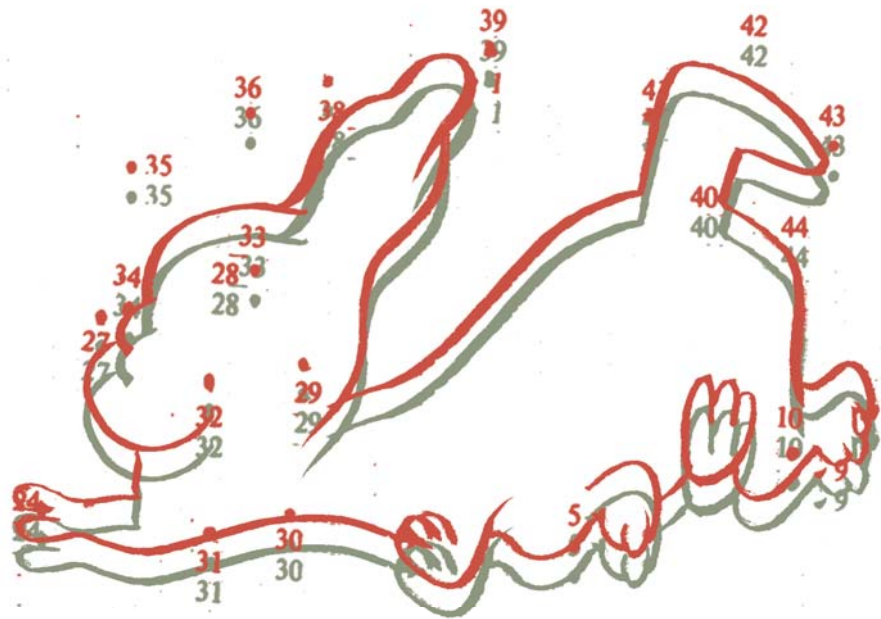
Une fois dissipés les premiers effets de cette injonction européenne vécue comme un choc par l'essentiel du personnel des écoles d'art, effets qui se déclinaient de l'indignation à l'hilarité pour les plus sérieux d'entre nous, beaucoup, sûrs qu'il n'y aurait pas d'alternatives, se mirent au travail pour trouver ensemble des solutions qui soient tenables et qui puissent préserver les spécificités de nos formations.

Notre ministère de tutelle organisa des colloques, des séminaires et des commissions d'expertises, au cours desquels il s'avéra rapidement que la question de la recherche en art n'était pas en soi un véritable problème. Car en effet, l'art vivant étant essentiellement l'héritier de pratiques modernes expérimentales dont l'élaboration et la transmission ont souvent pris l'apparence d'un processus de recherche, son enseignement, de fait, ne se réduisait pas à transmettre un corpus de savoirs et de techniques dont il suffit ensuite d'évaluer la bonne acquisition. Tout le monde s'accorda alors pour dire que la recherche, même si elle ne prononçait pas son nom, existait et s'organisait dans les écoles d'art depuis des lustres.

Après tout, lorsqu'un étudiant devient un artiste au terme de son cursus, c'est qu'il a su élaborer une connaissance et un usage de l'art qui, bien que s'inscrivant dans une communauté de pratiques acquises, lui sont irréductiblement propres et singuliers, et qu'à l'instar d'une personne, sa pratique de l'art est devenue celle d'un auteur : une entité historique dont l'expérience ne se produira plus.

Dès lors, le problème que nous pose le concept de recherche peut se formuler sous un éclairage légèrement différent. Non pas qu'il n'existerait pas dans le travail des artistes ou dans les écoles d'art, une activité qui se déploie « à côté », « en marge » du temps de la production des œuvres et qu'on pourrait éventuellement appeler recherche. Car cette activité existe et il y a fort à parier qu'elle a toujours existé.

Le problème, c'est qu'en réalité elle ne s'est jamais distinguée du travail de l'art en général, et que sur la scène artistique cette activité ne s'est jamais déclarée, identifiée et instituée séparément comme telle. Problème donc, car ce « défaut » de distinction dans l'institution du travail artistique ainsi que dans son



enseignement, n'est bien évidemment pas une confusion théorique qu'il faudrait sauver du dilettantisme, c'est une nécessité vitale à préserver. Et il se pourrait bien que ce « défaut » s'inscrive au plus près des pratiques artistiques modernes.

Plus encore, on pourrait dire que l'art moderne se souvient du fait que les artistes ont montré un soin scrupuleux à ne jamais laisser leur travail être identifié à « de la production d'œuvres ». Quelle que soit leur pratique, on ne dénombre plus ceux qui ont insisté sur ce point, et la théâtralisation du travail improductif de l'art dans leurs œuvres a joué, et joue encore à ce titre, un rôle fondamental.

Les métaphores de ce désœuvrement et de cette réticence à produire font une liste interminable dans l'histoire. Sans omettre les actes et les figures de la destruction pure et simple, on peut évoquer les élevages de poussières et les silences de dix ans, les bois flottés trouvés sur la plage, les siestes et les rêves, les ressourcements, les « Tea Time », les grèves, les appropriations, les parties d'échec, Bartleby qui « préfère ne pas », Monsieur Teste ! Kurt Schwitters disait qu'il ne produisait rien à proprement parler, mais qu'il s'entortillait souvent les doigts, les bras puis les jambes, et il s'ensuivait parfois qu'il se mette à « Merzer », rien de plus.

Par là, les artistes n'ont jamais souscrit aux séparations et aux divisions qui fédèrent l'ensemble des rapports de force sociaux, et qui organisent la production en déliant le travail manuel du travail intellectuel, la conception de la réalisation, la recherche de la production, et le capital du travail. Il est d'ailleurs passionnant d'examiner à ce crible l'histoire des stratégies d'avant-gardes, de l'art conceptuel et de la dématérialisation en général. Car ces stratégies, plutôt que de renforcer comme on l'entend trop souvent dire le clivage entre manuel et intellectuel, conception et réalisation, ont au contraire remis l'accent sur le fait que l'art n'avait jamais été identifiable à un travail de production, ce qui est tout à fait différent.

Si pour les artistes, travailler ne veut pas dire produire, c'est pour que le travail de l'art puisse rester solidaire et inséparable du fait de vivre tout simplement. C'est pour qu'il puisse rester enchâssé au plus

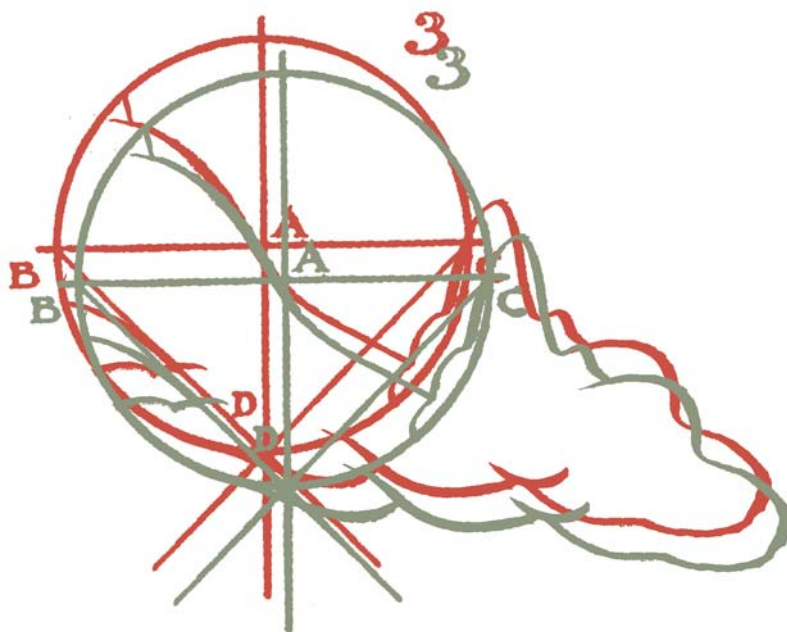
près du processus de la vie, compris comme étant un ensemble d'activités indivisibles et non hiérarchisées entre elles et parmi lesquelles la production ne peut venir jouer aucun rôle discriminant. Quelles sont les activités de recherche qui permettent aux artistes de pouvoir produire des œuvres ? Toutes celles qui consistent à vivre en général, et ce, sans hiérarchie. Sans qu'aucune de ces activités, aussi insignifiante et improductive soit-elle, ne puisse paraître plus ou moins pertinente, plus ou moins décisive dans l'histoire et l'élaboration de la pratique d'un artiste.

Savoir comment instituer une forme de recherche en art, savoir où et comment distinguer dans ce que les artistes font de leur temps, ce qui est à proprement parler le temps de la production de ce qui pourrait être celui de la recherche, ou même, savoir quand ils commencent à travailler et quand ils finissent : cette question, les artistes n'ont pas cessé de le répéter dans l'histoire, est un contresens. Car l'art n'a jamais été envisagé comme un travail de production mais comme un projet de vie. Certes, il est un travail qui peut produire, mais reste inchangé lorsqu'il ne produit pas. Il n'y a là aucune niaiserie romantique à suspecter, mais simplement l'évidence que la vie est une expérience qui ne se réduit pas à un simple processus de production et de reproduction.

Notre problème peut donc se formuler ainsi : nous n'avons aucun modèle rationnel ni aucun outil discriminant qui permettent de distinguer clairement dans l'exercice des pratiques artistiques, une activité qui soit spécifique et identifiable à de la recherche. Faire de la recherche et faire une œuvre, quel qu'en soit le résultat, ne peuvent pas s'y délier : c'est à prendre ou à laisser. Si nous acceptons de le faire, il se pourrait que nous soyons obligés d'emprunter des outils qui ne sont pas les nôtres.

Nous pouvons nous déplacer dans un espace institué et dédié à la recherche, mais nous y ferons de l'art. Aussi passionnantes que soient les discussions organisées autour de ce que devrait être « notre » recherche, nous ne pourrions conceptualiser aucune activité qui ne soit pas déjà une pratique artistique à part entière.

Pour le dire autrement : parce que rien dans nos pratiques ne nous permet d'élaborer un tel concept,



L'issue de nos discussions sur la recherche en art est en réalité suspendue à la façon dont elle sera évaluée et sanctionnée par l'institution. C'est-à-dire que son contenu, sa forme et ses pratiques seront induits rétroactivement par ce qu'exigera le règlement juridique d'une « thèse en art ». Cet outil juridique n'est pour l'instant entre les mains de personne. La charte, les exigences, les procédures, les règlements, les normes et le personnel d'encadrement, c'est précisément ce à quoi nous devrions travailler aujourd'hui.

Si l'on peut dire qu'une « thèse en art » n'est entre les mains de personne, c'est qu'un tel diplôme devra répondre aux exigences d'une double légitimation. L'Université sait produire et évaluer des connaissances, elle sait organiser et valoriser des activités de recherche, encadrer des thèses et délivrer des doctorats. Mais sait-elle ce qu'est l'art vivant ?

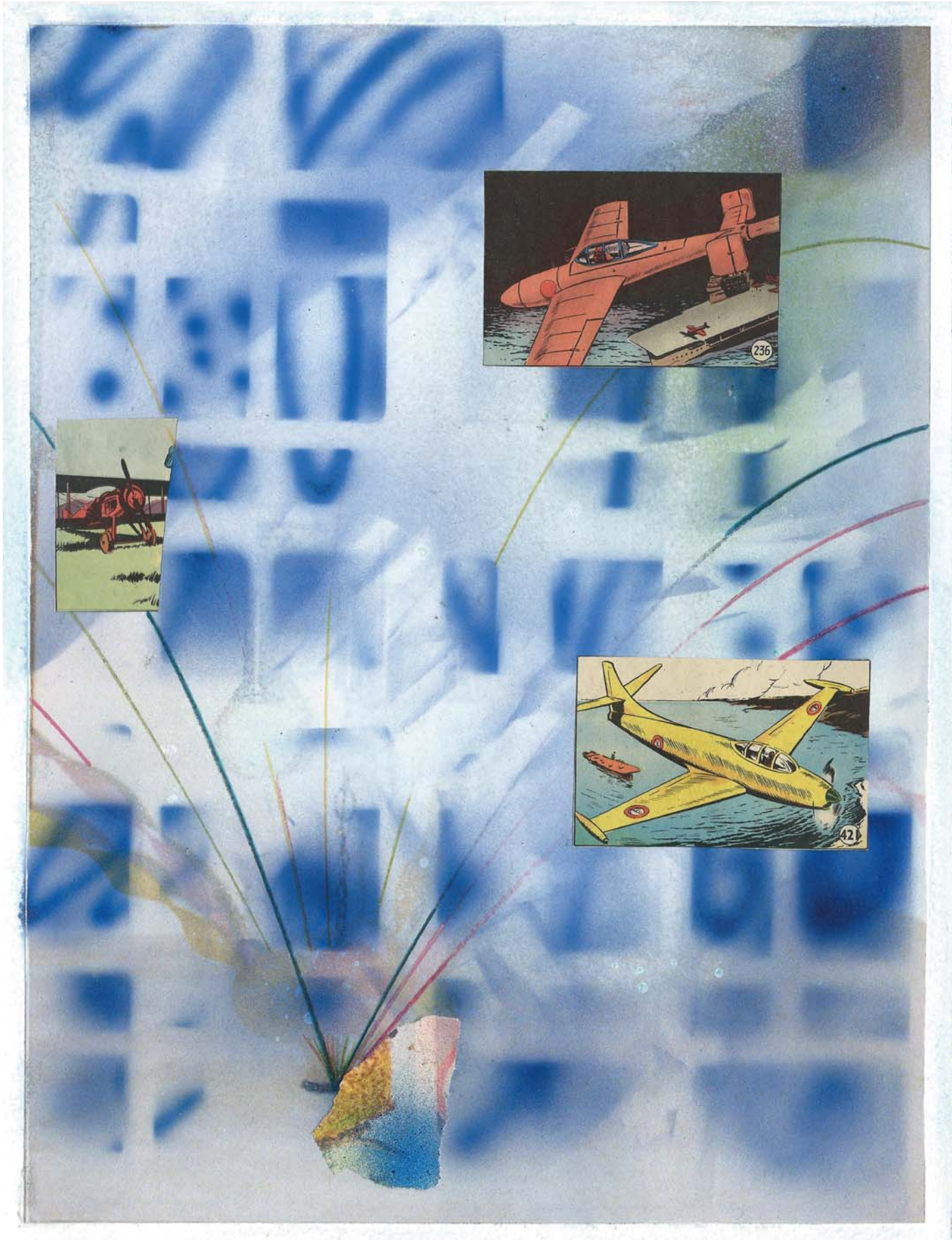
Il est important que nous parlions « d'art vivant » parce qu'une thèse qui prétend s'inscrire « en » art, et non pas « au sujet de » ou « à propos de » l'art, ne peut être soutenue qu'au sein des pratiques qui s'exercent et sont débattues aujourd'hui. Hors de ce cadre, rien n'est plus légitime. Ces pratiques, quant à elles, tiennent leur légitimité et leur reconnaissance du seul fait de se tenir sur la scène de l'art en y inscrivant des actes et des œuvres. S'y tenir, y inscrire quelque chose, nous le savons bien, n'est pas chose facile.

Et il ne s'agit pas de dire que seuls les aficionados de l'art contemporain ont vocation à se prononcer sur la validité des œuvres et des pratiques. Nombre d'acteurs influents se considèrent aussi comme des intermittents sur cette scène, et le mot « contemporain » ne conviendrait pas à tous. Leur action n'y est pas moins décisive, et son impact peut avoir de profondes résonances sur l'art d'une époque. Ils arrivent avec un projet, des œuvres, une idée, un texte,

une collection, font ce qu'ils ont à y faire et repartent aussitôt s'occuper d'autre chose, ou bien de la même chose mais autrement. Pourtant cette scène, même lorsqu'ils la désertent, reste la destination de leur travail et c'est sur cette scène qu'il s'actualise et trouve son vrai public.

La communauté des acteurs de l'art vivant n'a pas de limite et pas d'ordre, et même s'ils ne savent pas non plus ce qu'est l'art vivant, ils savent en faire et le reconnaître lorsqu'ils en voient. Outre le fait d'aimer les œuvres, d'en avoir un usage régulier et construit, d'avoir une certaine fréquentation de leur scène d'émergence, et quelle qu'y soit leur influence : la chose la plus importante qui soit commune à ces personnes, c'est d'avoir toutes, sous une forme ou sous une autre, mené des actions sur cette scène et d'y avoir laissé des traces, aussi ténues soient-elles. ■





Faire et défaire l'Histoire

Mû par une volonté de résister au danger d'une disparition, de déjouer les idées reçues ou de recomposer de nouveaux cadres d'intelligibilité parmi des sources éparses et foisonnantes, le chercheur en art tenterait de soustraire son objet de recherche aux récits dominants ou à la linéarité historique en le soumettant à l'épreuve du doute.

En surgissent des outils qui ouvrent des voies à un « faire » autrement, dans un aller-retour dont se nourrissent artistes et chercheurs.

La danse contemporaine face au révisionnisme

Encore une fois, grâce à leurs forces propres, les danseurs organisent eux-mêmes les champs de recherche, les expériences, et convient d'autres intervenants (théoriciens, artistes) de l'espace contemporain à se joindre à eux.

LAURENCE LOUPPE (1938-2012)

Écrivaine, critique et historienne de la danse, enseignante à l'université du Québec (UQAM) et aux Performing Arts Research and Training Studios (PARTS); fondatrice et directrice d'une formation supérieure au Cefedem-Sud d'Aubagne (2000-2007), auteure notamment de *Poétique de la danse contemporaine* (Éd. Contredanse, 1997)

Ce texte est un extrait de l'article paru sous le même titre dans *Lignes*, n° 36, éd. Hazan, 1999.

[...] Ce qui fait, malgré toutes les tentatives de mises au pas, la force et la solidité de la danse contemporaine, c'est l'incroyable efficacité des outils de création et de travail chez le danseur élaborés dès les premières années du XX^e siècle : intensification du sensoriel, perceptions aiguës des problématiques, richesse des protocoles et des conduites, conscience d'une responsabilité par rapport au corps et à la pensée des autres.

Encore faut-il savoir conclure avec ce temps retourné, cette histoire bousculée des pactes quotidiens qui permettent d'avancer sans demeurer le propriétaire tranquille d'un héritage, si riche fût-il d'acquis. Il y a une nostalgie, immense. Pouvoir de consolation, pouvoir de ressourcement infini certes : mais comment visiter les urgences des champs qui s'ouvrent aujourd'hui ? Où sont les outils pour les rendre lisibles à travers nos corps ?

Ici intervient la question cruciale de la formation du danseur : et, pour commencer, le constat accablant de pauvreté culturelle et artistique où les institutions éducatives confinent cet être de grande valeur, lors de son apprentissage, même dans les cursus supérieurs. Si les formations en arts visuels bénéficient dans notre pays d'enseignements historiques, philosophiques, théoriques de haut niveau, croit-on vraiment que le danseur en soit indigne ? Des références artistiques ponctuelles, souvent étriquées et livrées avec parcimonie, éclairent fort peu le danseur contemporain sur le sens et le projet de son art, surtout à propos des contextes avant-gardistes où il s'est inscrit, où s'est construit (et parfois déconstruit) le corps contemporain. Si le danseur contemporain, généralement cultivé et avisé, peut parfois poursuivre un chemin solitaire de réflexion, nombreuses sont les références qui lui échappent, inaccessibles (textes fondateurs en langues étrangères, traduits au goutte à goutte, occultation des œuvres en d'autres disciplines d'art où il pourrait reconnaître quelque chose de son corps). Une

loi terrible de confiscation verrouille le seuil des connaissances, à l'aide d'un certain nombre de tautologies, ces armes bien connues, dérisoires mais tellement efficaces, dans les opérations de blocage (« L'important pour le danseur, c'est de danser », etc.) Mépris du corps dansant. Menace permanente. Tout autour de nous, de nos corps, de nos gestes, la barbarie veille et attend.

Le vieil allié de la barbarie est là aussi : le révisionnisme. Même s'il prétend parfois, dans le jeu d'une monstrueuse supercherie s'opposer à elle. Même s'il lui arrive d'emprunter en certains cas le masque d'une quête culturelle (voire scientifique) bien pensante. Car, d'une façon générale, et bien au-delà de l'enseignement, les savoirs et les pratiques en danse font l'objet d'une gestion bureaucratique qui s'est intensifiée, se réduisant à des activités de données documentaires vaguement accumulées sans être questionnées, à des agitations de fourmi dont n'émane aucun discours.

Sans débat, sans questionnement, sans pensée, comment la danse contemporaine peut-elle survivre à une telle asphyxie ?

Survivre. La danse contemporaine est en soi une démarche de survie. Survie possible des corps, parmi un monde et un espace blessés. Entre deux morts, disait Doris Humphrey, la danse cherche à entrouvrir l'espace infime de son vacillement. Elle n'a d'autre territoire que ce battement intermédiaire entre des tensilités contradictoires : entre le magnétisme qui construit les champs de forces et ces espaces neutralisés, « déchargés », « quelconques » comme le lui reconnaissait Deleuze¹. Elle n'a de lieu que dans le passage furtif de ces polarités. Chaque corps en offre moins une aventure anatomique qu'un itinéraire pluriel, multivoque, réversible et complexe. Renouveler passe par ces expériences, sauf à n'être que des stratégies plaquées sur des perspectives figées. D'où à la fois

1. Dans *L'Éprouvé*, le seul texte, à ma connaissance, de Gilles Deleuze où celui-ci parle de la danse.

l'extrême liberté et la fragilité du danseur, construisant lui-même son contre-destin dans l'histoire.

Les années 1980, jugées par d'aucuns comme les années fastes de la danse en France, sont aujourd'hui l'objet du plus grand soupçon. Parvenue à son plus haut degré de visibilité alors que tout le contexte artistique en général avait, au moins provisoirement, renoncé aux conduites expérimentales, la danse s'est trouvée prise au piège de l'organisation spectaculaire, de l'idéologie de la promotion et de la consommation. Peu ou pas de véritable formation chez des chorégraphes autodidactes, ou se prétendant tels. Avec la revendication d'une danse puisant ses images dans un état pulsionnel sans origine, ce qui n'a le plus souvent amené que des postures de violence ou de défiguration. Tout comme la horde sans père ne s'attache que plus durement à reconstituer sa Loi. Pas de révolution alors, mais, au contraire, une soumission sans borne aux impératifs de diffusion, le grand art étant (re) devenu de « plaire » (comme au XVII^e siècle). [...]

Les jeunes danseurs qui, aujourd'hui, se désolidarisent de cette époque, et des structures restrictives qu'elle a mises en place, n'en sont pas moins enserrés dans un jeu de schémas fantomatiques (mais prégnants) dont ils ont du mal à dénouer les ligatures. Car les contradictions et leurs faux miroirs risquent de se réverbérer d'une décennie sur l'autre. Dans la méconnaissance de son art, de son histoire profonde, qui ouvre sur les potentialités, le danseur contemporain se trouve encore, entièrement livré au pouvoir d'un discours gestionnaire, faisant pression sur lui, à l'aide des modèles du jour, censurant et condamnant à l'avance les grandes remises en cause théoriques et pratiques. Le renouvellement attendu alors? Simple grammaire de l'innovation, comme cadre spectaculaire d'une mutation dans les corps instrumentalisés par différentes variations de syntaxes, différents coloris de l'apparaître, par une kyrielle de figures de « corps », surprenantes, saisis-

santes, comme le public aujourd'hui (séduit dans l'ensemble) en fait continuellement la découverte. Il y a ça aussi certes, dans la danse contemporaine. Mais ce ne devrait être qu'un corollaire, une bouffée de visibilité émanant d'un champ travaillé par tout autre chose. Il ne faut pas prendre la projection des corps sur la scène actuelle ou récente (et la sidération à quoi elle peut donner lieu) comme un projet de fond, mais bien comme la captation spéculaire d'un corps exploité au profit de quelques figures mimétiques, et de structures d'organisations opérationnelles, accompagnant l'uniformisation des formats et la codification des présentations scéniques.

Encore une fois, grâce à leurs forces propres, les danseurs organisent eux-mêmes les champs de recherche, les expériences, et convient d'autres intervenants (théoriciens, artistes) de l'espace contemporain à se joindre à eux. Depuis un certain temps, les expériences se multiplient, en dehors de l'institution, à l'initiative des compagnies ou des lieux qui les accueillent. Des associations naissent, se déplacent, rassemblant des consciences errantes, proposant des sites de réflexion autonomes. Ce qui amène des processus ouverts, des questionnements sur le statut public des activités, sur des situations expérimentales plus fortes. Tentative de réparation d'un savoir, d'un corps de savoirs (et des savoirs du corps), qui n'avaient jamais été donnés? Peut-être assistons-nous aujourd'hui à un autre moment plein d'espoir, à la naissance de déterminations, de désirs de radicalités, de travail du corps et de travail sur l'ouverture de processus plus engagés. Serait-ce le retour d'un « avant » qui ne veut plus attendre?

Mais le péril est loin d'être écarté. Le risque du modèle unique ou de l'abandon de la pluralité des langages, les sommeils de la vigilance et la normalisation des conduites, ou leur vampirisation médiatique peuvent se saisir à chaque instant de ces corps qui s'exposent à l'inconnu. ■

Enjeux pour une histoire de l'art chorégraphique

Mais un changement significatif de paradigme est en train de se produire, obligeant des historien-ne-s de l'art chorégraphique à remettre en question les fondements épistémologiques de leur savoir-faire.

MARINA NORDERA

Interprète et pédagogue en danse ancienne, professeure à l'université Côte d'Azur, membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL), membre de l'association des chercheurs en danse (aCD)

Les historien-ne-s de l'art chorégraphique sont souvent appelé-e-s à expliquer ce qu'est leur objet d'étude, étant donné que selon l'opinion commune et la rhétorique qui l'accompagne, le propre de cet art est de disparaître sitôt apparu. Bien qu'on lui attribue des effets très concrets et durables sur son public – pénétrer la conscience individuelle, mobiliser l'empathie kinesthésique, stimuler le sens de la communauté, activer la perception et la mémoire dans la matière même du corps – son impermanence reste l'ingrédient de base de la fascination qu'il exerce.

Le discours sur cette prétendue impermanence fait de l'art chorégraphique un objet historiographique ambivalent et autorise la construction d'un récit historique pétri autant de mémoire que d'oubli. La lutte contre l'impermanence, avec sa panoplie méthodologique et sa tactique imprégnée d'idéologie, est devenue ainsi le trope fondateur du métier.

Bien que la tradition intellectuelle occidentale, qui a favorisé la transmission de l'expérience en forme écrite, ait placé les manifestations variées de la danse du côté de l'oralité, et donc de la perte, l'art chorégraphique a déposé des traces dans le temps, à partir desquelles des histoires ont pu et continuent à pouvoir être écrites. Pour ce faire, les historien-ne-s ont posé des cadres d'intelligibilité des phénomènes à travers l'élaboration de périodisations, de méthodes d'analyse appropriées, de repères canoniques et catégoriels. Si, d'une part, un consensus s'est progressivement établi sur les repères ainsi constitués, d'autre part le débat historiographique reste actif, y compris sur les fondements de la discipline.

Au fil du XX^e siècle le travail des historien-ne-s de l'art chorégraphique a été facilité par la possibilité de disposer de manière croissante d'images enregistrées de pièces ou d'extraits de pièces chorégraphiques, qui ne sont pas les œuvres elles-mêmes mais permettent néanmoins d'y accéder. Mais un changement significatif de paradigme est en train de se produire, obligeant

des historien-ne-s de l'art chorégraphique à remettre en question les fondements épistémologiques de leur savoir-faire. Les technologies numériques permettent une multiplication pléthorique et un dépôt immédiat des traces que chacun peut facilement produire, reproduire et transmettre, défiant ainsi l'impermanence.

Les stratégies mémorielles convoquées dans l'utilisation, la transmission et la préservation d'un mouvement, d'un geste ou d'une chorégraphie, se modifient en temps réel, face à la multiplication des supports qui médiatisent l'expérience de la danse dans toutes ses formes et à toutes les latitudes. La saturation des traces oblige l'historien-ne à *adapter le geste épistémologique de la fouille* – creuser soigneusement pour trouver, restaurer – par lequel il-elle a construit son métier, *pour apprendre à débroussailler* – se frayer un chemin, discerner.

Dans un cours universitaire portant sur l'histoire de la danse en solo, après avoir traversé quelques exemples de la tradition du ballet au cours du XIX^e siècle afin de mettre en perspective diachronique les articulations entre les contraintes narratives issues du ballet-pantomime et les développements de la technique classique, je propose sans introduction ni transition aux étudiant-e-s la vidéo de *Solo* de William Forsythe (disponible sur YouTube), dans le but de provoquer une discussion sur le thème : « qu'y reste-t-il du ballet ? ». Durant le visionnage, un étudiant, qui avait suivi avec intérêt les séances précédentes, portant sur le ballet du XIX^e siècle, s'agite et une fois l'extrait terminé proteste : « C'est du grand n'importe quoi, il fait ce qu'il a envie de faire, il ne se fatigue pas, il n'y a pas de choré (sic). » Il n'avait jamais entendu parler du danseur et chorégraphe américain auparavant mais poste lui-même ses solos sur internet. Dans ces derniers, des séquences de virtuosités corporelles sont agencées sur une tessiture narrative et dramaturgique par des modalités chorégraphiques que l'on retrouve tout autant dans le ballet que dans

la danse hip-hop conçue en tant qu'art chorégraphique dont il se revendique. En dépit de l'écart temporel, la forme et l'esthétique du ballet du XIX^e siècle lui semblaient ainsi plus familières que le parti pris analytique et critique de *Solo* de Forsythe.

On pourra objecter légitimement que cette même incompréhension se serait sans doute produite si cet étudiant avait découvert ce solo en assistant au spectacle – mais aurait-il eu l'idée d'y assister si l'opportunité s'était présentée? Aussi bien peut-on considérer que j'aurais dû argumenter plus précisément les enjeux de la démarche du chorégraphe en amont du visionnage. Néanmoins, face à une telle réaction, l'historien·ne est confronté·e à la nécessité d'articuler sur le plan épistémologique les implications complexes entre esthétique et histoire mises en jeu par un support mémoriel – internet – qui actualise les objets du passé sans les médiations et sans les précautions propres au geste de la fouille. Se manifeste ainsi l'ambivalence d'une communauté de présence côte à côte par sa danse sur internet, comme un espace ouvert de juxtaposition, non hiérarchique a priori, conçu pour connaître et se faire connaître. Les écarts générationnels dans les modalités de construction et de transmission des savoirs en danse révèlent des temporalités discontinues et des interférences inédites, qui bousculent les cadres d'intelligibilité posés, ouvrant des perspectives réflexives enthousiasmantes pour les historien·ne·s de l'art chorégraphique.

Le métier de l'historien·ne tente alors de se reconstruire par un mouvement en deux temps : le premier est de plus en plus lent, long, laborieux, il comporte une immersion solitaire dans la matière théorique, dans la pratique de l'archive et une mise en forme orale ou écrite soumise sans cesse à des normes académiques et à une vérification collective indispensable. Le deuxième temps, court, rapide et souvent impertinent, est celui de la veille critique qui permet d'extraire par un seul geste des éléments actifs – car problématiques et contradictoires – en prise avec l'actualité à partir du matériau composite et sédimenté dans la durée, afin de rendre efficace dans l'immédiat la transmission d'un savoir qu'il semble urgent de partager plus largement.

Ce deuxième temps est propice à la performativité dans les modalités de partage du savoir adoptées par l'historien·ne, mais aussi dans les appropriations des savoirs historiographiques par les artistes chorégraphiques. Depuis une quinzaine d'années plusieurs d'entre eux, actifs sur la scène internationale, font appel à l'histoire de l'art chorégraphique pour nourrir leurs productions artistiques. De cette manière ils contribuent à la préservation et à la vitalité d'un héritage, en mettant en scène des formes différentes de mémoire artistique et, en même temps, en ré-écrivant son histoire. Ces démarches questionnent aussi la pertinence du concept de mémoire collective d'un art de l'impermanence, une mémoire rhizomique et discontinue (synchronique) qui ne se range pas dans les cadres d'intelligibilité (diachroniques) posés par les historien·ne·s.

Les généalogies construites par la tradition historiographique laissent ainsi la place à des jeux en trompe-l'œil de familles recomposées, où chacun choisit ses aïeux et ses compagnons de route. L'art chorégraphique, sans aucune nostalgie pour les méta-narrations du passé, fait ainsi place à l'histoire comme gisement de mémoire, et y puise des récits féconds. Ceci se fait parfois en réponse à la multiplication, fragmentation et dispersion des micro-mémoires médiatiques, incapables de se réunir dans des arborescences et des noyaux de cohérence constitutifs d'un système de connaissances spécifiques à cet art et à son histoire.

La polysémie du mot danse n'a pas facilité sa construction en tant qu'objet d'études pour les historien·ne·s. Ainsi, d'une part, il n'est pas rare de sortir d'un spectacle d'art chorégraphique sans avoir perçu l'action communément identifiée comme danse, d'autre part l'expression « art chorégraphique » vient recouvrir seulement une partie des activités de celles et ceux qui exercent le métier de chorégraphe, selon les genres et les conditions d'exercice du métier (danse contemporaine, ballet, revue, folklore...). D'où l'explicable fortune de la catégorie de la « non-danse », par laquelle paradoxalement, l'art chorégraphique sort du champ sémantique de la danse.

Toutefois, l'objet d'étude des historien·ne·s de l'art chorégraphique n'est pas différent de celui des historien·ne·s des formes culturelles plus largement désignées comme danse, car toutes ces formes ont une histoire. L'histoire culturelle de la danse nous a appris que la culture chorégraphique est large et inclusive : artistes, professionnels, semi-professionnels, amateurs, habitués des studios, des théâtres, du *dance floor*, du bal et de la rue, qui opèrent dans les champs de l'art, du loisir, du *fitness* et de la santé participent à la construire. Hors d'une analyse fine des contextes, des occurrences et des usages, le jeu des définitions ne peut que dérouter. En effet, des transferts culturels et artistiques s'opèrent sans cesse ouvrant des porosités et donnant lieu à des appropriations, des empreints, des fertilisations réciproques entre tous ces champs actualisés sur la toile, dans une géographie mondialisée aux enjeux multiples qu'il est essentiel d'explorer hors des sentiers habituels, *entre fouille et débroussaillage*. ■



Suprématie du Stradivarius

La part du mythe

Six vieux violons italiens (dont cinq Stradivarius) et six violons neufs ont ainsi été évalués, en aveugle, par dix solistes de renommée internationale [...]. Les résultats sont sans appel [...]

CLAUDIA FRITZ

Chargée de recherche au CNRS,
équipe Lutheries-Acoustique-Musique
de l'Institut Jean-le-Rond-d'Alembert
à l'université Pierre-et-Marie-Curie
(Paris), médaille de bronze du CNRS
en 2016

Les vieux violons italiens du XVIII^e siècle sont si réputés que Stradivarius est entré dans le langage courant. Qui n'a jamais entendu parler de ce luthier crémonais et du prix astronomique qu'atteignent ses instruments lors de ventes aux enchères très médiatisées ? Les musiciens sont intarissables à leur égard et considèrent que la supériorité d'un grand nombre d'entre eux ainsi que de ceux fabriqués par Garnerius del Gesu (moins connu du grand public mais tout aussi prisé par les musiciens) reste inégalée. Ces instruments possèderaient des qualités de jeu qui seraient immédiatement reconnaissables et ne pourraient être trouvées dans les instruments neufs. Pourtant, de nombreux tests d'écoute en aveugle menés depuis le début du XX^e siècle ont montré une préférence pour les instruments neufs. Ces tests n'ont cependant souvent pas été pris au sérieux, car trop informels, pas assez rigoureux, et réalisés en situation d'écoute. Or qui peut mieux juger que les interprètes eux-mêmes ?

Avec mes collaborateurs Joseph Curtin, luthier américain, Jacques Poitevineau, statisticien, et Fan Tao, ingénieur en fabrication de cordes, j'ai donc mené une première étude scientifique, publiée en 2012, pour vérifier si cette préférence des violonistes pour les vieux violons était avérée en aveugle. Les résultats montrèrent en fait que les violons neufs étaient globalement préférés et que les violonistes ne semblaient pas capables de distinguer les violons neufs des vieux. Cette étude a été vivement critiquée, principalement parce que les résultats déplaisaient, mais aussi parce qu'elle était relativement modeste tant en termes de nombre d'instruments testés (six) et de temps alloué à chaque instrumentiste (une heure) que par la taille de la salle d'essai (une chambre d'hôtel).

Une seconde étude, dont les premiers résultats ont été publiés en 2014¹, a alors été réalisée en région parisienne pour pallier les limitations de la première. L'équipe pluridisciplinaire agrandie avec le soliste français Hugues Borsarello et le marchand d'instrument Thierry Ghasarossian a mis au point un protocole alliant rigueur et respect de conditions aussi naturelles que possible, permettant de prendre en considération divers

aspects de la recherche, dans la vraie vie, d'un instrument par un soliste, en particulier le besoin de tester les instruments dans différentes salles, avec l'accompagnement d'un pianiste et les conseils d'un ami assis au fond de la salle. Six vieux violons italiens (dont cinq Stradivarius) et six violons neufs ont ainsi été évalués, en aveugle, par dix solistes de renommée internationale durant deux sessions de 75 minutes, l'une dans une salle de répétition, l'autre dans une salle de concert. Les résultats sont sans appel et ont eu, de ce fait, un fort retentissement dans les médias : six parmi les dix solistes ont préféré un violon neuf et un seul violon neuf fut aisément le plus apprécié parmi les douze instruments, quatre solistes l'ayant choisi comme favori, et quatre autres l'ayant placé en seconde position. Par ailleurs, les solistes ne sont pas arrivés à distinguer les violons neufs des violons anciens, si ce n'est par hasard !

Les autres résultats de cette seconde étude ainsi que ceux d'une troisième étude complémentaire ayant eu lieu à New York concernent le point de vue des auditeurs et sont en cours de publication. Ils montrent que les violons neufs sont considérés, par les auditeurs, comme plus projetants (une des qualités supposées inégales des vieux violons italiens, consistant à « porter au fond d'une salle ») que leurs homologues anciens et sont préférés. Par ailleurs, les auditeurs ne sont pas, à l'instar des violonistes, capables de différencier les violons neufs des anciens.

Il est maintenant clair que la réputation et le prix des Stradivarius sont liés à leur importance historique (Stradivarius étant le père fondateur de la lutherie moderne), et au fait qu'ils soient devenus des objets de collection (par leur beauté et leur rareté) plutôt qu'à des propriétés acoustiques uniques. Cela ouvre bien évidemment de nouvelles perspectives pour les luthiers et les violonistes, en particulier les jeunes solistes qui pourront peut-être, enfin, être reconnus même s'ils jouent sur un violon récent ; ils ont à disposition une multitude d'outils d'expression musicale de grande qualité sur le marché du violon neuf. Il leur suffit, pour s'en convaincre, d'ouvrir les oreilles... et de fermer les yeux. Que vive la musique ! ■

1. Voir : www.lam.jussieu.fr/Membres/Fritz/HomePage/Vincennes.html

Punk is not dead

Une histoire de la scène punk en France (1976-2016)

[...] le punk représente un prisme décisif pour éclairer les modes de résistance et d'innovation qui structurent les développements de la société contemporaine.

C'est au cours de l'été 1976 que simultanément aux États-Unis, en Australie, en Angleterre et dans de nombreux autres pays d'Europe dont la France, une multitude de formations musicales sont brutalement désignées ou s'autodésignent comme « punk » (un terme argotique synonyme de vaurien, voyou, pourri, sans valeur). Définis par Dick Hebdige comme une « alliance improbable et mystérieuse de traditions hétérogènes et apparemment incompatibles », ces groupes ont en commun la volonté de faire table rase de l'histoire du rock, au moyen d'une musique qui revendique la simplicité, des textes qui se moquent des conventions sociales et politiques, et une attitude énergique et provocatrice. Cette cacophonie sonore se double d'une cacophonie visuelle, avec un répertoire vestimentaire tout aussi éclectique que la musique. Le punk fait donc feu d'un héritage complexe et riche dont il se nourrit et qu'il cherche à dépasser dans un refus des codes, des formes académiques de la culture et des modèles établis de la contre-culture.

Dans la France de Giscard où bruissent encore les échos du gaullisme finissant et de Mai 68, l'explosion punk, marquée dès l'été 1976 par le festival de Mont-de-Marsan, prend à revers la morosité ambiante liée à la crise économique et à la forte hausse du chômage, et clame son refus de l'ennui. Le mouvement trouve un premier achèvement en 1978, lorsque les groupes emblématiques se sabordent et qu'une grande partie des scènes punk occidentales disparaît, débordée par le succès de nouveaux courants musicaux comme le post-punk, la new wave et le disco. Pour autant, la dynamique punk trouve en France comme ailleurs un second souffle, avec l'émergence d'une nouvelle scène qui se cristallise autour de sons musicaux plus durs et de textes plus engagés politiquement (anarcho-punk), l'apparition de nouvelles catégories musicales (hardcore, oi!) et de nouveaux codes vestimentaires (cuir clouté, crête), qui réinventent jusqu'à nos jours le son et l'être punk.

L'étude de cette histoire en recomposition, de ses paradoxes, de ses forces et de ses fragilités constitue le cœur d'un vaste projet de recherche – PIND, Une

histoire de la scène punk en France (1976-2016) – engagé depuis 2012, qui représente à la fois un défi et une rupture en termes de postures thématiques, scientifiques et épistémologiques. Résolument interdisciplinaire, PIND cherche à relever un triple défi : celui d'un objet illégitime (dans la société et dans le champ académique français), vulnérable (urgence de la recherche liée à la fragilité des acteurs) et paradoxal (en raison de la nature même du punk). Reposant sur trois hypothèses principales (le temps, l'espace, la cohérence paradigmatique), mobilisant la notion de « scène » comme prisme d'analyse, et bénéficiant d'une équipe de chercheurs interdisciplinaires ainsi que de partenaires, membres des réseaux associatifs, musiciens et acteurs issus du terrain, apportant leurs compétences techniques et relationnelles, il cherche à revisiter la pertinence des périodisations et des ruptures qui participent à définir et à organiser la scène punk en France, à dépasser le spectre d'un phénomène réduit à l'évidence culturelle anglo-américaine et à étudier comment s'élaborent et se négocient les frontières entre une culture hégémonique et une culture restreinte de la subversion. Notre projet, qui se distribue sur huit chantiers (historicité et généalogie, vieillissement et mémoire, médiations et médiatisation, homologues esthétiques, violence, corps, genre, géographies), permettra de faire accéder cet objet à une légitimité thématique, scientifique et épistémologique en montrant combien le punk représente un prisme décisif pour éclairer les modes de résistance et d'innovation qui structurent les développements de la société contemporaine. Outre un volet de recherche fondamentale, PIND, qui bénéficie depuis juillet 2016 et pour quatre années du soutien de l'Agence nationale de la recherche, développera un volet patrimonial d'envergure en s'appuyant sur des partenaires institutionnels et associatifs : Philharmonie de Paris, ministère de la Culture, École nationale des chartes, Fanzinothèque. ■

LUC ROBÈNE

Musicien, guitariste, professeur à l'université de Bordeaux

SOLVEIG SERRE

Chargée de recherche à l'Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle (ARIAS – UMR 7172, CNRS/ENS/Paris 3)

Quand le passé est devant nous

Actualité de la réduction en art

De façon inattendue, la formule la plus ancienne et qui n'eut pas de postérité directe (la réduction en art), est – parmi toutes celles qui se succédèrent pendant deux siècles – la moins éloignée de la quête contemporaine d'une recherche artistique spécifique.

RÉMY CAMPOS

Musicologue, professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, coordinateur de la recherche à la Haute école de musique de Genève

Lorsqu'une question d'actualité est soulevée dans le débat public, on demande souvent à l'historien d'explicitier les liens qu'elle peut entretenir avec des questions plus anciennes. Dans le cas de la recherche musicale, le généalogiste est tenté de déclarer immédiatement forfait car avant la fin du XX^e siècle, l'histoire des discours sur la pratique (qu'ils soient esthétiques ou techniques) est une incessante série de ruptures. On proposera donc ici de remonter le fil du temps non pas en cherchant à tout prix des ancêtres aux musiciens-chercheurs modernes mais au contraire en examinant de près en quoi ceux qui les ont précédés dans les trois derniers siècles ne leur ressemblaient pas.

Au commencement, la fin

En France, le paysage de la recherche musicale est en train d'achever une importante mutation. Après des décennies d'investigations essentiellement réalisées dans les départements de musicologie des universités ou dans des centres de recherche¹, les conservatoires de musique sont entrés dans le jeu à la faveur de la réforme de Bologne qui a demandé aux artistes enseignant dans les écoles supérieures de contribuer à leur tour à la recherche musicale. Depuis quinze ans, la réponse apportée à cette injonction a été surtout pragmatique². Loin de se contenter de consigner dans des ouvrages ce qu'ils jugeaient le meilleur pour leurs semblables, les plus aventureux ont proposé une réflexion critique sur les usages créatifs ou interprétatifs à partir des instruments de connaissance que l'art lui-même pouvait offrir³.

Venue tard dans le jeu chez les francophones (dans les années 2000), la recherche artistique est aujourd'hui confrontée à plusieurs difficultés. Comment imposer la légitimité d'une troisième voie entre la musicologie universitaire et les activités théoriques ou pédagogiques traditionnelles des musiciens? Comment convaincre une communauté professionnelle de prendre le temps de développer des savoir-faire dont elle est peu familière? Comment évaluer et même partager les résultats de recherches non orthodoxes?

Le long règne des disciplines universitaires

Apporter une réponse originale à ces interrogations est d'autant plus ardu que durant tout le XX^e siècle, la musicologie universitaire a imposé ses questionnements, ses manières de faire et ses modes de publication. Et avec un tel caractère d'évidence que les plus intrépides des musiciens se lançant dans des enquêtes sur leurs propres pratiques adoptaient sans le discuter le modèle scientifique en usage à l'Université.

Ainsi, dès le début du XX^e siècle, les collaborations ont été étroites entre les champions du jeu sur instruments d'époque et les philologues spécialistes de l'analyse des textes anciens⁴. Pendant des décennies, la revue *Early Music* a constitué le modèle le plus abouti de ces collaborations où les méthodes d'objectivation savantes l'emportaient sur une approche qui aurait pu être conduite avec les outils mêmes de la pratique artistique.

Dans un autre secteur, celui de la composition musicale, les créateurs furent toujours plus fascinés après la Deuxième Guerre mondiale par les travaux des chercheurs issus des sciences cognitives ou acoustiques. Dès sa création en 1977, l'Ircam était conçu comme le lieu où dialogueraient compositeurs, scientifiques et interprètes autour des outils informatiques ou des modèles scientifiques qui devaient stimuler l'inventivité formelle des artistes⁵.

L'âge des technologues

Cinquante ans plus tôt, la musicologie avait été concurrencée par la physiologie expérimentale. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, les praticiens s'étaient vus contester la légitimité à parler de leur métier par des technologues qui leur demandaient de se convertir à la science ou de les laisser exercer seuls l'analyse des gestes musicaux.

Le laboratoire était devenu le lieu par excellence de la dissection des actes artistiques. Que ce soit grâce aux analyses physiologiques de la main qui débouchèrent sur l'invention de machines correctrices pour les pianistes ou les violonistes (on pense aux appareils

1. Rémy Campos, « L'histoire de la musique en France depuis 1945 », *Histoire de la recherche contemporaine*, à paraître en 2017.

2. George Odam et Nicholas Bannan, dir., *The Reflective Conservatoire. Studies in Music Education*, Aldershot, Ashgate, 2005.

3. Jehanne Dautrey, *La Recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010.

4. Rémy Campos et Xavier Bisaro, dir., *La Musique ancienne entre historiens et musiciens*, Genève, Droz/Haute école de musique de Genève, 2014.

5. Tod Machover, dir., *Quoi ? quand ? comment ? la recherche musicale*, Paris, Christian Bourgois/Ircam, 1985.

Réduire en art, du latin *ad artem redigere* : rassembler des savoirs épars, fragmentaires et souvent non écrits, les mettre en ordre méthodique.

gymnastiques de Henri Herz ou de Frédéric Kalkbrenner). Que ce soit à l'aide d'engins d'exploration du système phonatoire dont le plus célèbre fut le laryngoscope de Manuel Garcia fils. Ou encore en inventant des techniques de prises d'empreintes digitales sur le clavier comme le fit la pianiste Marie Jaëll lors de sa collaboration avec le spécialiste du système nerveux Charles Féré.

Dans tous les cas, les musiciens étaient des objets d'étude (pour ne pas dire des cobayes) plus ou moins consentants et il ne serait venu à l'idée de personne d'utiliser les ressources de leur art pour explorer leurs manières de faire.

La science académique

Quelque temps plus tôt, alors que les compositeurs avaient été définitivement intégrés au monde académique à la suite de la création d'une section musicale au sein de l'Institut de France en 1795, les exécutants étaient toujours exclus de la reconnaissance. Certains membres de la sphère académique menaçaient même de leur imposer leur vision de la musique. Non pas déjà les physiologues, mais des hommes de science qui préféraient déployer leur talent dans des cercles savants plutôt qu'au cœur des institutions de la pratique (conservatoires, théâtres, sociétés de concerts ou associations chorales).

Un des exemples les plus fameux est celui du physicien Félix Savart qui s'associa dans les années 1830 au luthier Jean-Baptiste Vuillaume pour mener toutes sortes d'expériences d'acoustique instrumentale. Au milieu du siècle, le projet de fixation du diapason donna l'occasion au spécialiste des ondes Jules Antoine Lissajous de faire entendre une voix autorisée qui orienta une partie des débats des gens de l'art sur la standardisation de l'accord des instruments.

Quelques années auparavant, le Conservatoire de Paris avait tenté en vain de s'imposer comme une instance académique alternative. Peu après sa fondation en 1795, ses professeurs avaient publié entre 1800 et 1814 un jeu presque complet de méthodes et de traités⁶. L'ambition des rédacteurs était de jeter définitivement au rebut les anciens modes de transmission de l'art. À l'heure où l'on ne jurait plus que par les bienfaits de l'analyse rationnelle, le projet de rédaction de manuels unifiés revenait à minimiser la tradition. Cette tentative héroïque d'abstraction fut cependant sans lendemain, l'éparpillement des traités et des méthodes redevenant la règle dès les années 1830.

La réduction en art

Remontons une dernière fois le temps.

Accompagnant le développement de la pratique amateur, des hommes de l'art – dont la plupart étaient des pédagogues – avaient publié à partir des années 1730 des centaines de méthodes instrumentales ou de chant, de manuels de solfège, de traités d'harmonie ou de contrepoint⁷. Ces ouvrages relevaient de la réduction en art, un effort de clarification des gestes fondé sur l'expérience concrète d'un métier.

En France, les prétentions à la formalisation des savoirs des artisans ou des personnes étrangères au milieu académique⁸ s'étaient lentement renforcées à la suite de l'apparition d'écoles appliquées d'un nouveau genre (celles des Ponts et Chaussées en 1747, des Mines en 1783 ou Polytechnique en 1794) et de l'invention parallèle d'une science ordinaire de la technique⁹.

Liliane Hilaire-Pérez a souligné le rôle important des ouvrages imprimés chez certains artisans du XVIII^e siècle dans la formulation de théories de la pratique¹⁰. Chez les musiciens, il n'était pas rare qu'un maître expérimenté publie à la même époque une synthèse des connaissances empiriques accumulées au cours de sa vie. La mise en forme de savoirs implicites avait aussi une motivation commerciale : le professeur faisait imprimer un ouvrage qui le posait en professionnel aguerri et accroissait sa réputation dans un contexte de plus en plus concurrentiel.

Retour vers le présent

De façon inattendue, la formule la plus ancienne et qui n'eut pas de postérité directe (la réduction en art), est – parmi toutes celles qui se succédèrent pendant deux siècles – la moins éloignée de la quête contemporaine d'une recherche artistique spécifique. Quelles conséquences en tirer pour aujourd'hui ? Que la poursuite du développement d'une compréhension de l'art par l'art pourrait dépendre de l'investissement plus accusé de la communauté professionnelle concernée, au-delà des quelques aventuriers tentés par l'expérimentation. Après des décennies d'abandon de la formalisation des pratiques à des chercheurs qui n'étaient pas des artistes, la route sera sans doute longue jusqu'à la réinvention d'une réduction en art pour notre temps, autrement dit avant que les musiciens ne trouvent à nouveau leur intérêt à disputer collectivement de leur habileté. ■

6. Remy Campos, *Le Conservatoire de Paris et son histoire. Une Institution en questions. Un essai suivi de seize entretiens*, Paris, L'Œil d'or, 2016.

7. Philippe Lescat, *Méthodes et traités musicaux en France, 1660-1800 : réflexions sur l'écriture de la pédagogie musicale en France, suivies de catalogues systématique et chronologique, de repères biographiques et bibliographiques*, Paris, Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, 1991.

8. Pascal Dubourg Glatigny et Hélène Vérin, éd., *Réduire en art. La technologie de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2008.

9. Hélène Vérin, *La Gloire des ingénieurs. L'intelligence technique du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1993 ; Catherine Lanoë et Liliane Pérez, « Pour une relecture de l'histoire des métiers : les savoirs des artisans en France au XVIII^e siècle », dans : Vincent Milliot, Philippe Minard et Michel Porret, dir., *La Grande chevauchée. Faire de l'histoire avec Daniel Roche*, Genève, Droz, 2011, p. 357-370.

10. Liliane Hilaire-Pérez, « Quels commencements pour la technologie ? Théories ordinaires de la technique et économie artisanale au XVIII^e siècle », dans : Emmanuel Pedler et Jacques Cheyronnaud, dir., *Enquête*, n° 10 (« Théories ordinaires »), Paris, EHESS, 2013, p. 65-84.

Une pensée en mouvement

Les arts du mime et du geste

Aujourd'hui, les enseignements fondamentaux de Decroux, qu'il s'agisse de recherche, de création, d'enseignement, de transmission d'un répertoire, sont porteurs de modernité et de liberté. Ils ont ouvert une voie nouvelle, non psychologique, pour créer, imaginer, diriger les acteurs, donner une liberté d'interprétation aux spectateurs.

ESTHER MOLLO

est metteuse en scène, comédienne, diplômée de l'École internationale de mimodrame de Paris Marcel-Marceau, fondatrice du Théâtre Diagonale

CLAIRE HEGGEN

est auteure, actrice, metteuse en scène, professeure, codirectrice avec Yves Marc du Théâtre du Mouvement (<http://theatredumouvement.fr>)

Esther Mollo : Dans *Paroles sur le mime* Étienne Decroux écrit : « Le mime, c'est l'acteur dilaté¹ ». Les recherches actuelles autour de la dialectique corps/nouvelles technologies procèdent-elles selon toi de la même démarche, dès lors que l'on parle d'un corps « augmenté » ?

Claire Heggen : Effectivement, cet aphorisme de Decroux nous est commun et toujours agissant. Il nous a invités à partir à la recherche de corps engagés, à nous aventurer au-delà des limites du corps au risque de la chute, à inventer nos propres utopies corporelles (incluant ou non un prolongement du corps comme l'objet, la marionnette, les matériaux, les images projetées, les prothèses...).

« Le mime, c'est l'acteur dilaté »... si on lit le texte un peu plus loin, il ajoute : « Car notre art, c'est cela : d'épurer toujours, puis, selon le cas d'agrandir ou non ». Agrandir, ouvrir, élargir l'image extérieure du corps de l'acteur, celle que l'on donne à voir, avec pour effet de dilater, d'épanouir en interne le spectre sensoriel, perceptif, sensorimoteur et mémoriel de l'acteur. Le souci de l'infra/ordinaire du sujet d'art assorti simultanément de l'extra/ordinaire, de l'objet d'art.

Pour ma part, à l'école de Decroux, j'ai commencé à comprendre la nécessité de cette « gymnastique pure » de gammes et de figures le jour où, inclinant la tête de côté, la simple *inclinaison* m'apparut comme une *inclination* (dixit Decroux). C'est-à-dire comment une posture ou un mouvement pouvait me renvoyer à des impressions, des informations sensibles, et comment, à l'écoute des « nouvelles de l'intérieur », du sens prenait forme.

« Le fait est un effet ; dès qu'on le fait, on sent la cause qui se réveille » (É. Decroux). Je réalisais alors que les formes abstraites pouvaient nourrir l'actrice sensiblement. La géométrie pouvait déjà être expres-

sive sans avoir à m'exprimer. Il suffisait d'accueillir et recueillir cette expressivité et de la laisser se manifester sans intervenir ou la souligner. Une dynamique pouvait amener de l'émotion pour celui qui la produisait mais aussi pour celui qui regardait, sans passer par la psychologie. Ce qui veut dire pour l'acteur : sous l'apparente abstraction, découvrir les couleurs de l'émotion ; à tout moment, être dans *la pensée du mouvement*, à ce qui s'imprime et (s')impressionne ; être saisi par l'expressivité inattendue qui s'en dégage, et les différents niveaux de sens, suscités par chaque petit mouvement ou changement de segment, de plan, de vitesse, de force, de tension, de gestion de la gravité, d'états. Ne pas jouer la pensée mais comment la simple attention au mouvement en train de se faire confère une présence agissante semblant une *pensée en mouvement*, et amène une écoute singulière du spectateur. Accueillir ces états aux potentiels expressifs, ces « impressions expressives » et choisir ou non de les mettre en forme, et de les exprimer volontairement, raisonnablement.

« Tout est dans peu et non pas un peu de tout » (É. Decroux). C'est donc une économie de l'acteur qu'il proposait, parfois difficile à saisir dans les années post 1968, où la mouvance était plutôt à l'« expression corporelle ». Aujourd'hui, les enseignements fondamentaux de Decroux, qu'il s'agisse de recherche, de création, d'enseignement, de transmission d'un répertoire, sont porteurs de modernité et de liberté. Ils ont ouvert une voie nouvelle, non psychologique, pour créer, imaginer, diriger les acteurs, donner une liberté d'interprétation aux spectateurs. Au-delà de la défense du mime corporel, Decroux a donné corps, sans passer par le verbe, à une philosophie à fleur de peau, et à une attitude politique dans la vie, engagée et incarnée. L'acteur augmenté prend sa source dans l'acteur dilaté de Decroux tout en se dédouanant d'une esthétique du passé.

Exposition à la BNF :

« Théâtre du mouvement, l'aventure du geste », du 13 juin au 27 août 2017.

À paraître :

Claire Heggen et Yves Marc, *Théâtre du mouvement, 2^e époque*, éd. L'Entretemps.

1. Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 66. Étienne Decroux (1898-1991) est un acteur français qui s'est consacré à la recherche et à l'enseignement du théâtre gestuel, le « mime corporel dramatique ».



E.M. : Les nouvelles technologies imposent au corps des contraintes qui obligent l'interprète à chercher de nouvelles stratégies en ayant parfois recours à l'hybridation. Ces nouvelles pistes ne regardent pas seulement le jeu corporel, la dimension dramaturgique est aussi concernée...

C.H. : Notre liberté d'artiste se trouve dans le choix de nos propres contraintes. À partir de là, il s'agit de « faire le possible, tout le possible, rien que le possible » (É. Decroux). Paradoxalement, plus on réduit le champ des possibles, plus on aura de chance d'accéder à de nouvelles perspectives, à de nouveaux points de vue inattendus sur le corps. Inhiber pour ouvrir, resserrer, pour inventer des corps impossibles, inouïs, imaginaires, et révéler des utopies de corps. Celles-ci secrètent à leur tour des dramaturgies renouvelées, hors des sentiers battus de scénarios écrits à l'avance. Des dramaturgies gestuelles, issues d'un processus de création, qui s'écrivent en se faisant.

E.M. : Que peux-tu dire au regard de tes expériences dans le champ de la marionnette ?

C.H. : L'objet, la marionnette, par son altérité radicale impose à l'acteur une réorganisation de sa posture, de sa gestuelle ; une écoute attentive, à tout moment, des informations qui lui en parviennent ; et une économie d'acteur partagé entre le sensible et la raison. L'acteur, dans sa confrontation avec l'objet et la contrainte qu'il représente, (se) découvre et s'invente à chaque instant dans la relation.

E.M. : Quelle place pour les arts du mime et du geste dans le paysage actuel du spectacle vivant ?

C.H. : À l'heure des pluridisciplinarités, des transversalités, pourquoi faudrait-il se ranger sous une

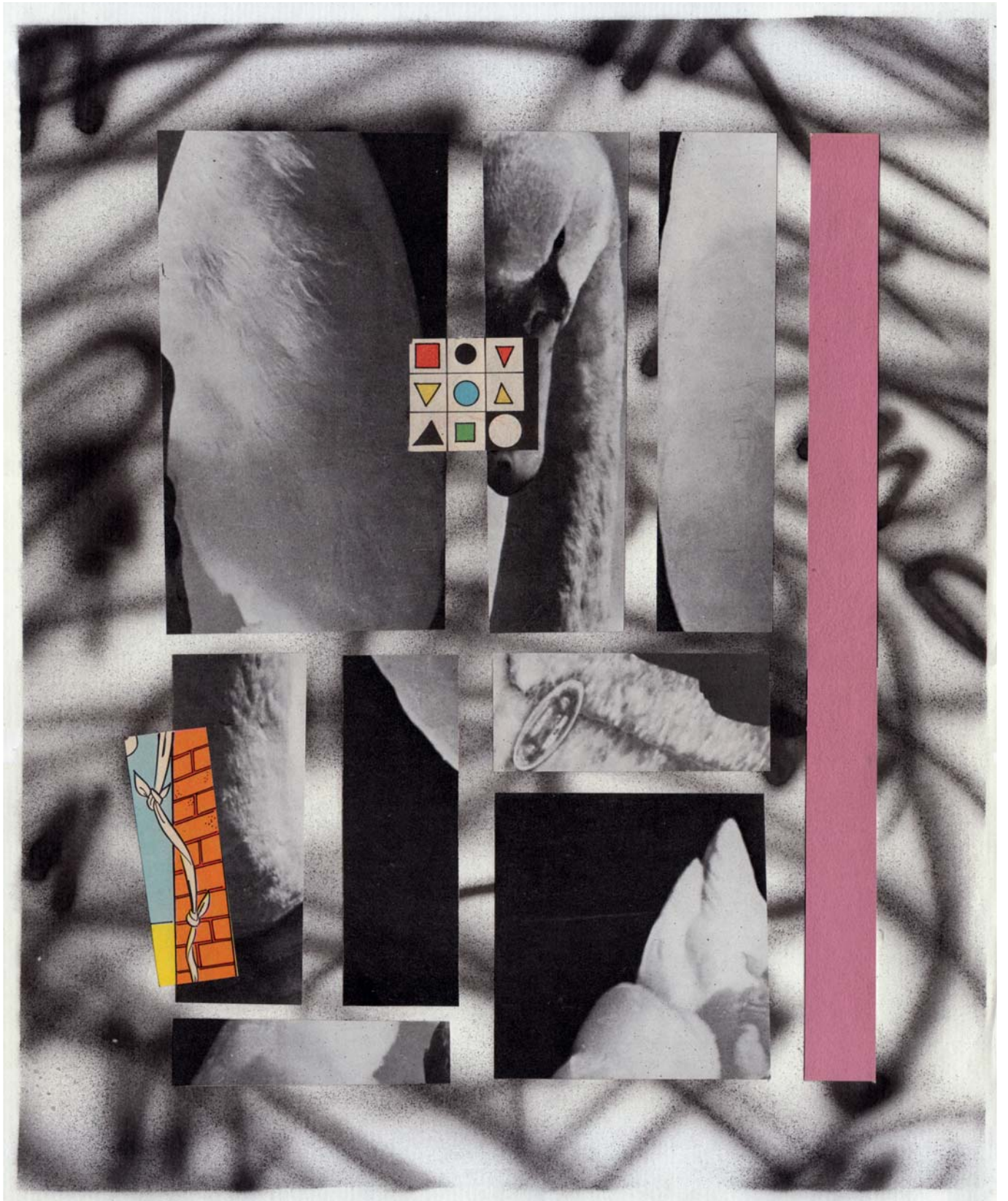
bannière unique ? Un parcours artistique déborde, dépasse toujours les catégories convenues et définies de l'extérieur. Les contraintes artistiques que chaque projet de création se donne, en choisissant ses propres balises hors des sentiers battus esthétiques, des définitions officielles, et des fonctionnements implicites longs à identifier (idées reçues, exils, interdits, exclusions, convenances, normes imposées...), excèdent les frontières, repoussent les limites. L'artiste est là pour traverser, déménager des concepts d'un art à l'autre, associer, relier, confronter des expériences du corps inconciliables. Ces chemins de traverse permettent d'effectuer un mouvement de passage, organique, en fonction du moment et de la nécessité artistique.

Non-conformité, ni conformisme, ni opportunisme. C'est ce à quoi la recherche amène dans la manière de créer et d'enseigner en dehors des modes, des normes de pensée, de la « religion du marché » dont parle Pier Paolo Pasolini² et qui produit de « l'imposture au niveau singulier comme au niveau collectif » dit Roland Gori, dans *La Fabrique des imposteurs*³. Être en recherche, c'est aussi ne pas craindre de se situer loin de l'attendu des programmeurs, des critiques rarement présents et non spécialisés, d'un public qui suit les programmations qu'on lui donne à voir et à consommer, en minorant, sinon en occultant, les cultures différentes et les arts autres.

Il faut donc inviter le monde à changer de lunettes. C'est-à-dire : donner à connaître le vrai travail de fond, et non la surface des choses ; transgresser les limites, les frontières *illégitimes* décidées ailleurs et imposées, entre les pratiques artistiques ; se dédouaner des évidentes significations établies ; diffracter, exploser, le signifiant par la variation entre autres, dès que pointe le convenu, l'attendu, la virtuosité vide de sens ; et donner cours à l'imagination, l'invention, la création, l'imprévisibilité, la prise de risque. ■

2. Pier Paolo Pasolini, *Scritti Corsari*, Milan, Garzanti, 1975.

3. Roland Gori, *La Fabrique des imposteurs*, Arles, Actes Sud, 2015.



Organe, instrument, outillage

S'agissant d'art vivant, au cœur du geste le plus élémentaire comme dans le déploiement technologique le plus sophistiqué s'impose obstinément la récurrence de la vie. C'est-à-dire l'organique et le ressenti, la présence corporelle autant que cognitive, les forces physiques comme sociales qui opèrent sur la présence au monde, sur le rapport à l'instrument ou à l'outil. De mesures en paramétrages, d'analyse de modalités en élaborations de techniques, d'extension en augmentation, tout chantier de recherche dans le domaine des arts vivants vibre inévitablement de la question de l'humain.

Le corps comme lieu d'expérience et de savoir

Éléments pour une recherche « en corps »

[...] l'exploration de la dynamique posturale réunit plusieurs actions fondamentales – sentir son poids, agencer volumes et segments pour favoriser l'équilibration dans l'action, accorder sa respiration – toutes concourant à l'optimisation recherchée.

NICOLE HARBONNIER

Danseuse, chorégraphe, professeure au département de danse de l'université du Québec (UQAM), directrice des programmes de cycles supérieurs en danse entre 2009 et 2014, spécialiste en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD)

En 1995, l'historienne de la danse Laurence Louppe énonce : « La révolution de la danse contemporaine n'a pas été d'instaurer un nouvel art chorégraphique, mais un corps comme lieu d'expérience et lieu de savoir par rapport à lui-même et par rapport au monde¹. »

Quel est ce lieu d'expérience et de savoir du corps dont nous parle cet auteur ? Il renvoie, tout d'abord, à l'*écoute kinesthésique* qui permet au danseur de canaliser son attention vers des informations proprioceptives (en provenance du corps propre) subtiles, nécessaires autant pour ajuster ses coordinations aux défis techniques du mouvement dansé, que pour jouer sur le clavier des nuances expressives. Par cette qualité d'*attention proprioceptive*, le danseur développe une attitude de réceptivité et de disponibilité qui contribue à l'effet de présence de l'artiste en situation de performance et serait même centrale dans le phénomène de résonance kinesthésique entre l'interprète et le spectateur. Les approches d'éducation somatique² (Feldenkrais®, M. Alexander, Body-Mind Centering®, Bartineff FundamentalsSM...), prisées par les danseurs, sont, à ce sujet, particulièrement pertinentes en favorisant une attitude d'*accueil bienveillant* de ces informations, mise en œuvre par une auto-observation associée à une mise à distance du jugement subjectif. Cette *écoute sensible* constitue un préalable à la visualisation ou encore contribue à nourrir l'imaginaire, deux dimensions du travail artistique qui, en donnant du sens à son geste, vont permettre au danseur d'optimiser ses conduites sensori-motrices et de moduler son état tonique en fonction du projet esthétique visé.

Il se réfère également au « *laisser-faire* » de la *coordination physiologique* qui découle de l'attention proprioceptive évoquée ci-dessus. Tout au long de sa formation, le danseur apprend à *jouer avec la force gravitaire* afin d'atteindre une optimisation de son geste. Cette optimisation commence, notamment, par une explo-

ration de sa posture, comprise comme une coordination première, préalable à toutes les autres. Cette *attention posturale* constitue, en l'occurrence, un focus privilégié de l'*analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé* (AFCMD). Considérée tantôt dans son aspect anticipateur, tel un *prémouvement*³, tantôt dans sa dimension relationnelle, tel un *rapport au monde*⁴ qui cristallise l'histoire sensori-motrice et affective du sujet, l'exploration de la dynamique posturale réunit plusieurs actions fondamentales – sentir son poids, agencer volumes et segments pour favoriser l'équilibration dans l'action, accorder sa respiration – toutes concourant à l'optimisation recherchée⁵. Cette exploration posturale propose également des clés de lecture et de diagnostic du fonctionnement corporel très précieuses pour l'enseignement, l'interprétation et l'analyse esthétique.

Ce lieu d'expérience et de savoir du corps que nomme Laurence Louppe, et dont elle déploiera les capacités dans sa *Poétique de la danse contemporaine*⁶, fait sien le principe dégagé par Hubert Godard que c'est « l'expérience du geste et, par là, la « fabrique du sens » qui donne le sens (direction) aux sens. Elle organise à partir de là une plasticité des phénomènes respiratoires, posturaux et perceptifs qui façonne ainsi la structure fluctuante que l'on appelle « corps »⁷. »

Sur la base des apports d'Odile Rouquet et d'Hubert Godard, relayés par les analyses acérées et inspirées de Laurence Louppe, l'AFCMD s'est fondée comme corpus méthodologique d'exploration de ce « lieu d'expériences et de savoirs du corps » et propose un enseignement contribuant à l'étayage de la pratique des danseurs. ■

1. Laurence Louppe, « Avant-propos », dans : Marc Aubaret (dir.), *Que dit le corps ? Actes de la table ronde, 25 mars 1995*. Cratère Théâtre d'Alès-en-Cévennes, 1996.

2. « Champ disciplinaire émergent d'un ensemble de méthodes qui ont pour objet l'apprentissage de la conscience du corps en mouvement dans l'espace. » I. Joly et O. Rouquet, dans : Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, rééd. 2008.

3. Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans : Marcelle Michel et Isabelle Ginot (dir.), *La danse au XX^e siècle*, Paris, Bordas, 1995.

4. P. Kuypers et Hubert Godard, « Des trous noirs », dans : *Nouvelles de Danse*, n° 53, 2006.

5. Odile Rouquet, *La tête aux pieds*, Paris, Recherche en mouvement, 1991.

6. Paris, Contredanse, 1997.

7. Hubert Godard, « Le souffle, le lien », *Marsyas*, n° 32, 1994.

Autour des instruments de musique

Une recherche pluridisciplinaire

[...] dévoiler, dans différentes cultures, les interactions entre le geste de l'instrumentiste, les propriétés mécaniques de son instrument et la musique interprétée.

Entre septembre 2015 et février 2016, dans le cadre du programme Geste-Acoustique-Musique (GeAcMus), initié par Sorbonne Universités, nous avons formé une équipe composée de chercheurs en sciences humaines, de chercheurs en sciences exactes et de musiciens professionnels, pour mieux dévoiler, dans différentes cultures, les interactions entre le geste de l'instrumentiste, les propriétés mécaniques de son instrument et la musique interprétée. Pour ce domaine de recherche émergent, l'interdisciplinarité nous a permis d'apporter de nouveaux regards, plus complets, sur les instruments choisis. Notre partie du projet GeAcMus, centrée sur des instruments à vent (les flûtes et les cornemuses), était dirigée par une équipe comprenant des acousticiens, des ingénieurs et une ethnomusicologue. Tous musiciens, nous avons mis nos compétences au service de trois différents projets développés en parallèle, choisis selon les centres d'intérêt de chacun.

Initié par des flûtistes professionnels qui souhaitent jouer sur des instruments neufs ayant les caractéristiques de leurs instruments anciens, le premier projet a entrepris la construction d'une flûte conique à système Boehm, inventée en 1832. Les mesures géométriques et acoustiques d'un corpus d'instruments d'époque nous ont permis de mettre en évidence la diversité de la facture de ce modèle et nous ont donné les éléments les plus représentatifs de l'échantillon, qui fut ensuite proposé à un facteur de flûtes (Flûtes Roosen) qui, à son tour, a fabriqué un instrument qu'il a présenté à la Convention internationale de la flûte, à Paris, en novembre 2016.

Le deuxième projet s'est tourné vers la cornemuse et le contrôle du sac par le musicien. Nous avons développé un protocole de mesure léger afin d'aller sur le terrain et de mesurer le jeu de joueurs de cornemuse en Galice et à Majorque (Espagne). Cette enquête nous a donné l'opportunité unique de comparer non seulement le jeu de débutants et d'experts afin de mieux

comprendre le contrôle de l'instrument, mais également de comparer deux instruments au sein de deux cultures musicales distinctes. Complétée ensuite par un questionnaire envoyé à la communauté internationale, cette recherche nous a donné la possibilité de proposer des éléments quantifiables afin de postuler que le rôle du bras du joueur de cornemuse tenait bien du jeu musical (et n'était pas simplement mécanique) et ainsi mieux le qualifier.

Enfin, un troisième projet s'est développé autour de la relation entre le facteur et le musicien. En prenant la famille de flûtes à encoche comme exemple, nous avons pu mettre en évidence l'influence de ces deux acteurs sur la facture d'un instrument. Alors que le musicien ajuste son geste afin de mieux contrôler le son de l'instrument, le facteur, lui, modifie l'instrument en jouant sur la position et taille des trous, la forme de la perce, etc., pour mieux adapter l'instrument aux demandes culturelles et musicales ainsi qu'aux contraintes ergonomiques et gestuelles du musicien. L'analyse de cette boucle permet alors de mettre en valeur une méthodologie offrant diverses solutions pour la facture musicale afin de satisfaire le jeu instrumental.

Le dialogue constant entre chercheurs issus de différentes disciplines ainsi que la participation de facteurs d'instruments de musique, de musiciens et de conservateurs de musées, donne ici lieu à un échange fructueux qui nous a permis d'utiliser dans tout son potentiel une approche multidisciplinaire afin de résoudre des problèmes complexes, tel celui de l'étude du geste musical. ■

CASSANDRE BALOSSO-BARDIN
Enseignante-chercheuse à l'université de Lincoln (Grande-Bretagne), docteur en ethnomusicologie de la School of Oriental and African Studies (SOAS, université de Londres)

PATRICIO DE LA CUADRA
Professeur d'acoustique à la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), et codirecteur du Centre de recherche en technologies audio (Chili), PhD en acoustique (Stanford), flûtiste

Sculpter l'air ou composer

Défini par le compositeur comme un « concerto pour chef d'orchestre », *Sculpting the Air* réunit douze musiciens de l'ensemble TM + et un dispositif électronique de captation de geste utilisé par le chef.

BAPTISTE BACOT

Docteur à l'EHESS et à l'Ircam, il travaille principalement sur les musiques électroniques (pratiques, enjeux technologiques et esthétiques)

Recherche et création sont de plus en plus intimement liées du fait de l'institutionnalisation de l'activité artistique, qui s'immisce de manière croissante dans les laboratoires scientifiques. On en trouve un exemple frappant dans la triple mission définie par les statuts de l'Ircam : recherche scientifique, création musicale et diffusion pédagogique¹. La dynamique interne de l'institut engendre des collaborations largement transdisciplinaires, orientées par ces trois pôles. On se propose de rendre compte de l'une d'entre elles : la pièce du compositeur suédois Jesper Nordin, *Sculpting the Air*.

L'œuvre est le résultat d'un processus de recherche musicale et technologique s'étalant sur près d'un an. Elle s'inscrit dans un programme financé par l'Agence nationale de la recherche intitulé INEDIT (« Interactivité dans l'écriture de l'interaction et du temps »)². La première mondiale de la pièce a été donnée le 13 juin 2015 à la Maison de la musique de Nanterre, dans le cadre du festival annuel de l'Ircam, « Mani-Feste ». Défini par le compositeur comme un « concerto pour chef d'orchestre », *Sculpting the Air* réunit douze musiciens de l'ensemble TM + et un dispositif électronique de captation de geste utilisé par le chef. Cet outil, constitué de deux caméras Kinect® (des périphériques sensibles au mouvement et à leur profondeur, initialement destinés au jeu vidéo) et de deux instances de l'application Gestrumen® (un programme codéveloppé par le compositeur lui-même)³, transforme les données captées en sons et permet également de contrôler les traitements sur les signaux en temps réel⁴. Durant la production de la pièce dans les studios de l'Ircam, le compositeur, le chef d'orchestre Marc Desmons et le réalisateur en informatique musicale (RIM) Manuel Poletti ont essentiellement travaillé sur l'aménagement réciproque de la partition et du dispositif technologique en vue de la création. Marc Desmons, peu habitué à utiliser l'informatique musicale, s'est approprié le dispositif au fil des séances de travail et l'a

progressivement intégré à sa gestique de direction, selon la conception initiale du compositeur. Les principaux problèmes techniques (calibration des caméras, temps de réponse et paramétrage des sons électroniques) ont été identifiés et évacués grâce à l'expertise du RIM. Jesper Nordin, quant à lui, a proposé un code de notation des gestes lisible et explicite à destination du chef à partir des remarques de celui-ci. Disponible et à l'écoute, Jesper Nordin n'a jamais cherché à imposer son point de vue. Bien au contraire, il a su tirer parti des suggestions qui lui ont été faites. Il a ainsi encouragé Marc Desmons à ne pas toujours prendre la partition au pied de la lettre mais plutôt à se fier à son ressenti pendant l'interprétation des parties électroniques. Il a aussi intégré dans l'œuvre un traitement audionumérique suggéré par Poletti.

On comprend mieux à travers cet exemple comment la création musicale peut relever d'une activité de recherche à part entière : de la constitution du dispositif technologique à la réflexion collective sur l'œuvre, il a toujours été question de trouver des moyens qui garantiraient le confort d'exécution mais aussi la solidité et la pérennité du dispositif technologique. En effet, *Sculpting the Air* est la première pièce d'un triptyque – *Exformation Trilogy* – conçu à partir de l'idée du contrôle en temps réel de paramètres sonores et visuels avec Gestrumen. La deuxième pièce, *Visual Exformation*, a été créée par le quatuor Diotima le 4 octobre 2016 à Strasbourg. Il s'agissait pour les musiciens de contrôler par leurs gestes les structures lumineuses qui habillaient la scène. La troisième sera donnée en 2017 par l'Ensemble Recherche. Chaque instrumentiste contrôlera gestuellement des séquences électroniques générées par les autres musiciens. Ces trois pièces proposent de nouveaux moyens de lier l'interprétation musicale à l'électronique en temps réel et sont le fruit de tentatives et d'aménagements, d'essais et de détours, qui sont le propre d'une démarche de recherche. ■

1. Peter Szendy, dans : Peter Szendy et Laurent Bayle, *Lire l'Ircam*, Paris, Ircam-Centre Georges Pompidou, 1996, p. 77.

2. www.agence-nationale-recherche.fr/?Projet=ANR-12-CORD-0009

3. www.gestrumen.com

4. Une présentation plus détaillée du dispositif technologique de la pièce est accessible sur le carnet de recherche « Gestes, instruments, notations » (<https://geste.hypotheses.org/312>).

Pour un compte rendu exhaustif du processus créateur de la pièce, voir : B. Bacot et F.-X. Féron, « The process of *Sculpting the Air* by Jesper Nordin. Conceiving and performing a concerto for conductor with live electronics », *Contemporary Music Review*, vol. 35, n° 3 : « Inventing Gestures », Zubin Kanga (dir.), à paraître.

Une étoile chercheuse

Wilfride Piollet et les barres flexibles

Wilfride Piollet a démultiplié les processus, mettant en œuvre, successivement ou souvent concomitamment, les procédures de travail les plus diverses dans une alternance de phases d'expérimentation et de formalisation.

Au début des années 1990, alors que s'ouvre la dernière période de sa carrière d'interprète déjà longue de plus d'une trentaine d'années et qui l'a conduite au rang d'étoile de l'Opéra de Paris, Wilfride Piollet¹ est engagée comme professeur au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Forte d'une histoire personnelle très riche d'aventures stylistiques et de rencontres avec les plus grands chorégraphes classiques et contemporains, elle s'interroge alors sur l'enseignement d'une danse classique qu'elle veut replacer dans une dynamique d'échange avec les autres expériences artistiques qu'elle porte, et cherche à créer des passerelles entre les danses.

C'est à la croisée de ces chemins, désirs et démarches que s'enracine son travail de recherche : prolonger la durée de sa propre carrière, ouvrir le sens de sa danse, créer des relations entre classicisme et art contemporain, préparer la transmission de son art. À partir d'interrogations sur les logiques internes du mouvement dansé, son expérience de la scène l'amène à concentrer sa réflexion autour de *l'état d'urgence* que connaissent les artistes face au public.

Face au public, l'engagement vrai dans la danse se réalise toujours à grande vitesse. La pratique très ouverte qui est la sienne lui permet de prendre distance avec les formes très référencées pour se concentrer sur la reconnaissance d'*événements corporels et cognitifs* plus transversaux : l'exactitude de l'instant de la prise de décision, l'écoute fine des réponses corporelles, la subtilité de l'ajustement postural, le déploiement de la capacité d'anticipation du mouvement à venir.

C'est la compréhension des mécanismes fondamentaux permettant de relier cet arc dynamique au flux énergétique du mouvement qui l'intéresse. Elle sait en outre qu'au cœur de la vitesse, la pensée consciente n'est pas suffisante pour déployer une interprétation qui fasse sens. Elle intègre donc dans sa réflexion d'autres dimensions toujours à l'œuvre dans *l'acte d'être présent* du danseur : la créativité, la mémoire et l'imaginaire corporel, les émotions. Mais

comment les activer, les porter au seuil de la conscience, les rendre lisibles ?

Wilfride Piollet opère dès les années 1970 une transformation progressive de son entraînement quotidien. Ses explorations s'appuient notamment sur des expériences clés. La conception de la classe de danse de Merce Cunningham où elle découvre la possibilité de s'entraîner sans utiliser d'appui externe au corps², dans *un espace non hiérarchisé, multidirectionnel* où la *notion de centre* devient essentielle pour construire ses repères sensoriels. Le processus de création d'Andy DeGroat, explorant de multiples modalités d'*improvisation* à partir de matériaux gestuels référencés dont les éléments de codification sont déconstruits afin d'être redistribués dans d'autres registres sémantiques – avec Wilfride Piollet, les œuvres de danse classique. Plus tard, l'outillage conceptuel que lui transmet Odile Rouquet³ avec l'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD⁴), un apport en connaissances scientifiques, notamment en biomécanique et neurophysiologie ou encore issues des pratiques corporelles à visée thérapeutique. La dynamique d'échange avec ces personnalités est particulièrement fructueuse. Wilfride Piollet intégrera dans sa pratique les connaissances, savoir-faire et concepts qu'ils véhiculent. Surtout, elle osera transformer en profondeur la conception même de son entraînement quotidien. La base de sa recherche deviendra celle de son enseignement.

En déplaçant son regard vers *le réel du corps* et en incorporant progressivement d'autres approches de *l'organisation profonde des mobilités corporelles*, elle transforme la structure habituelle des exercices de la classe de danse. Grâce à ces nouvelles clés de lecture, un autre processus de conscientisation du mouvement dansé se met en place. Elle revisite des sujets tels que l'organisation de la traversée des plans de l'espace, des coordinations profondes, des jeux d'appuis corporels,

JEAN-CHRISTOPHE PARÉ

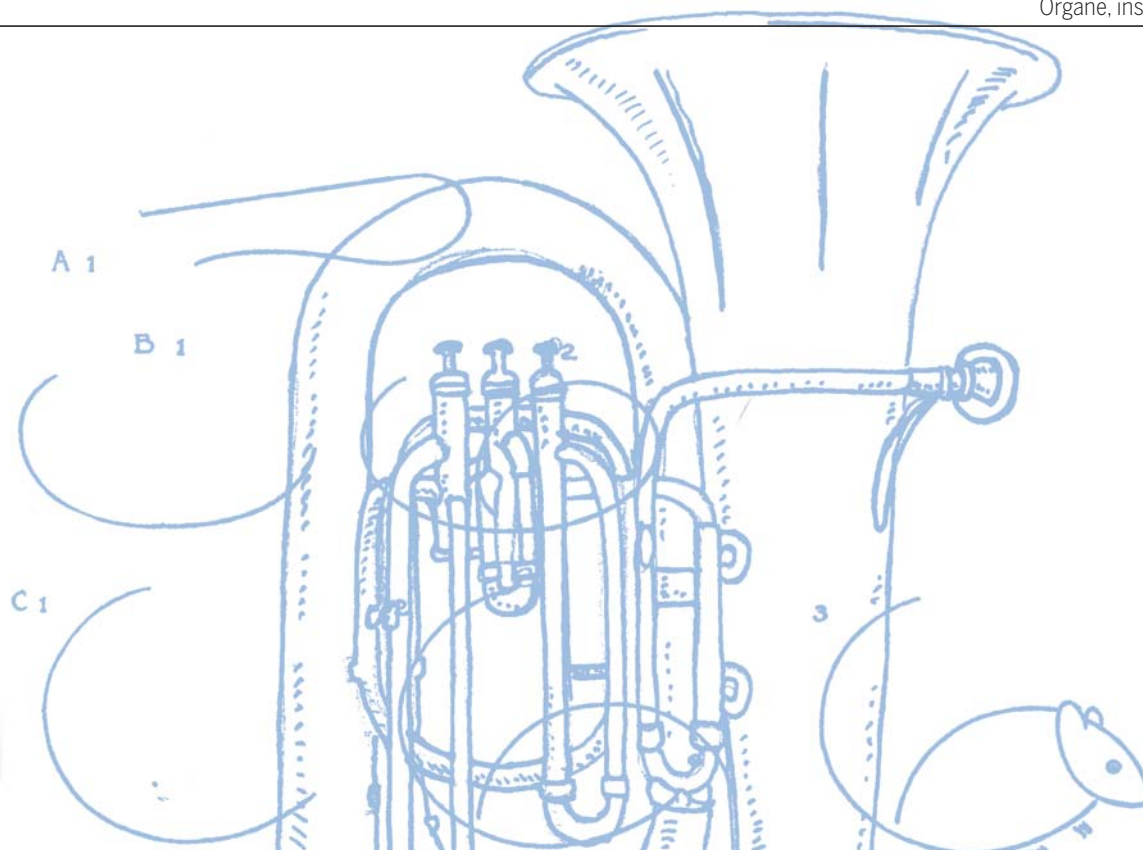
Danseur, chorégraphe, pédagogue, directeur des études chorégraphiques au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

1. Née le 28 avril 1943, Wilfride Piollet est décédée le 20 janvier 2015.

2. Le studio de danse classique comporte une barre en bois longeant les murs à la hauteur du bassin. Les danseurs l'utilisent comme appui pour se maintenir en équilibre durant la première phase de leur entraînement quotidien, environ trente minutes, avant de passer « au milieu » pour les exercices avec déplacements dans l'espace.

3. Danseuse et chorégraphe française, elle a étudié aux États-Unis dès la fin des années 1970 notamment auprès d'Irène Dowd (lignes de mouvement) ou Bonnie Bainbridge-Cohen (système support) et développé une connaissance approfondie de la kinésiologie appliquée à la danse. De retour en France à la fin des années 1980, elle a contribué à l'élaboration, à partir de ces outillages, de l'« analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé » et à son développement.

4. Pour une définition de l'AFCMD : Philippe Le Moal (dir.), *Dictionnaire de la danse*, Paris, Bordas, 1999, rééd. 2008.



la reconnaissance des lieux d'initialisation du mouvement, les pré-mouvements, les changements d'état tonique.

Wilfride Piollet opère, en vérifiant sur elle-même, un décryptage des composantes de la technique classique tout en déplaçant les représentations habituelles. La verticalité n'est plus strictement visualisée par l'étiement vers le haut de la colonne mais intègre des jeux d'oppositions des orientations des masses (tête-cage-bassin) redonnant ainsi, en une spirale harmonieuse, leur fonction aux « épaulements ». La conduite des bras est amorcée par les mains et les avant-bras. Elle accorde une attention particulière aux mouvements de supination et pronation reliés aux inversions de rotation au niveau du bras qui favorisent l'harmonisation des ports de bras, le maintien de la ceinture scapulaire et leur connexion avec le dos. Elle opère une relecture précise des cinq positions de référence des bras en les replaçant dans le flux du mouvement et en les reliant à l'ensemble du corps. Elle renforce ainsi l'équilibration du corps, enjeu essentiel de cette danse. Le maintien en dehors des appuis au sol n'est plus pensé en insistant sur les orientations des pieds mais en intégrant le centrage de la tête de fémur et le jeu d'opposition de microrotations entre les deux segments tibia-péroné et fémur. Surtout, elle assume, au cœur de cette *culture* de l'en-dehors, qu'au cours des transferts et des changements de directions, il est inévitable d'alterner les rotations externes et internes, l'en-dehors et l'en-dedans.

Elle constitue un nouveau répertoire d'exercices qu'elle nommera les « basiques ». Ils ont pour but de réitérer la sensation tout en se donnant la possibilité d'échapper aux habitudes perceptives. Les points d'attention sont pensés comme des appuis rassurants à partir desquels le corps peut s'engager dans le flux du mouvement. Le principe étant de se donner les moyens d'être à l'écoute des réponses corporelles au cœur de l'effort. Les mises en relation sont un jeu d'attention simultanée de deux points du corps, à la

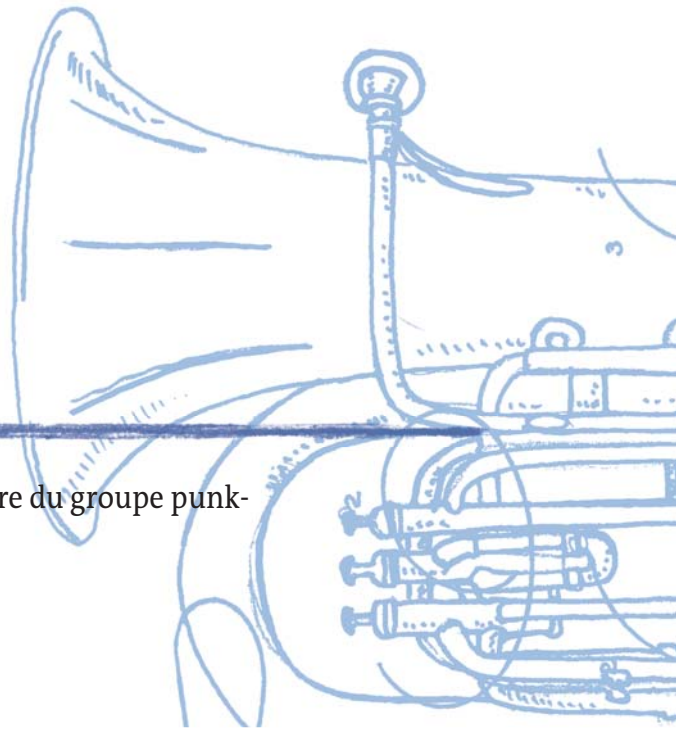
fois tenus et flexibles dans leur mise en connexion. Elle les nomme ses « barres flexibles », en opposition à la barre rigide et aux appuis externes induits par son utilisation. Wilfride Piollet ira jusqu'à renommer les composantes habituelles de la classe. Entre les exercices types tels que les « dégagés », « ronds de jambe », « battements frappés », etc., elle en intercale d'autres qu'elle désigne par métaphores ou intentions corporelles : « pommes montrées », « vagues », « grands balancés »... Elle utilisera cependant toujours l'ensemble de la terminologie des pas de référence.

À travers sa recherche, Wilfride Piollet revendiquait l'idée que le processus analytique ne nuit en rien à la danse classique et que, bien au contraire, sa fonction essentielle est de l'éclairer et de la redistribuer dans des contextes de pratique qui, eux, continuent à évoluer.

Elle a ainsi contribué à sortir la danse classique de processus de formation modélisant et de représentations du mouvement qui bloquent la possibilité d'interprétations ouvertes. Renouelant la distribution du sens à travers un geste dansé qui peut voyager dans diverses enveloppes stylistiques, son travail pose les bases d'un processus d'objectivation des fondements même de la danse classique et ouvre sur la possibilité d'opérer des relectures approfondies des œuvres du passé.

Soucieuse de vérifier au travers d'autres savoirs la (les) valeur(s) du geste artistique, développant de l'intérêt pour des corpus variés (textes, images, films, etc.) susceptibles d'éclairer ses questionnements, Wilfride Piollet a démultiplié les processus, mettant en œuvre, successivement ou souvent concomitamment, les procédures de travail les plus diverses dans une alternance de phases d'expérimentation et de formalisation. En assumant la critique de la pratique et en intégrant le processus d'analyse dans son travail d'artiste, par un geste magistral de transformation de son expérience, elle s'est déployée, au-delà de sa carrière d'étoile, entre *l'art de chercher* et *l'être chercheur*. ■

Peut-on capturer l'énergie du rock sans les décibels ?



[...] un quatuor à corde peut-il reproduire le cri révolutionnaire du groupe punk-rock Sex Pistols dans *God Save the Queen* ?

Les ateliers musique, on le sait, redonnent de l'énergie aux personnes qui n'en ont plus. Ainsi en va-t-il des personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer dont l'apathie caractéristique peut être diminuée de près de 70 % par la présence de musiciens engagés à revisiter leur mémoire via la musique, un peu à l'image des musiciens tziganes. Ayant pris une part active en tant que musicien et chercheur à la réalisation de ce type d'atelier dans les institutions en Bourgogne, j'ai pu effectivement constater combien la musique avait ce pouvoir magique de revitaliser nos aînés, même lorsque ceux-ci nous semblaient définitivement perdus dans leur maladie¹.

On sait aujourd'hui par les travaux de Robert Zatorre et son équipe, que la musique peut activer le système dopaminergique et provoquer la décharge de dopamine au niveau des noyaux accumbens. Ces noyaux sont des éléments du système neurophysiologique de la récompense qui répondent à la satisfaction des plaisirs biologiques. La dopamine entre également dans les circuits du mouvement. Ces travaux (Salimpoor *et al.* 2013²) confèrent une réalité biologique au fameux lien « sexe, drogue et rock'n roll » : ces trois stimuli activent en effet exactement les mêmes structures du système de la récompense.

Que l'on puisse par la musique redonner à nos aînés, malades, voire mourants, accès à ces sphères du plaisir est fondamentalement réjouissant, mais également intrigant : en quoi et pourquoi la musique peut-elle avoir un pouvoir quasi magique, comparable à certains égards à celui qu'elle prend dans les situations de transe. Lors de ces ateliers, nous empruntons essentiellement aux répertoires des musiques traditionnelles et populaires des années 1920-1930, ce qui a conduit les médecins qui nous accueillaient à nous demander comment nous comptions procéder pour la génération du baby-boom ? Envisageons-nous de venir avec des guitares électriques et des batteries pour jouer *Smoke on the Water* ou *Stairway to Heaven* ? Cette fois, il nous fallait aller plus loin et comprendre comment

nous pouvions capturer l'énergie de la musique, y compris des musiques amplifiées, sans les décibels, car il était hors de question de débarquer dans un hôpital avec des amplificateurs Fender et des pédales wah-wah.

Une courte réflexion suggère cependant que l'énergie de ces musiques ne provient pas du volume sonore, même si ce paramètre y contribue. Elle vient du texte, des effets de timbres (sons saturés), de la puissante présence de la métrique via la batterie, et bien sûr du charme des voix des chanteurs. La formation classique avec laquelle nous faisons ces ateliers (quatuor à cordes) paraissait mal adaptée pour relever le défi : pourtant, il existe des contre-exemples célèbres montrant des quatuors classiques reprenant les musiques les plus représentatives de la pop-rock musique, dont le fameux *Purple Haze* par le Kronos Quartet. Du point de vue du psychologue, il semble évident que l'énergie que la musique induit n'est autre qu'une énergie de vie que les musiciens ont insufflée dans le son. Cette énergie n'est pas originellement liée à l'organologie qui est utilisée pour cela ; il nous semblait donc qu'elle pouvait être capturée, au moins en partie, par n'importe quelle formation instrumentale. L'ethnomusicologie nous procure d'autres exemples saisissant de transcription d'œuvres du grand répertoire symphonique occidental (tel que *Le Sacre du printemps* transcrit pour pan) avec des instruments totalement différents (Helmlinger, 2012³).

Surfer sur le net à la découverte de tentatives comparables pour les musiques rock-pop procure des sensations contrastées qui illustrent combien le problème de la transcription est fondamentalement un problème de psychologie de la musique : que faut-il transcrire pour être fidèle à l'énergie contestataire de *Purple Haze*, ou de *Satisfaction* des Rolling Stones ? Doit-on reproduire juste les sons et les rythmes ? Le risque ici est d'obtenir une structure qui révèle toute sa pauvreté harmonique lorsqu'on lui enlève son corps instrumental amplifié. Doit-on ajouter des ornements, des

EMMANUEL BIGAND

Professeur de psychologie cognitive à l'université de Bourgogne, spécialiste des questions de cognition musicale ; il est aussi contrebassiste et violoncelliste

1. Voir le documentaire *La musique, frein de la maladie*, de la série « Les allégros d'Alzheimer », ABB Reportages/Inserm, 2013.

2. "From perception to pleasure : Music and its neural substrates". doi : 10.1073/pnas.1301228110

3. Aurélie Helmlinger, *Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les teelbands (Trinidad et Tobago)*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2012.

variations typiques de l'écriture classique, comme on le trouve très souvent dans les adaptations actuelles telles celles proposées par le Vitamin String Quartet? Le risque ici est de dissoudre toute l'énergie initiale dans un tissu sonore douceâtre, et finalement aux antipodes du caractère initial. Une solution consiste bien sûr à réamplifier les instruments classiques et à transformer les violons et violoncelles en simulacre de guitare et de basse électriques : le résultat est souvent époustouflant (cf. le groupe 2Cellos), et démontre qu'un musicien classique peut devenir une vraie pop star, mais l'artifice dénature la réflexion initiale : peut-on capturer l'énergie de ces musiques sans transformer les instruments classiques? Le quatuor Turtle Island a proposé depuis trente ans des interprétations convaincantes notamment pour le répertoire du jazz, et le quatuor Archimia en Italie propose des reprises du grand répertoire de la pop musique qui parvient à exprimer cette énergie débridée de la jeunesse des années 1970 sans pour autant altérer les sonorités d'un quatuor à cordes classique.

Il reste que le répertoire des arrangements est inexistant et qu'il y a un véritable champ de réflexion psychomusicologique à entreprendre pour le développer. Dans le cadre du travail scientifique qui est le mien, nous avons élaboré un format de conférence concert qui illustre cette problématique, en nous plongeant dans l'intimité de la rencontre de la musique et du cerveau. Le quatuor emprunte au répertoire des musiques amplifiées pour illustrer l'importance du pouvoir dynamisant de la musique. Nous proposons plusieurs types de transcriptions pour illustrer cette difficulté : un quatuor à corde peut-il reproduire le cri révolutionnaire du groupe punk-rock Sex Pistols dans *God Save the Queen*? Les effets produits sur le public (800 personnes dansant sur l'interprétation quatuor de *Satisfaction* des Rolling Stones, par exemple) confirme cette impression que la musique est un prolongement sonore de nos énergies intérieures : ces énergies préexistent à l'instrumentation, elles sont donc accessibles par toute forme d'instrument. Il faut juste trouver la bonne transcription qui en préserve l'essence. ■

Si la raison se trouve, le chaos, lui, se cherche

Je me souviens comme si c'était hier de la première fois où, jeune adolescent, j'ai actionné extatique la molette du *pitch bend* d'un Minimoog : l'abolition instantanée du tempérament ! Le clavier se contredisant lui-même !

LAURENT DE WILDE

Pianiste, écrivain et journaliste. Auteur de deux livres : *Monk* (Gallimard, 1997) et *Les Fous du Son* (Grasset, 2006), et de plusieurs documentaires sur Arte, il anime une émission hebdomadaire sur TSF Jazz

Je devais avoir sept ans quand un piano droit a atterri dans ma chambre. Mes sœurs, plus âgées, avaient capitulé devant l'apprentissage imposé de cet instrument et j'étais trop petit pour protester contre un tel acte d'ameublement arbitraire, aussi ai-je toujours eu l'impression que c'est le piano qui m'avait choisi plutôt que l'inverse. À vrai dire, je ne suis pas sûr que si j'en avais eu la liberté, c'est lui que j'aurais adopté.

Certes, on a tout l'orchestre sous les doigts, certes c'est l'instrument-roi des compositeurs, certes c'est un des plus beaux exemples d'ingénierie musicale occidentale, mais il n'en demeure pas moins que pour un gamin de sept ans, ces hautes (et vagues) considérations passaient loin derrière le sentiment d'avoir affaire à un meuble qui faisait cinq fois son poids, qu'on ne pouvait pas emmener en vacances, nécessitait un accord tous les six mois et ne produisait du son que quand on le touchait du bout des doigts.

Et puis il y avait ce maudit tempérament, qui coupe les hauteurs des sons en tranches exclusives, et interdit l'accès à ces notes bleues qui font la chair de notre art. C'est un carcan très étroit dans lequel est censée tenir toute la musique, mais pas tous les sons, un bien frustrant paradoxe. Or, comme chacun sait, la frustration est un excellent moteur créatif et je suis persuadé que nul autre que le piano peut en susciter autant.

Tout artiste est un chercheur. Déjà, il se cherche lui-même, ce qui n'est pas une mince affaire. Mais pour y arriver, il a le choix entre deux approches : élaborer sa recherche à l'intérieur d'un champ conceptuel donné dont il admet les règles (ne serait-ce que pour mieux les repousser), ou alors le remettre radicalement en question en modifiant son dispositif et ses outils. Le piano est à ce titre un parfait terrain de jeu. En effet, il permet de pousser très loin la recherche harmonique, rythmique ou mélodique telle qu'il la rend possible



sous les doigts, mais il ouvre également la porte à cette évidence : au bout du clavier, on peut mettre n'importe quoi. Et c'est là que débute la recherche.

Car le piano n'est pas le seul instrument à clavier. C'est une savante machine parmi d'autres que contrôle cet alignement méthodique de touches noires et blanches. La plus folle est sans conteste l'orgue d'église qui peut atteindre des dimensions totalement extravagantes, mais n'oublions pas les cordes pincées du clavecin ou frottées de la vielle à roue, les carillons frappés du célesta... et bien sûr les synthétiseurs. Précisément parce que le clavier proposait une organisation rationnelle des sons, c'est lui que choisirent les premiers luthiers électroniques pour le marier avec l'électricité – et l'aventure dure encore. Je me souviens comme si c'était hier de la première fois où, jeune adolescent, j'ai actionné extatique la molette du *pitch bend* d'un Minimoog : l'abolition instantanée du tempérament ! Le clavier se contredisant lui-même ! Jouer enfin une note dont on soit personnellement responsable de la hauteur ! Ma frustration primaire de pianiste s'envola ce jour-là et depuis, je ne cesse de courir après cette liberté.

Les premiers synthétiseurs disponibles dans les années 1970 plaçaient d'ailleurs les pianistes dans une situation déconcertante : il fallait fabriquer soi-même le son, depuis le départ. Oscillateur, amplificateur, filtre, autant de notions qu'il fallait assimiler pour produire la sonorité désirée, rompant définitivement la tradition selon laquelle un pianiste s'assoit devant son instrument, et joue. Tout d'un coup, plus rien n'était décidé à l'avance, il fallait commencer par *chercher le son*. C'était une remise à plat fondamentale du processus créatif qui s'épanouissait hors du préfabriqué et débordait du coup sur toute la musique, dont il fallait désor-

mais définir non seulement les notes, mais aussi les textures, les couleurs, bref toute sa matière sensible.

Depuis cette incroyable révolution, je pense que l'irruption de l'ordinateur dans l'instrumentarium contemporain constitue le développement récent le plus remarquable. Tout comme les claviers (il en possède d'ailleurs un), l'ordinateur est avant tout un ordonnateur, il met en ordre et donne des ordres, mais derrière cette clarté rigoureuse se cache un monde de chaos et de sons inouïs qui ne demande qu'à être découvert. C'est la raison pour laquelle depuis une dizaine d'années je tente de confronter l'univers acoustique du piano à celui de l'informatique en *live*, cherchant dans l'affrontement de ces deux ordres les failles où s'évanouiront une nouvelle fois mes frustrations de pianiste.

De tous les arts, la Musique est la seule chez les Grecs à dépendre de non pas un, mais deux dieux tutélaires : Apollon, l'ordre, la raison, et Dionysos, l'ivresse, le chaos. Nos ancêtres avaient bien compris qu'il fallait les deux pour contenir cet art, et que si la raison se trouve, le chaos, lui, se cherche. ■

Sur quelques thèmes de recherches musicales actuelles

[...] notre connaissance actuelle du son est beaucoup plus riche et complexe qu'elle ne l'était il y a seulement quelques décennies, il importe donc de lui trouver des modes d'écriture cohérents qui permettent une puissance d'élaboration formelle d'un niveau très évolué.

PHILIPPE MANOURY

Compositeur (musique vocale, musique de chambre, musique soliste, musique d'ensemble, musique électronique, musique pour grand orchestre et opéra)

Ce texte a été rédigé à San Diego en octobre 2011.



À l'époque du Quadrivium, la musique fut considérée comme l'une des quatre sciences mathématiques au même titre que l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Son histoire récente, surtout depuis qu'elle se sert des ordinateurs, montre un nouveau rapprochement avec la science, après quelques siècles d'éloignement. Nous assistons aujourd'hui à un phénomène massif : la musique est envahie par des disciplines telles que l'acoustique, le traitement du signal, la synthèse des sons et les procédures de formalisations mathématiques et informatiques. Ces domaines sont intimement interconnectés entre eux et, par conséquent, chacun d'eux est susceptible de se nourrir des acquisitions des autres. Cependant, pour bien faire comprendre cet ensemble, il me semble nécessaire de les décrire un à un.

Les procédures d'analyse en temps réel du signal sonore

Qu'il s'agisse des théories de la musique tonale, sérielle ou spectrale, elles ont toutes, à un degré ou à un autre, pris leurs fondements dans une connaissance du son. C'est à partir de l'étude et du développement de cette connaissance que les musiciens d'aujourd'hui entrevoient déjà de nouvelles possibilités d'expression musicale liées aux technologies. Un des aspects les plus prospectifs de la relation instrument/machine réside dans le développement des moyens d'analyse acoustique des sons instrumentaux et vocaux en temps réel que l'on appelle les descripteurs audio. Le nombre de ces descripteurs ne cesse de s'accroître au fil du temps : centroid, spread, skewness, kurtosis, roll-off, fundamental frequency, noisiness, inharmonicity, odd-to-even energy ratio, deviation, loudness, roughness... Ces termes désignent des attributs du son que l'on n'a découverts que récemment. Notre connaissance du son se complexifie. L'extraction de paramètres constitutifs du son en vue de leur utilisation en tant qu'éléments compositionnels permet de créer une cohérence musicale entre les sons acoustiques et les sons électroniques.

Les mécanismes de suivi de partitions

Pour que la relation entre ces deux mondes sonores soit la plus intime possible, il faut que nos machines puissent « vibrer » et s'adapter au temps complexe de la musique. Ce champ de recherches s'est considérablement développé au cours des dernières années mais demande encore un effort soutenu. Si l'on veut pouvoir faire varier les fonctionnalités d'une machine dans le temps musical d'une œuvre plutôt que de se contenter d'une succession d'états stables qui réagissent au jeu instrumental, *le suiveur de partitions* est un outil de première importance. Le principe en est le suivant. Une partition écrite, préalablement mise en mémoire, doit être reconnue dans le jeu de celui qui l'interprète pour permettre à la machine de se synchroniser avec lui, idéalement à n'importe quel moment de cette partition. Tenant compte du fait que l'interprétation de cette partition peut donner lieu à toute une série de gauchissements et de dérivations (voire, parfois, d'erreurs), mais aussi que la nature de certains sons acoustiques n'est pas toujours simple (comme dans le cas des musiques polyphoniques), le suivi de partition peut s'avérer une entreprise d'une grande complexité. De nombreux modèles ont déjà vu le jour, d'abord mécaniques (tel le système MIDI), puis audio-numériques (grâce à l'analyse en temps réel du signal sonore). Ces modèles font intervenir des procédures indéterministes autant que prédictives qui, pour parvenir à une efficacité optimale, doivent être testées par des instrumentistes et des chanteurs afin de recréer, aussi souvent que possible, les conditions réelles du concert.

Les outils de synthèse en temps réel

Champ d'exploration qui ne cesse de s'étendre, le domaine de la synthèse sonore, comme le précédent, traite des conditions d'interaction entre les interprètes et les machines en vue de fournir des outils dont les compositeurs se servent pour leur création. On peut sommairement examiner trois procédures générales à partir desquelles la synthèse sonore peut se développer.

La première consiste à envoyer des paramètres prédéfinis vers un dispositif de synthèse sonore. C'est une méthode déterministe qui produit, au temps voulu, les calculs nécessaires pour créer les sons. Cette méthode peut consister en une simple décision d'écrire tel ou tel paramètre, mais peut aussi provenir d'un calcul plus ou moins complexe.

La seconde procédure fait intervenir des processus aléatoires (telles les chaînes de Markov, par exemple) qui « donnent la main » à la machine pour engendrer des évolutions indépendantes et autonomes qui se déploient sans aucune intervention directe venue de l'extérieur.

La troisième procédure consiste à prendre des informations dans le monde extérieur, à l'instar de l'analyse en temps réel d'un jeu instrumental ou vocal, et à les transmettre à un programme qui les utilise comme paramètres pour la création des sons. Cette procédure favorise, en outre, la possibilité pour les interprètes d'agir, par leur jeu instrumental même, sur l'évolution de la musique de synthèse et réaffirme ainsi la place des interprètes au centre de la musique électronique.

Soulignons que ces trois procédures ne s'excluent pas les unes les autres, mais peuvent très bien coexister au sein d'un même modèle de synthèse. C'est par le terme de « partitions virtuelles » que j'ai désigné l'ensemble de ces procédures. Un modèle de synthèse peut accepter qu'une partie de ses paramètres soit écrite « en dur », qu'ils ne changent pas d'une interprétation à l'autre, pendant qu'une autre partie fait intervenir un calcul aléatoire pour contrôler un aspect spécifique de la synthèse, et qu'une troisième provient de l'analyse d'un son instrumental (ou vocal) grâce à une captation en temps réel (par exemple via un micro).

Une attention particulière doit être portée à la mise au point d'outils qui permettent une exploration de nouvelles possibilités à partir de modèles bien précis. Je choisis, à titre d'exemple, celui de la synthèse par modèle physique. Cela consiste à modéliser un comportement acoustique (une corde, un tube, une plaque, un archet, un souffle, une frappe...) afin d'en extraire des qualités sonores nouvelles qui sont inaccessibles dans les conditions réelles : par exemple, la résonance des cordes d'un piano dont l'accordage varie continuellement, une clarinette virtuelle dont la longueur est démesurée, un archet infini. De tels modèles existent dans la recherche actuelle, mais peu d'expériences ont encore été tentées sur les manières de les contrôler à partir du jeu instrumental : ils ne sont pas encore devenus de véritables « instruments ».

La composition en temps réel

Si nous développons de nouvelles méthodes de synthèse, il nous faut établir des processus de composition qui leur soient adaptés et qui soient suffisamment évolués.

Pendant très longtemps, les pratiques musicales liées aux technologies étaient divisées en deux catégories distinctes. Les premières élaboraient un ensemble de règles et de calculs (algorithmes) qui faisaient office d'esquisses pour des compositions de musique instrumentale. Les secondes orientaient leurs efforts vers les sons électroniques en temps réel (et leurs possibi-

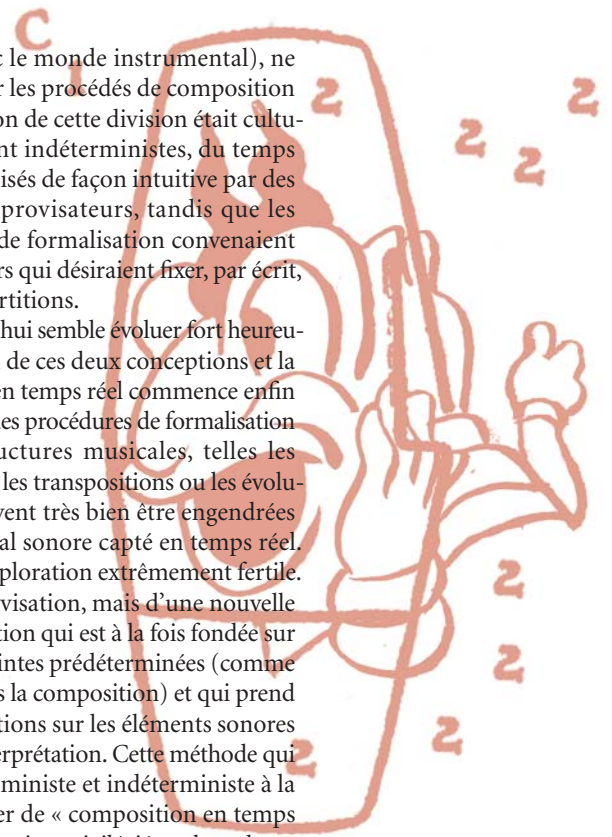
lités d'interaction avec le monde instrumental), ne faisant guère intervenir les procédés de composition algorithmique. La raison de cette division était culturelle : les outils, souvent indéterministes, du temps réel étaient surtout utilisés de façon intuitive par des « performers » ou improvisateurs, tandis que les méthodes de calcul et de formalisation convenaient mieux aux compositeurs qui désiraient fixer, par écrit, leurs idées sur leurs partitions.

La situation aujourd'hui semble évoluer fort heureusement vers une fusion de ces deux conceptions et la musique électronique en temps réel commence enfin à accueillir en son sein des procédures de formalisation développées. Des structures musicales, telles les échelles, les harmonies, les transpositions ou les évolutions rythmiques, peuvent très bien être engendrées par l'analyse d'un signal sonore capté en temps réel. Il y a ici un terrain d'exploration extrêmement fertile. Il ne s'agit pas d'improvisation, mais d'une nouvelle pratique de la composition qui est à la fois fondée sur des règles et des contraintes prédéterminées (comme c'est souvent le cas dans la composition) et qui prend également ses informations sur les éléments sonores captés au cours de l'interprétation. Cette méthode qui voit ici le jour est déterministe et indéterministe à la fois ; on peut la qualifier de « composition en temps réel ». S'il y avait un domaine privilégié sur lequel une réflexion devait être portée, ce serait bien celui de la forme qui actuellement, lui aussi, souffre d'un vide théorique et que je souhaiterais donc aborder. Qu'est-ce qu'une forme ? Qu'en est-il de la polyphonie ? De l'harmonie et de l'inharmonie ? Des phénomènes bruités ? Comment représenter le temps dans nos nouvelles musiques ? Ce sont là des questions cruciales auxquelles on doit trouver des réponses.

Tous ces dispositifs de captation, de suivi, de synthèse et d'engendrement formels prennent cependant leur appui sur un « terrain » qui est crucial entre tous, car il constitue en quelque sorte la base à partir de laquelle les idées peuvent se déployer : celui de l'écrit et de la représentation.

Écriture et représentation : un nouveau « solfège »

La création et l'invention musicales sont grandement dépendantes de la manière dont nous représentons les objets avec lesquels nous composons. Il a été dit et redit que c'est grâce aux possibilités d'écriture qu'ont pu se développer en musique des principes complexes tels que l'harmonie ou la polyphonie. Les inversions, les renversements, les symétries et autres transformations à partir desquelles toute la musique savante a pu s'élaborer sont le fruit de sa représentation visuelle sous une forme graphique particulière. Voici un exemple simple de l'importance de la représentation dans la musique de synthèse : une représentation numérique des hauteurs permet de développer certaines transformations grâce à des opérations mathématiques. Celle-ci n'offrira cependant pas la possibilité de contrôler des qualités sonores telles que la distribution de l'énergie dans un son comme peut le faire une représentation graphique (le sonographe, par exemple). Mais cette dernière, à son tour, ne propo-



sera pas les possibilités génératives par calculs de la précédente. Un développement musical donné est donc toujours conditionné par son propre mode de représentation. Je l'ai dit plus haut, notre connaissance actuelle du son est beaucoup plus riche et complexe qu'elle ne l'était il y a seulement quelques décennies, il importe donc de lui trouver des modes d'écriture cohérents qui permettent une puissance d'élaboration formelle d'un niveau très évolué. Un son ne se réduit plus à un signe écrit sur une feuille de papier réglé, mais représente aujourd'hui tout un champ. Ce champ peut contenir un grand nombre de fonctions ou de procédures qui seront associées à ce son, et qui interviendront lors de sa production. Pour représenter cette complexité, il nous faut des outils très puissants ; un nouveau solfège, en quelque sorte. De très importantes avancées ont vu le jour dernièrement, et c'est certainement un domaine sur lequel nous devons porter nos efforts. Peut-on trouver des modes de représentation symbolique pour la musique de synthèse ? Peut-on imaginer une écriture qui inclurait la puissance de calcul de nos machines tout en conservant ses potentialités imaginatives et créatrices ? Il n'est probablement pas possible d'envisager une représentation purement graphique pour l'élaboration de nos musiques. Sans doute celle-ci devra-t-elle être à la fois graphique, numérique et symbolique.

Il faut aussi prendre en considération que c'est un domaine qui concerne l'image numérisée. Si le rapport entre les deux univers est techniquement possible, il faut savoir réfléchir aux conditions proprement esthétiques de leur rapprochement.

Son/image : recherche d'une transmutation

Dans le monde des technologies, tout est nombre à un certain moment. Dans une chaîne de production, qu'elle soit destinée au sonore ou au visuel, l'étape ultime, avant que le résultat ne soit livré, tantôt à nos yeux, tantôt à nos oreilles, consiste en une série de nombres. Il n'est rien de plus facile que de faire se « parler » ces nombres entre eux. Ils sont faits pour communiquer, et leurs outils de communication ne manquent pas.

Ce qui apparaît comme une évidence – quand on ne considère que la partie technologique de l'affaire – peut se révéler être un écueil, lorsqu'on néglige de considérer la dimension esthétique. Il est triste de constater

que beaucoup trop de projets artistiques, se contentant de l'affirmation selon laquelle « tout peut se convertir en tout », se satisfont du nombre comme d'un organe confortable de la communication tous azimuts. On peut convertir un geste en un son, un son en une image, un geste en un espace, un espace en une image, une image en un son. Il manque, souvent cruellement, l'étape cruciale de la transmutation, c'est-à-dire de l'établissement d'un rapport esthétique et/ou poétique qui permettra l'émergence d'une corrélation entre le visuel et le sonore, n'obéissant pas simplement à une mécanique par le seul pouvoir de la numérisation qui leur est commune à tous les deux. Mais puisque les conditions techniques de cette communication entre le sonore et le visuel sont désormais disponibles, pourquoi alors ne pas réfléchir à des procédés associatifs comme sons/couleurs, formes visuelles ou auditives, rythmes, textures, contrepoints ? Toute association, dès lors qu'elle est portée à un degré sensible, doit pouvoir se conjuguer dans une « grammaire poétique ». Le vieux rêve de Scriabine, avant celui de Messiaen, qui attribuait des couleurs à des sons, est peut-être à portée de nos mains, pourvu qu'il ne se réduise pas à l'illustration ou à la tautologie. On peut suivre des traces colorées sur une vidéo et les faire correspondre à des filtrages sonores ou à des motifs pouvant varier selon la forme de ces traces. On peut aussi essayer de trouver des corrélations entre les évolutions des vitesses dans le domaine visuel ou sonore, sachant, toutefois, qu'elles ne fonctionnent pas sur le même mode dans notre appareil perceptif. Les images vidéo envahissent progressivement l'espace des concerts – et pourquoi pas ? – or il me semble que c'est surtout dans les domaines du théâtre, de l'opéra, du cinéma et de la danse que ces recherches entre images et sons devraient trouver leur terrain le plus fécond.

Il faut que la musique prenne la mesure de la complexité de notre monde actuel, de ses connaissances, de ses avancées, de ses doutes également. Il ne s'agit pas de brimer l'intuition. Au contraire, celle-ci doit être aiguisée par la connaissance. Rigueur et intuition, donc. Les techniques du temps réel peuvent faire vibrer, ébranler des règles strictes dans l'inconnu du présent. Baudelaire écrivait : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » Pourquoi ne relèverait-on pas un pareil défi ? ■

Vers une dramaturgie et un corps au numérique

Dans la problématique de lire le mouvement du danseur et de le qualifier, l'analyse du mouvement Laban est une méthode catégorique et incorporée qui permet d'entraîner une machine à observer.

La création en danse contemporaine est souvent qualifiée d'éphémère, « écrite » dans la mémoire des danseurs, dans la vidéo et parfois dans les partitions Laban ou Benesh. Elle est hétérogène car ses objets chorégraphiques sont idiosyncrasiques et varient d'un chorégraphe à un autre. Dès lors qu'on en a identifié les concepts, elle les réinvente et explore de nouvelles esthétiques, libertés, vocabulaires, modes d'écriture et de monstration. La danse contemporaine ne cesse donc de prendre des positions radicales qui mettent en difficulté toute tentative académique de la formaliser. La question persiste : comment saisir, transmettre et archiver l'objet chorégraphique ?

Les technologies interactives ont le potentiel de dépasser ce que la vidéo propose à la danse¹. Non seulement, la *motion capture*, ou les méthodes computationnelles d'analyse du mouvement permettent de disséquer les mécanismes corporels qui sont en jeu², d'augmenter la vidéo³ et de générer des partitions automatiques⁴, mais elles peuvent aussi réinventer le corps avec des dramaturgies numériques. Les interactions entre le corps et le son, l'image ou la lumière amènent le danseur à innover, à danser autrement, car ces artefacts interactifs deviennent une extension de son corps, incorporée comme on incorpore un instrument, lorsque d'après Heidegger ils deviennent « à portée de main ».

Suivant cette vision incorporée de la technologie, j'ai contribué à l'installation interactive pédagogique *Double Skin Double Mind*, élaborée par la compagnie de danse Emio Greco | Pieter C. Scholten. Dans cette installation, la technologie interactive capture, à travers une caméra, le mouvement du danseur⁵. Un algorithme de reconnaissance automatique de qualités de mouvement permet de classer le mouvement parmi les quatre qualités définies par Emio Greco : *Breathing, Jumping, Expanding* et *Reducing*. Le système fait correspondre ces qualités reconnues avec des retours graphiques et sonores qui reflètent les choix du danseur. Ainsi, ces retours sont réflexifs. Ils traduisent ce que la machine peut voir des qualités du danseur et mettent cela en relation avec le vocabulaire d'Emio Greco.

Dans la problématique de lire le mouvement du danseur et de le qualifier, l'analyse du mouvement Laban est une méthode catégorique et incorporée qui permet d'entraîner une machine à observer⁶. J'ai déve-

loppé des approches algorithmiques pour détecter les Efforts (ou qualités de mouvement) formalisés par Rudolf Laban à partir d'une capture multimodale combinant des mesures physiologiques pour les qualités de Poids et de Flux, des mesures dynamiques pour les qualités de Temps et des mesures positionnelles pour les qualités d'Espace. J'utilise ces méthodes de reconnaissance d'Efforts, plus générales que le vocabulaire d'Emio Greco, dans des dispositifs interactifs sonores ou visuels à des fins pédagogiques, performatives ou scéniques, afin d'amener les danseurs à explorer les qualités d'Effort en relation avec le son ou l'image.

La technologie dans la danse est donc à variables multiples. Elle laisse voir l'invisible, ce qui sous-tend les sensations intimes et ce qui est fantasmé. Elle maintient aussi sa fonction d'outil de stockage et de manipulation des idées chorégraphiques. Enfin, la technologie fascine et intrigue, ce qui met le corps en mouvement pour trouver le dialogue ou détourner l'usage, pour que nous arrêtions d'appuyer sur des boutons et que nous commençons à réellement pousser les limites de la machine et de nos acquis corporels ainsi que nos habitudes sensorielles. ■

SARAH FDILI ALAOUI

Danseuse, chorégraphe, certifiée en analyse du mouvement Laban Barthelemy, enseignante chercheuse à l'université Paris-Sud, membre du Laboratoire de recherche en informatique (LRI - UMR 8623, équipe Informatique centrée sur l'humain)

1. S. F. Alaoui, K. Carlson, T. Schiphorst, « Choreography as mediated through compositional tools for movement : Constructing a historical perspective ». In *Proceedings of the 2014 International Workshop on Movement and Computing*, New-York, ACM, 2014.
2. M. Palazzi, N. Z. Shaw, « Synchronous objects for one flat thing, reproduced ». In *SIGGRAPH 2009: Talks*, New York, ACM, 2009.
3. D. Cabral, U. Carvalho, J. a. Silva, J. a. Valente, C. Fernandes, N. Correia, « Multimodal video annotation for contemporary dance creation ». In *CHI'11 Extended Abstracts on Human Factors in computing Systems*, CHI EA'11, New York, ACM, 2011.
4. S. DelaHunta, N. Z. Shaw, « Choreographic resources agents, archives, scores and installations. » *Performance Research* 13, 1, 2008.
5. S. Fdili Alaoui, F. Bevilacqua, B. Bermudez, C. Jacquemin, « Dance Interaction with physical model visuals based on movement qualities Removed for review. » *International Journal of Arts and Technology (IJART)*, 2013.
6. Rudolf Laban [1950], *La Maîtrise du mouvement*, Arles, Actes Sud, 1994.

Acteur augmenté ou acteur en devenir ?

L'identité de « l'acteur augmenté » viendrait alors se déterminer au travers de son constant mouvement entre ces deux pôles : augmentation-diminution. Ce mouvement est incessant, car incessants sont les ajustements nécessaires dans cette dialectique homme-machine.

ESTHER MOLLO

Metteuse en scène, comédienne, diplômée de l'école internationale de mimodrame de Paris Marcel-Marceau, fondatrice du Théâtre Diagonale

Ce texte est extrait de l'article d'Esther Mollo paru dans : *Aurore Després* (dir.), *Gestes en éclats – Art, danse et performance*, Dijon, Les presses du réel, 2016, p. 80-82. (Coll. Nouvelles scènes).

Je viens d'un théâtre du corps, de la danse et des enseignements d'Étienne Decroux, ce qui m'a conduite naturellement à m'intéresser à la marionnette, au théâtre d'objets et aux images projetées. Depuis 2009, suite à la rencontre avec l'artiste et ingénieur Jean-Baptiste Droulers¹, mes créations au sein de Théâtre Diagonale mêlent le travail corporel à la vidéo et aux nouvelles technologies en plongeant le corps dans des dispositifs interactifs (traitement du son et de la vidéo en temps réel).

Au fil des projets, l'outil numérique est devenu un véritable outil de création, source d'inspiration en constante amélioration et modification. Dans le spectacle *Mary's baby* (2013)² dont je suis la metteuse en scène et l'interprète, le numérique est partie intégrante de l'écriture et du jeu.

La tension créée par la dialectique homme-machine sur scène m'amène à penser l'acteur-interprète du XXI^e siècle comme un interprète possiblement « augmenté ».

Mon travail de ces dernières années questionne le rapport de l'interprète avec les outils numériques : il s'agit, à partir de mon expérience de metteuse en scène et d'interprète, de définir le processus qui amène l'acteur à profiter des avancées technologiques de son temps dans le but d'augmenter ses possibilités d'expression tout en restant maître de son jeu, de comprendre aussi l'impact de la « machine » sur son travail.

AUGMENTATION... DEVENIR

Un acteur nouveau

Les avant-gardes de la première partie du XX^e siècle réévaluent le corps de l'acteur, en le rendant autonome par rapport à la parole et au texte dans la construction de ses logiques et de ses raisons. Le théâtre se voit reconstruire en tant que forme d'art et l'acteur en tant qu'artiste. À propos de Gordon Craig, Monique Borie écrit :

« Le théâtre de Craig n'est pas le domaine de la représentation de la réalité quotidienne et sociale mais de la révélation de l'invisible, de l'accès à une essence de la vie qui ne peut être trouvée qu'au bord de la mort... La tâche de l'acteur n'est pas de personnifier des individualités psychologiques mais de représenter des forces par des signes visibles – mouvements et gestes. Souhaitant dénaturer le jeu d'acteur, Craig se passionne pour la marionnette [...] »³

C'est un acteur « sur-marionnette », où l'état mental et physique coïncident. On retrouve cette même idée dans l'acteur biomécanique de Meyerhold, dans le « corps sans organes » d'Artaud, dans le travail sur la technique du mime corporel de Decroux.

Le théâtre de la deuxième partie du XX^e siècle est marqué par la « crise » du personnage et de la narration et tend à contester la centralité de l'acteur : « l'acteur n'est pas l'élément le plus important de la mise en scène » dit Richard Schechner dans le premier des six axiomes de son *Environmental Theater*⁴.

Cette réduction de rôle transforme « l'acteur en performeur » et tend à souligner ses qualités physiques ou vocales plutôt que celles liées à l'interprétation d'un personnage par le texte.

On voit donc apparaître un acteur « physique », « marionnettique », « post-dramatique », un acteur qui se confronte au numérique et à ses possibles applications au théâtre, un acteur qui a assimilé les avancées des avant-gardes du XX^e siècle et dont l'esprit et le corps sont disponibles à de nouvelles aventures. Un acteur aussi qui habite, tout comme son public, une époque « globale » ou le monde physique et le monde digital cohabitent et s'enchevêtrent sans arrêt et qui serait donc habitué à passer de l'un à l'autre.

L'arrivée des nouvelles technologies sur scène nécessite indéniablement de prendre en compte ces nouveaux outils en développant de nouvelles aptitudes, d'imaginer de nouveaux processus et de concevoir autrement le travail de l'acteur et de l'équipe de créa-

1. Ingénieur, créateur sonore et visuel, Jean-Baptiste Droulers articule son travail autour de la composition musicale pour l'écran et la scène, la conception et la réalisation de dispositifs sonores et visuels au théâtre, et l'ingénierie de systèmes interactifs dans le cadre d'installations d'art contemporain.

2. Vidéo et presse sur www.theatrediagonale.com

3. Monique Borie, dans : Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

4. Richard Schechner, « Six axiomes pour le théâtre environnemental » (1973), dans : *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008, p. 121-147.

tion tout entière, en même temps que de redistribuer les réceptions du public.

Arrêtons-nous un instant sur les mots : *Augmenter* signifie rendre plus grand, accroître quelque chose, une qualité qui existe déjà. Dans *Mary's baby*, le son et la vidéo de manière générale permettent d'*augmenter* mes possibilités expressives en tant qu'interprète. Il faut toutefois réfléchir sur le passage précédant ce sentiment d'augmentation, à savoir celui complètement opposé de la *diminution*. Car, en effet, tout apprentissage d'une technique, quel que soit le champ d'application, implique un premier sentiment d'empêchement dû à la difficulté d'assimiler et de maîtriser de nouvelles règles.

Et effectivement, dans un premier temps je suis diminuée dans la mesure où ma liberté de jeu est obligée de se frotter, de se confronter, de se mesurer aux contraintes imposées par l'outil numérique. Dans le cas de la calibration du système de captation infrarouge de la vidéo par exemple, cela se traduit par un calage très minutieux du positionnement de l'axe de la caméra, du vidéoprojecteur et de l'acteur dans l'espace.

Cela implique un investissement physique important et un bouleversement du statut de l'acteur sur scène qui perd le monopole de la création en la partageant avec l'équipe technique, créatrice elle aussi. Un acteur « sur-marionnette » donc, qui fait corps avec le dispositif tout entier, qui fait corps avec les machines ou pour utiliser un terme cher à Carmelo Bene, une « machine actoriale ».

L'identité de « l'acteur augmenté » viendrait alors se déterminer au travers de son constant mouvement entre ces deux pôles : augmentation-diminution. Ce mouvement est incessant, car incessants sont les ajustements nécessaires dans cette dialectique homme-machine. Ne passe-t-on pas sans arrêt de la diminution à l'augmentation non seulement en période de création ou de recherche, mais aussi dans la phase dite « d'exploitation » ou de « tournée » où les changements de lieux nécessitent de nouvelles – petites et grandes – adaptations ? Ainsi, il me plaît de parler plutôt d'acteur « en devenir », sujet au mouvement constant, pris dans la tension entre diminution et augmentation dans une idée de variation continue et qui en serait la ligne de fuite créatrice. Il est certain que sans l'acceptation de ce mouvement de la diminution à l'augmentation, l'acteur immergé dans le dispositif risque la dissolution : risque de « subir » le dispositif, risque de disparaître derrière les machines et les « effets » vidéo et son, machines qui privées du dialogue avec l'humain ne restent que des « effets » ou de la « forme »... d'autant plus qu'elles sont destinées à devenir très vite obsolètes, tant est rapide le progrès de la technologie de nos jours.

Un public nouveau

Le public n'échappe pas à ce processus d'augmentation, car en augmentant la possibilité d'expression de l'interprète, j'augmente la possibilité de perception du spectateur qui n'échappe pas non plus au processus de diminution/augmentation, car s'il n'accepte pas l'outil numérique, la présence de la vidéo, la voix ampli-

fiée, s'il les vit comme des obstacles qui empêchent l'acteur de s'exprimer pleinement et non pas comme des outils pour aller plus loin, s'il est très lié à une forme de théâtre plus « traditionnelle », il ne peut que se trouver « diminué » voire « dissous » dans sa fonction de spectateur.

À l'acteur-interprète augmenté correspondrait donc un « public augmenté ». Mieux, à l'« acteur en devenir » correspondrait un « public en devenir ».

Un technicien nouveau

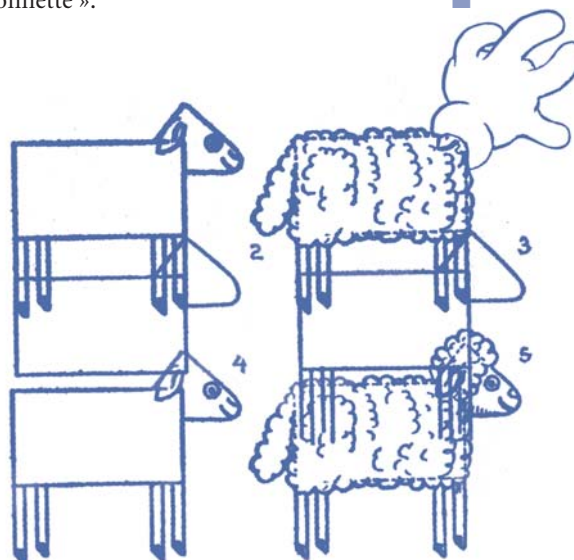
Par la force des choses, dans cette dialectique homme-machine, l'équipe technique joue un rôle déterminant et vient se trouver au premier plan dans la « hiérarchie » du processus de création.

De nouvelles figures de « créateurs » apparaissent, à la fois informaticiens, ingénieurs et artistes, parfois aussi compositeurs vidéastes et plasticiens, dont les compétences s'étendent de l'art à la technique et à la science. Cette idée n'est bien sûr pas nouvelle. En 1967, Richard Schechner, dans le premier des « Six axiomes pour le théâtre environnemental », à propos de la Polyvision et du Diapolyecran qu'il a vu au Pavillon Czech à l'exposition de Montréal, parle déjà de la nécessité de changer le rôle du « technicien » :

« [...] La solution pour que les différents éléments fassent partie du processus créateur ne consiste pas simplement à appliquer les toutes dernières recherches aux productions théâtrales. Les techniciens eux-mêmes doivent prendre une part active à la représentation. Ceci ne signifie pas nécessairement l'emploi d'un équipement plus sophistiqué, mais plutôt l'utilisation plus sophistiquée des êtres humains qui gèrent l'équipement qu'ils ont sous la main. Pendant les représentations, le rôle des techniciens ne se limite pas à améliorer l'usage de leurs machines. Les techniciens devraient participer à toutes les phases du travail en atelier ou en répétitions. Le groupe des artistes du spectacle doit s'agrandir pour inclure les techniciens aussi bien au même titre que les acteurs ou les danseurs⁵. »

5. Richard Schechner, *ibid.*

L'acteur en devenir serait d'abord marionnette dans les mains du metteur en scène et de l'équipe technique, avant de couper les fils et devenir « sur-marionnette ».



Improvisation augmentée

Les musiciens qui pratiquent l'improvisation sont attachés à l'interaction dialectique « de vivant à vivant » entre les artistes face au public.

MARC CHEMILLIER

Directeur d'études à l'EHESS, normalien,
PhD en informatique ;
il a développé le logiciel ImproteK

1. <http://digitaljazz.fr>

Des recherches sur l'improvisation engagées à l'Ircam au début des années 2000 ont donné naissance à une lignée de logiciels : OMax, ImproteK et dernièrement Djazz¹, créé en collaboration avec l'École des hautes études en sciences sociales (Centre d'analyse et de mathématiques sociales, UMR 8557 CAMS). Djazz permet d'improviser de la musique à partir de phrases enregistrées en captant ce que joue un musicien pour produire en retour une improvisation en recombinaison des fragments de ce qui a été joué. Les séquences peuvent provenir d'un instrumentiste interagissant en direct avec l'ordinateur, ou d'une base de données captée antérieurement avec un musicien qui n'est plus présent, mais qui se trouve virtuellement rappelé dans le jeu actuel du fait de son incorporation dans le processus de recombinaison. Aux commandes du logiciel, un opérateur informaticien prend une part active au résultat artistique obtenu en effectuant des choix sur certains paramètres de la recombinaison.

La spécificité de Djazz, comme de son prédécesseur ImproteK, est de prendre en compte le cadre rythmique défini par une pulsation régulière grâce à des capacités de synchronisation qui permettent de l'utiliser dans des musiques où la pulsation joue un rôle prépondérant, comme le jazz ou certaines musiques traditionnelles. Dans ces répertoires, le fait de « se synchroniser » à travers la musique est une manifestation du lien social entre les membres d'une même communauté. Il s'exprime dans l'interaction entre musiciens partageant un même idiome, ou dans la relation entre les musiciens et le public à travers le rôle participatif de celui-ci (frappes dans les mains, danses au son de l'orchestre). Deux directions artistiques sont explorées pour utiliser Djazz en public, l'une avec Bernard Lubat, figure majeure de l'histoire du jazz en France, dans un concept de « piano augmenté » où son jeu de pianiste est repris par la machine pour être démultiplié à l'infini, l'autre avec le guitariste virtuose de Madagascar CK Zana-Rotsy dont la musique faite d'harmonies jazz et de rythmes

épiciés de l'Océan indien dialogue avec l'ordinateur qui génère des improvisations à l'orgue Hammond nourries aux racines du jazz et de la musique soul.

Lien social et technologies de la représentation

Le développement informatique de Djazz est inséparable d'une enquête de terrain avec ces musiciens conduisant à réaliser des entretiens. Bernard Lubat s'exprime ainsi à propos de la technologie (17 mars 2012) : « La première des technologies, si on peut appeler ça une technologie, c'est la représentation. Je pense qu'aujourd'hui, dans le poids que prend la représentation – puisque l'image, c'est l'image de la marque; sur le produit, il y a écrit la marque – comment on fait, nous les artistes de la musique dite vivante, si on veut qu'elle reste vivante, si on est prisonnier de cette représentation classifiée? Les créateurs, notamment ceux qui s'espèrent encore musiciens, il va falloir qu'ils se posent cette question, sinon cela n'aura plus aucun sens de jouer en public, dans le live. Il y aura toute la technologie qui suffira à la maison [...] Si on veut rester dans la dialectique du vivant au vivant dans un espace, ce côté sensible, il va falloir inventer quelque chose. [...] Dans le jazz aussi, dans les grands festivals de jazz, quand tu vois l'écran du concert de jazz, dans l'écran de ta télévision, partout [...]. Ça fait plein d'écrans qui t'éloignent du truc et qui font qu'un jour, il y aura des concerts où il n'y aura plus besoin de la scène, elle sera un substrat, une illusion. On n'en aura plus besoin. Alors quelles musiques vont s'inventer par les artistes musiciens du futur pour résister? »

Le lien social de relation participative avec le public propre au concert peut entrer en conflit avec l'intégration des nouvelles technologies aux arts de la scène. Dans les musiques pulsées, la technologie a souvent pour conséquence de rigidifier le temps (tempo fixes en battements par minute BPM), et de réduire les effectifs en appauvrissant l'interaction entre partenaires de

l'improvisation (synthétiseur remplaçant un orchestre, DJ manipulant des disques vinyles en solo, plus rarement en duo). Les musiciens qui pratiquent l'improvisation sont attachés à l'interaction dialectique « de vivant à vivant » entre les artistes face au public. Djazz permet de s'adapter au rythme de l'improvisation collective grâce à des technologies de suivi de tempo

tout en restant réactif aux initiatives des autres musiciens via des interfaces appropriées. La maîtrise du rythme et de l'interaction est la condition nécessaire pour intégrer de façon crédible un agent informatique dans une musique où les phénomènes de groove, de swing, de jeu en avant ou en arrière du temps, de réactivité par rapport aux partenaires sont essentiels. ■

L'artiste compteur

On enregistre en numérique, on filme, on communique, on écrit. Cela fait-il de nous des artistes numériques pour autant ?

Le terme « numérique » est employé dans de nombreux contextes, si nombreux qu'il devient difficile de comprendre sa signification dans les domaines artistiques. On enregistre en numérique, on filme, on communique, on écrit. Cela fait-il de nous des artistes numériques pour autant ? À partir de quel moment doit-on se considérer comme artiste numérique ?

Pour répondre, nous pourrions trouver un grand nombre de définitions, de critères, d'explications, mais la réalité est que, fondamentalement, le numérique nous plonge dans l'innombrable, dans l'incalculable et, par conséquent, toute tentative de classification objective ou exhaustive finira par se perdre dans le champ des possibles.

Numériquement parlant, une œuvre est un nombre. « 0 » est une œuvre, le rien. « 1 » est une œuvre, le tout. Une image est un nombre, une musique est un nombre. Ce nombre est simplement gigantesque, vertigineux, il pourrait s'écrire sur des milliers de pages. Mais si je suis suffisamment patient et que je compte jusqu'à atteindre de tels nombres, je peux générer toutes les œuvres numériques possibles. Les problèmes étant que, même avec les ordinateurs les plus puissants, je ne vivrai pas assez longtemps pour les atteindre et que, pire encore, statistiquement, quasiment aucune de ces œuvres numériques ne sera d'un quelconque intérêt, juste un bruit. Comme attendre devant une télévision à l'antenne débranchée que le portrait de Napoléon apparaisse : hautement improbable mais pas impossible.

L'artiste numérique est donc un compteur, mais qui trouve des raccourcis pour compter plus vite et générer moins de bruit. Sa liberté étant de choisir le nombre qu'il définira alors comme œuvre – on retrouvera cette démarche, par exemple, chez Xenakis qui

générât des suites de nombres aléatoires et choisissait subjectivement celles qui lui semblaient les plus intéressantes pour élaborer ses œuvres musicales.

L'approche numérique, si l'on considère la définition précédente, induit une attitude singulière des artistes, puisque l'on peut générer absolument tout et ne pas s'interdire de produire une chose à laquelle on ne s'attendait pas. Cette grande liberté est fondamentale dans le processus créatif. Ainsi, l'approche traditionnelle du *top-bottom* (« j'ai une idée, je la réalise ») est biaisée par la capacité à changer radicalement de direction en fonction des résultats obtenus.

Par ailleurs, si l'on considère la relative nouveauté des moyens de création (apparus vers le milieu du XX^e siècle), il y a peu d'historique, peu de schémas, peu de règles, peu de « cases ». L'artiste pourra donc créer sans a priori, sans historique, voire sans connaissance au sens académique du terme – sur ce point on comprendra les problèmes de l'enseignement des arts numériques dans les institutions et l'émergence du DIY (*Do it yourself*).

Enfin, la création numérique et son intégration systématique des nouvelles technologies évolue constamment au gré des innovations. Elle auto-induit donc un renouvellement permanent, tant sur les moyens de création que sur les résultats obtenus – c'est d'ailleurs pour cela qu'il est difficile de lui donner une définition esthétique précise. Au mieux pourra-t-on situer une œuvre dans le temps au regard de la technologie utilisée.

Là où beaucoup d'autres arts semblent se figer à un moment de leur histoire, les arts numériques intègrent, dans leur constitution même, une forme automutagène et évolutive. C'est bien cela qui nous trouble, cette incapacité à la définir. ■

OLIVIER SENS

Artiste polyvalent, contrebassiste, il est actif dans le domaine de la musique électronique en développant un logiciel interactif original appelé USINE

Du signe-trace au signe-création

En France, l'enseignement de la notation se développe à partir des années 1980, parallèlement à l'émergence de la discipline « danse » au sein de l'Université, la recherche en danse ne pouvant ignorer l'intérêt d'un tel outil d'analyse.

MARION BASTIEN

Chargée de la valorisation des répertoires chorégraphiques au Centre national de la danse, membre-expert et secrétaire de l'International Council of Kinetography Laban.

Notation(s) du mouvement et recherche, quelques jalons

Dans la première moitié du XX^e siècle sont apparus quatre systèmes de notation du mouvement appelés du nom de leurs auteurs : Laban, Conté, Benesh et Eshkol-Wachman, toujours utilisés à ce jour¹. Ces systèmes contemporains s'inscrivent dans un continuum de recherches de transcriptions du mouvement², établies ou éphémères, intégrées aux pratiques du milieu chorégraphique ou rejetées par lui. Plus « robustes »³ que les systèmes les ayant précédés, car conçus autour de l'analyse de paramètres simples – données spatiales et temporelles du corps en mouvement –, ils ont aussi une grande « plasticité ». Modulaires et évolutifs, ces systèmes savent s'adapter à leurs contextes d'utilisation.

En France, l'enseignement de la notation se développe à partir des années 1980⁴, parallèlement à l'émergence de la discipline « danse » au sein de l'Université, la recherche en danse ne pouvant ignorer l'intérêt d'un tel outil d'analyse. Depuis les années 1990, la notation bénéficie d'un soutien certain des politiques publiques, avec notamment l'ouverture de cursus spécialisés et diplômants au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris⁵. Sont passés par cet enseignement, depuis plus de 25 ans, des danseurs interprètes, des chorégraphes, des professeurs de danse, des mimes, des circassiens, des chercheurs⁶. Par la suite, dans leurs parcours individuels, ces notateurs diplômés ont pu produire de nouvelles pratiques dans le champ du spectacle vivant, voire dans d'autres domaines⁷.

Diverses sont les façons dont l'utilisation de la notation peut s'intégrer à des projets de recherche ou de création, comme en témoignent les quatre projets présentés ci-dessous.

Faire trace : analyser les techniques circassiennes

Katrin Wolf est une artiste du « nouveau cirque ». Acrobatrice aérienne, elle s'est engagée dans des études de notation Benesh, et depuis 2011, date de l'obtention de son diplôme de notatrice, elle mène un travail de

recherche sur l'écriture des disciplines circassiennes, notamment les portés acrobatiques, la bascule, le mât chinois, les sangles et la roue Cyr. Cette recherche a une double visée de documentation des techniques d'une part, et d'enrichissement du système de notation Benesh d'autre part. Concernant ce dernier aspect, l'enjeu est de noter des mouvements avec des agrès (mât chinois, sangles, trapèze, roue), se déployant parfois dans des espaces aériens, et dont la temporalité dépend pour beaucoup de la perception interne et de la prise de décision du *performer* en fonction de facteurs comme celui de la sécurité.

Katrin Wolf a rejoint en 2016 l'équipe du Centre national des arts du cirque (CNAC), comme régisseuse d'agrès et chercheuse, et intègre à ce titre la chaire d'innovation Cirque et Marionnette (ICiMa). Sa recherche, également soutenue en 2015 par le dispositif d'« aide à la recherche et au patrimoine en danse » du Centre national de la danse, pose un nouveau regard, analytique, sur le corps circassien en mouvement. Elle fera l'objet de publications régulières du CNAC sous forme de cahiers thématiques⁸, en lien avec les anthologies des arts du cirque, un projet mené avec la Bibliothèque nationale de France, dont le CNAC est pôle associé.

Totentanz : interpréter les traces

En 1921, Mary Wigman crée *Totentanz*, qu'elle interprète elle-même avec Gret Palucca, Berte Trümper et Yvonne Georgi, puis en 1926, elle crée une nouvelle pièce, pour huit ou neuf danseurs, intitulée *Totentanz II*. En 2015, à l'instar de la recreation du *Sacre du printemps* (1957) de Wigman en 2013⁹, un travail collaboratif de recreation de *Totentanz I* et *Totentanz II* est engagé avec le soutien du Tanzfonds Erbe.

Des chorégraphies de Wigman, il reste des traces dispersées : notes, écrits, témoignages oraux, dessins, photos, et rares extraits filmés. Et, pour *Totentanz I*, quelques « cinéogrammes » en notation Laban¹⁰. Christine Caradec, notatrice diplômée en 1995, a ainsi rejoint l'équipe allemande afin de collaborer à ce travail de réinterprétation des sources. Pour *Toten-*

1. Rudolf Laban, *Schrifttanz*, 1928. Pierre Conté, *Écriture de la danse théâtrale et de la danse en général*, 1931. Rudolf et Joan Benesh, *An Introduction to Benesh Dance Notation*, 1956. Noa Eshkol et Abraham Wachmann, *Movement Notation*, 1958.

2. Notamment systèmes Beauchamp-Feuillet, Saint-Léon, Stepanov.

3. Nous empruntons ce terme au domaine informatique, par analogie avec la robustesse d'un langage de programmation.

4. À partir de 1981, la notation Conté est enseignée à l'université Paris IV ainsi qu'à l'université de Nice. Un cours de notation Laban s'ouvre en 1984 à l'université Paris IV, puis en 1989, la notation Laban et la notation Benesh sont introduites à l'université Paris VIII.

5. Ouverture en 1990 du cursus Laban et, en 1995, du cursus Benesh.

6. Voir l'« espace notateurs » du CND : <http://isis.cnd.fr/notateurs/>

7. Les cursus ont aussi accueilli des praticiens ou des étudiants en anthropologie, histoire et théorie des arts, scénographie, psychomotricité, sociologie, sciences de la communication.

8. Voir : <https://icima.hypotheses.org/980>

9. Voir : <http://tanzfonds.de/en/project/documentation-2013/le-sacre-du-printemps/>



tanz I, la recherche consiste à articuler notations chorégraphiques, descriptions verbales, croquis de parcours et partition musicale. Des sources qui, quoique morcelées, s'avèrent suffisamment complètes et précises pour permettre un « remontage ». Pour *Totentanz II*, les sources sont des croquis des parcours, une description verbale, des fragments notés de rythmes et un important corpus visuel – des photos, ainsi que des dessins et peintures d'Ernst Ludwig Kirchner. Cet ensemble de sources est bien plus lacunaire, et la nature, par essence statique, des sources visuelles induit un véritable processus de « re-création ».

Le projet, présenté en février 2017¹¹, illustre bien les deux polarités de toute recherche et réinterprétation historique de chorégraphies disparues : interprétation raisonnée des sources dans un cas, « interpolation » et création autour des sources, dans l'autre cas.

Pavane... , la partition palimpseste

Citation, emprunt, revisite, détournement... Depuis le courant du XX^e siècle, nombreux sont les chorégraphes à s'emparer d'œuvres existantes pour en créer de nouvelles. Pour ceux qui ont étudié un système de notation, le corpus des partitions notées dans celui-ci offre un heureux terrain d'expérimentation. La partition donne non seulement accès à une œuvre préexistante, mais elle dévoile aussi ses macro et microstructures sous-jacentes.

C'est la démarche suivie par Aurélie Berland, notatrice diplômée en 2015. Ayant eu à lire, lors de ses études, *The Moor's Pavane*, un quatuor chorégraphié en 1949 par José Limón revisitant le drame shakespearien d'*Othello*, Aurélie Berland s'est engagée dans un travail de création chorégraphique s'appuyant sur la partition en notation Laban. Elle décrit ce travail comme une création « palimpseste », faite d'allers et retours entre le travail « à la table », sur le texte, et en studio. Travail au cours duquel elle a décomposé et réduit la structure du quatuor en une forme solo (*Pavane miniature*) puis redéployé à partir de ce texte réduit une nouvelle forme quatuor (*Pavane miroir*). Ce diptyque sera présenté lors des June Events¹² en 2017.

Observer, réinventer le monde

L'artiste plasticienne Carmen Perrin, sollicitée en 2011 par la maternité des Hôpitaux universitaires de Genève pour une intervention artistique dans les salles d'accouchement, choisit de collaborer avec Karin Hermes, chorégraphe et notatrice Laban. Toutes deux travaillent avec des sages-femmes, des médecins et des patientes, et observent les gestes de l'accouchement et de sa préparation, des soins dispensés après la naissance, et les premiers gestes du nouveau-né. Répertoire notés, certains d'entre eux nécessitent une adaptation du système, afin de noter les mouvements du fœtus, de l'utérus, du cordon ombilical, ou encore le corps de la parturiente se transformant, à l'instant de la naissance, en deux corps.

Quarante notations sont sélectionnées et traitées par la plasticienne. Colorés et agrandis à une échelle architecturale, ces gestes notés prennent place en 2013 dans les différents espaces, murs et plafonds, de la maternité¹³. Graphes porteurs de sens, sans toutefois être compréhensibles par les usagers, ils apportent un univers visuel multicolore apaisant, et suscitent le dialogue entre le personnel soignant ayant collaboré au projet et les patientes sur les gestes de la naissance.

À la suite de cette expérience immersive et réflexive en maternité, Karin Hermes a créé *Contiguïté*, une chorégraphie inspirée des mouvements de mains des sages-femmes sur les ventres des mères¹⁴.

Ces quatre projets ne sont que quelques exemples parmi d'autres menés par des notateurs-chorégraphes ou des notateurs collaborant avec des chorégraphes, des artistes plasticiens, des chercheurs. Ils témoignent du potentiel multiforme de la notation chorégraphique au service de la création, de l'expérimentation et de la recherche. L'utilisation de celle-ci se diffuse peu à peu, par « essaimage », sans qu'il soit possible, pour le moment, de distinguer des axes prédominants ou récurrents. Mais, assurément, de nouvelles pratiques émergent de ces collaborations interdisciplinaires et de ce rapport entre corps et signe – signe faisant trace ou signe faisant œuvre. ■

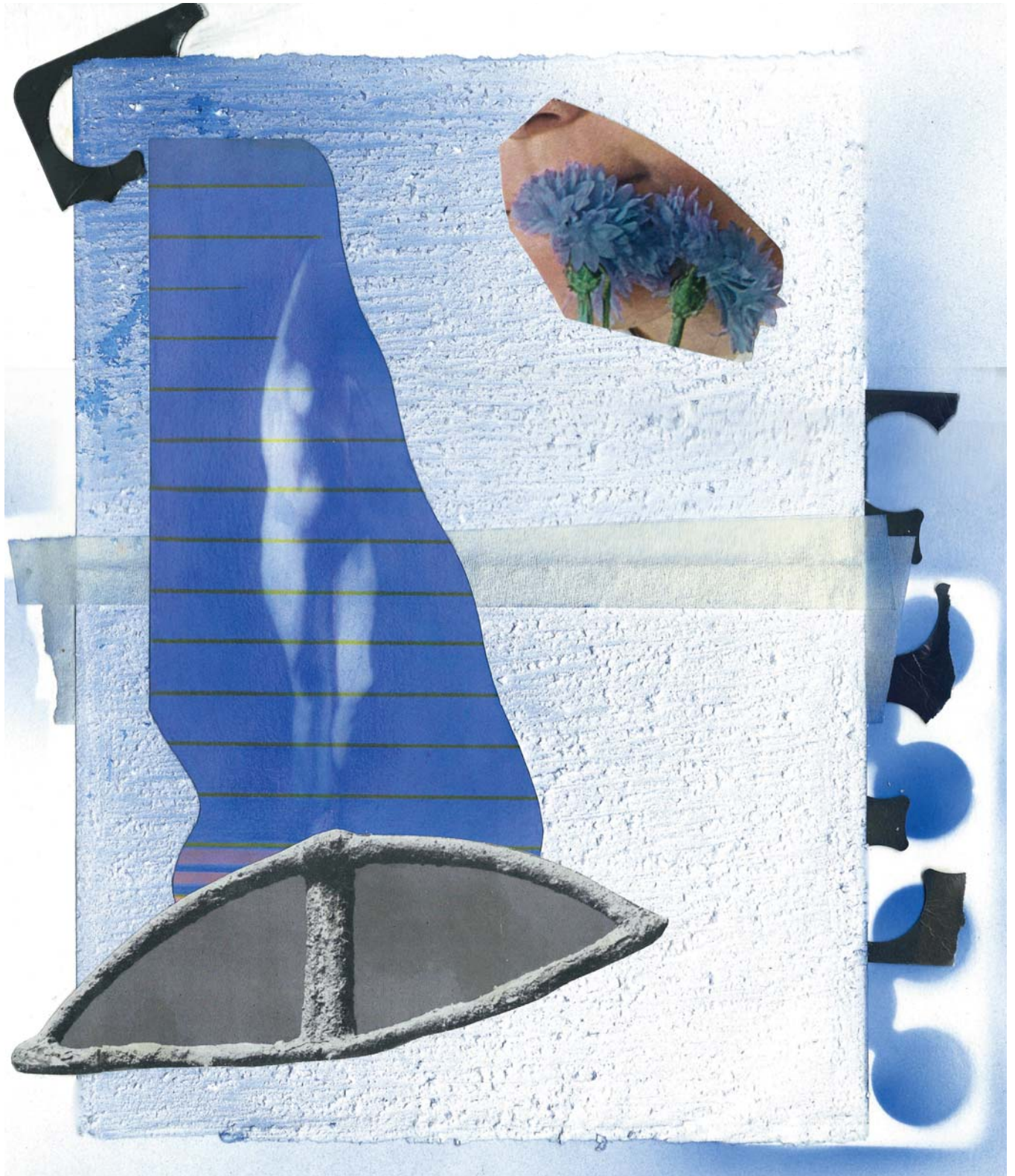
10. Les notations, probablement faites *a posteriori*, au début des années 1930, sont localisées, sous diverses formes, dans le fonds Albrecht Knust (médiathèque du CND), dans les archives Mary Wigman (Deutsches Tanzarchiv, Cologne) et au Tanzarchiv Leipzig.

11. Première des créations de *Totentanz I* et *Totentanz II* le 11 février 2017 au théâtre d'Osnabrück, Allemagne.

12. www.atelierdeparis.org/fr/junevents

13. Voir www.carmenperrin.com/travaux/observer-et-reinventer-le-monde.html

14. *Contiguïté*, performance en 2013 dans le cadre de l'exposition « encore et encore » de Carmen Perrin au musée d'art de Pully, Suisse.



Faire école

La recherche existe, prend forme, dès lors que par la transformation du cheminement d'un travail, elle assure sa transférabilité, sa transmission à d'autres individus.

C'est donc en partant de l'enseignement que se cherchent et se construisent les premiers gestes, les premières tentatives, les premières erreurs aussi, d'une recherche en arts qui s'affirme aujourd'hui différente d'une recherche académique.



Un doctorat d'artiste

SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche)

L'auteur de l'œuvre qui fait « thèse » tente de formuler, de dire simplement ce que l'œuvre lui a appris ; il a été son propre élève, et, en cela, gagne la possibilité d'être un maître.

JEAN-LOUP RIVIÈRE

Critique, dramaturge, professeur émérite à l'École normale supérieure de Lyon, professeur d'études théâtrales au Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris, directeur de la formation doctorale SACRe/PSL (Paris Sciences et Lettres)

Le doctorat SACRe est un jeune diplôme qui confère à un artiste le titre de « docteur ». Il a des règles qui n'ont pas encore été polies par l'usage : pour l'instant, il s'invente en même temps qu'il se pratique.

Il a une propriété poétique qui est sa relative indéfinition, elle-même due à son paradoxe fondateur. Ce « doctorat d'art et de recherche » peut en effet émouvoir le sens commun qui dénoncera le pléonasmе : « l'art n'est-il pas toujours recherche ? Et qu'aura de plus l'artiste qui se prévaudra de son titre de docteur ? ». Il faut toujours prendre au sérieux les questions du sens commun, et rarement ses réponses. Et dire pourquoi un artiste docteur est à la fois un artiste comme les autres, et en quoi il est aussi « docteur »... Les initiateurs et les protagonistes de cette formation doctorale ont eu le sentiment de tenir quelque chose. Ils n'ont pas jeté leurs lignes au hasard.

Ce quelque chose, quel est-il ?

Certainement pas une œuvre d'art complétée d'une thèse. Le docteur SACRe n'est pas une chauve-souris : « Je suis artiste, voyez mes œuvres, je suis docteur, vive l'Université ».

Ce n'est pas non plus une œuvre composée avec l'exhibition de sa genèse, procédé dont l'art fait usage depuis longtemps.

Avant l'attribution du titre de docteur, il y a la réalisation d'une œuvre, le corps même de la thèse ; la confection d'un objet intitulé « portfolio », ensemble de documents qui réfléchissent l'œuvre ; enfin, la soutenance où des belettes vont demander au candidat : « Alors, oiseau ou souris ? ». Celui qui aura compris ce qu'il a fait pendant trois ans saura trouver les mots pour dire : « Ni l'un ni l'autre ». Mais quoi ?

Pour l'apercevoir, il faut considérer le mot « docteur » – on sait qu'il signifie « celui qui enseigne » – et tirer sur ce fil : enseignant. On oublie souvent qu'enseigner n'est pas transmettre un savoir, – les livres et les manuels le font, et ils ne sont pas des « enseignants ». C'est faire connaître par un signe.

C'est donc une affaire de geste, l'enseignant ne parle pas comme un livre, il montre. En quoi il peut être un peu artiste.

Pour illustrer mon propos et aller où je veux en venir, voici une version dramatique d'une sentence confucéenne connue : « Le sage montre la lune, l'idiot regarde le doigt ». Ou plutôt deux versions :

LE DOIGT ET LA LUNE

Version commune

Un Sage et un Quidam sont sur une colline. Il fait nuit. Silence.

Le Sage lève la tête et regarde le ciel. Le Quidam regarde ses pieds.

Le Sage tend le bras vers la lune, pointe son doigt, regarde le Quidam.

Le Sage. — Regarde !

Le Quidam lève les yeux, regarde le sage, puis le doigt du sage.

Le Sage. — Bon ! Demain, même heure, même endroit.

Caché derrière un bosquet de bambous, un lettré avait observé la scène.

Le Lettré (à part). — Quel idiot !

FIN

Version critique

Un Sage et un Quidam sont sur une colline. Il fait nuit. Silence.

Le Sage lève la tête et regarde le ciel. Le Quidam regarde ses pieds.

Le Sage tend le bras vers la lune, pointe son doigt, regarde Le Quidam.

Le Sage. — Regarde !

Le Quidam lève les yeux, regarde le sage, puis le doigt du sage.

Le Sage. — Tu peux partir, je n'ai plus rien à t'apprendre...

Caché derrière un bosquet de bambous, un lettré avait observé la scène.

Le Lettré (*à part*). — Comment ? C'est son premier jour ! Moi, je suis ses cours depuis dix ans, et lui, il a déjà fini !

Le Sage regarde ses pieds. Le Quidam finit par tourner les yeux vers la lune.

Le Quidam. — Merci, Maître.

Le Lettré (*à part*). — Bande d'idiots !

FIN

Il est clair que la version commune reproduit cette sentence très connue et qui suscite en général une approbation irréfléchie, il faut bien le dire. Le malin qui regarde la lune obtient à peu de frais son brevet de malin en traitant d'idiote celui qui regarde le doigt, sans se demander s'il n'y a pas quelque avantage à faire l'idiote.

Avant d'abandonner cet apologue, je veux signaler que le commentaire – volontaire ou non, je ne sais – le plus profond de la sentence est une photographie de Magritte, *L'Éclipse*. Il demanderait une longue glose...

Revenons au doigt. Celui qui déduirait de la deuxième variante qu'un doctorant SACRe se doit de faire l'idiote n'aurait pas tort. Et j'en tire moi-même la conclusion que la particularité de la thèse d'artiste est création d'une œuvre qui fait doigt pointé.

L'objection qui vient est que toute œuvre enseigne toujours quelque chose, car la fracture entre ce qu'elle représente et ce qu'elle montre suscite des idées et procure des émotions qui se subliment en pensées. Ce sont mouvements intimes – hors savoir, sinon « insu » – instants privés – hors transmission, sinon secrète. Et c'est là que le docteur SACRe trouve sa fonction et sa définition : il extrait l'insu et rompt le secret. L'auteur de l'œuvre qui fait « thèse » tente de formuler, de dire simplement ce que l'œuvre lui a appris ; il a été son propre élève, et, en cela, gagne la possibilité d'être un maître. Il a trouvé quelque secret de ce qui, dans son art, relève du transmissible, et il peut alors mériter le titre de « docteur ». C'est pourquoi, lors de la soutenance, ce n'est pas l'œuvre en elle-même qui est évaluée, ni le « portfolio » qui l'accompagne (recueil critique, essai, témoin de la genèse, etc.), mais la relation entre les deux, c'est-à-dire, si l'apologue peut faire leçon, le geste qui d'un artiste fait un docteur. ■

SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche)

Programme phare de la ComUE Paris Sciences & Lettres (PSL), le programme doctoral SACRe réunit l'École normale supérieure (ENS) et cinq grandes écoles d'art de Paris :

- Conservatoire national supérieur d'art dramatique (CNSAD),
- Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP),
- École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD),
- École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA),
- École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis).

Novateur et unique en France, le programme SACRe encourage les échanges entre les différents arts, l'ingénierie, les sciences exactes, et les sciences humaines et sociales. SACRe réunit des artistes, des créateurs, des théoriciens, promouvant ainsi une articulation de la pensée et du sensible.

SACRe/le doctorat

Destiné aux artistes, créateurs, théoriciens et scientifiques, le programme doctoral est ouvert à tous les candidats, français ou étrangers, titulaires d'un grade de master. PSL offre des contrats doctoraux aux candidats sélectionnés qui peuvent obtenir le titre de docteur après soutenance d'une « thèse » dont le cœur est une œuvre accompagnée d'un ensemble réflexif. Le jury est composé à parts égales d'universitaires et d'artistes.

SACRe/le laboratoire

Le laboratoire permet d'explorer et d'expérimenter la diversité des relations possibles entre création et recherche, arts et sciences. Premier laboratoire de recherche en art reconnu par le ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, SACRe regroupe près de 100 membres permanents, artistes, chercheurs, enseignants-chercheurs, professionnels de la culture et doctorants. Les doctorants sont membres à part entière du laboratoire SACRe (EA 7410). Ils participent à son activité et contribuent à ses manifestations : publications, journées d'études, projections, expositions, ateliers, spectacles, concerts, etc.

SACRe/l'équipe

L'équipe est composée de

- deux directeurs : Emmanuel Mahé (ENSAD) et Jean-Loup Rivière (CNSAD) ;
- une chargée de mission : Valérie Pihet (PSL) ;
- un conseil scientifique : Antoine de Baecque (ENS), Philippe Brandeis (CNSMDP), Marie José Burki (ENSBA), Sabine Cassard (ENSBA), Jennifer Douzenel (ENSBA), Frédéric Durieux (CNSMDP), Jean-Michel Frodon (La Fémis), Lucile Haute (ENSAD), Nadeije Laneyrie-Dagen (ENS), Barbara Turkiyer (La Fémis).

Intégrer l'improvisation à l'enseignement instrumental

De fait, en enseignant l'improvisation, le professeur doit revoir sa posture face à l'élève et ses stratégies d'enseignement, puisqu'aucun texte musical, ni aucune règle stylistique ne lui servent de référence « absolue ».

NOÉMIE L. ROBIDAS

Violoniste et pédagogue (PhD), directrice déléguée du département spectacle vivant de l'Institut supérieur des arts de Toulouse, et professeure associée à l'université Laval

L'enseignement instrumental « classique » adopte un modèle généralement centré sur le professeur qui en décide la majorité des paramètres (répertoire, doigtés, etc.). Les travaux de différents chercheurs nous indiquent que ce contexte, tout en ne contribuant pas au développement de l'autonomie de l'élève, peut avoir des répercussions sur son confort physique et psychologique alors qu'au contraire, un contexte de travail qui présente une haute exigence et qui laisse également une grande latitude décisionnelle favoriserait la motivation et l'apprentissage. Ainsi, le fait d'intégrer des activités pédagogiques qui encouragent les décisions et la créativité des élèves apparaît comme une alternative pertinente. L'improvisation retient notre attention parce qu'elle sollicite, de par sa nature même, les décisions de l'élève à chaque instant. De plus, l'intégration de l'improvisation dans la formation instrumentale présente d'innombrables bénéfices pédagogiques¹.

Rappelons que dans la « tradition occidentale classique », musique et improvisation ont évolué de pair jusqu'à la fin du XX^e siècle, période où le modèle du musicien capable d'interpréter, d'improviser et de composer est alors délaissé au profit de l'interprète capable d'exécuter avec virtuosité une œuvre écrite très exigeante. L'enseignement musical, intimement lié aux pratiques de la profession, s'est par conséquent institutionnalisé et systématisé, laissant de moins en moins de place à l'improvisation, ce que l'on observe encore aujourd'hui. On constate également un manque important de connaissances et d'expérience des professeurs en improvisation et la quasi-absence d'outils pédagogiques adaptés.

Dans le but de contribuer à l'avancement des connaissances sur le sujet, j'ai effectué une recherche doctorale² à l'université Laval au Québec. Suivant une méthodologie rigoureuse, cette thèse visait à développer un outil pédagogique pour intégrer l'improvisation à l'enseignement instrumental.

Euvrant aujourd'hui à la formation pédagogique des futurs professeurs d'instrument, j'ai souhaité savoir de quelle manière cet outil était susceptible de contribuer à leur formation. Des étudiants inscrits en formation au diplôme d'État se sont prêtés au jeu : notions et activités d'improvisation leur ont été enseignées et

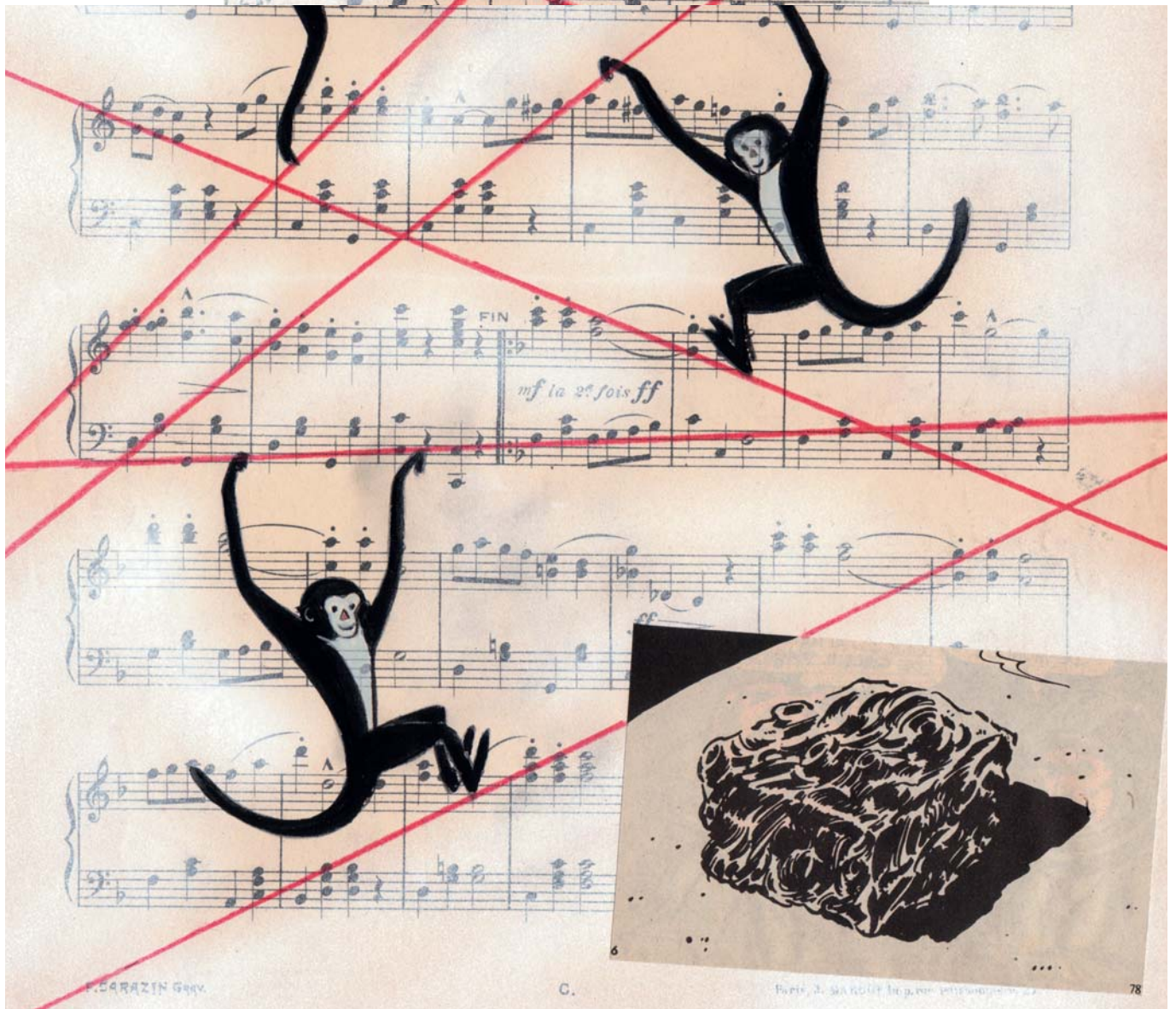
il leur a été demandé ensuite de filmer une leçon incluant des notions d'improvisation. Ces vidéos ont été visionnées et analysées par les étudiants et moi-même. Voici ce qui en ressort.

Pour la plupart des étudiants, il s'agissait d'une première expérience d'enseignement de l'improvisation, ce qui suscitait une appréhension au départ. Mais l'expérience s'est avérée très positive, spécialement en ce qui a trait à la réaction des élèves : ils semblaient vraiment tous enthousiastes durant la leçon. Les étudiants ont mentionné avoir eu recours à des questions permettant à l'élève d'exprimer tantôt une appréciation, un ressenti, une description d'éléments musicaux ou techniques. Certains étudiants ont rencontré des difficultés, notamment dans le fait de donner des consignes ou de guider des improvisations moins convaincantes. Mais, somme toute, la plupart des étudiants pensent que l'improvisation a contribué à améliorer leur compétence d'enseignant sur les plans de l'écoute, de la réactivité, de la créativité et de l'ouverture à l'élève, le rapport avec ce dernier se trouvant ainsi enrichi. Tous ces étudiants se disent convaincus d'intégrer cette pratique dans leur enseignement.

J'ai pu confirmer le ressenti des étudiants et repérer des différences notables dans leur manière d'enseigner. Les étudiants ont eu en effet systématiquement recours à des questions, ce qu'ils ne font pas aussi souvent pour enseigner des notions d'interprétation. Les étudiants adoptent ainsi une approche plus collaborative : ils sollicitent davantage les idées des élèves et les font participer activement à l'autoévaluation. De fait, en enseignant l'improvisation, le professeur doit revoir sa posture face à l'élève et ses stratégies d'enseignement, puisqu'aucun texte musical, ni aucune règle stylistique ne lui servent de référence « absolue ». Il serait alors tentant de prescrire des contenus didactiques visant à cadrer toutes les étapes de l'enseignement de l'improvisation. Or, ce « manque de repères » est plutôt souhaitable, car il incite le futur enseignant à questionner ses habitudes et références pédagogiques. Il convient alors de le soutenir dans cette démarche afin que le doute ne prenne pas le dessus sur ses compétences... et qu'il accepte de se mettre « en recherche » main dans la main avec ses élèves. ■

1. D. G. Moore, K. Burland, J.W. Davidson, « The social context of musical success : A developmental account ». *British Journal of Psychology*, 94, 2003.

2. N. Robidas, *Élaboration d'un outil pédagogique facilitant l'intégration de l'improvisation dans l'enseignement du violon au cours des trois premières années d'apprentissage*. Thèse de doctorat, Université Laval, Québec, 2010.



La recherche-action pour l'enseignement

Une pratique créatrice au Cefedem Auvergne-Rhône-Alpes

L'animation et l'accompagnement du groupe de recherche par le ou la formatrice référente sont de type coopératif : développant réflexivité et réciprocité, créativité et solidarité, auto et co-apprentissage.

SAMUEL CHAGNARD

Formateur au Cefedem Rhône-Alpes, doctorant en sociologie au Centre Max-Weber de Lyon

CLAIRE HARANGER-SEGUI

Enseignante de formation musicale et professeur ressource pour le Cefedem Rhône-Alpes

NICOLAS SIDOROFF

Musicien-militant, enseignant au Cefedem Rhône-Alpes

Dans le cadre de la formation au diplôme d'État pour les enseignants de musique en cours d'emploi (FDCE) mise en œuvre par le Centre de formation des enseignants de la danse et de la musique (Cefedem) Auvergne Rhône-Alpes, un des types de recherches menées par les étudiant-e-s correspond à ce qui relève de la recherche-action. Cette recherche s'appuie à la fois sur le centre d'études du Cefedem et sur les propres recherches individuelles et collectives des membres de l'équipe. Elle s'inscrit dans le principe de la recherche comme outil de formation que le Cefedem met en œuvre depuis vingt-cinq ans.

Pour prendre en compte les enjeux des écoles de musique et les difficultés du « retour » sur le terrain que rencontrent souvent nos diplômé-e-s, ce « dispositif collectif de recherche-action » se mène avec les stagiaires en formation.

La recherche-action part du principe que toute action est productive de connaissances à réinvestir dans le projet qui motive cette action : la posture de recherche pose les questions du *pourquoi* et du *comment l'action se déroule*, celle de praticien-ne pose la question du *comment faire*. La recherche-action vise, dans le même temps, une transformation structurelle de la réalité et une production de connaissances : la mise en place de l'action permet la recherche qui, en retour, par les connaissances produites, bonifie l'action, etc.

D'autre part, la culture d'un travail coopératif mené par une équipe réflexive en recherche existe très peu dans les écoles de musique. La recherche-action menée collectivement permet alors de travailler à l'existence, la solidité et la pérennisation de telles équipes.

Le dispositif mis en place s'étend sur les deux ans de formation, au cours desquels les étudiant-e-s travaillent dans deux espaces simultanés en relation l'un avec l'autre :

– un *groupe de recherche* composé de quatre étudiant-e-s, accompagné par un ou une formatrice référente ;

– un *collectif d'acteurs* que chacun-e construit sur un de ses terrains.

Les membres du groupe de recherche ont la charge d'organiser leur fonctionnement. Ils disposent d'heures ressources dont ils définissent l'utilisation en fonction de leurs besoins.

Sur le terrain choisi, chaque étudiant-e doit embarquer des associé-e-s. Le dispositif commence par une analyse de ce terrain, dans des aspects historiques et sociologiques, concernant les différentes cultures professionnelles existantes, les problématiques récurrentes plus ou moins explicites, etc. Les préoccupations en présence font naître un ensemble de personnes mobilisables, collègues ou acteurs du territoire. Une partie deviendra le collectif d'acteurs qui mènera la recherche-action.

L'animation et l'accompagnement du groupe de recherche par le ou la formatrice référente sont de type coopératif : développant réflexivité et réciprocité, créativité et solidarité, auto et co-apprentissage¹. À partir d'un partage des expériences de chaque étudiant-e, le groupe approfondit l'analyse de territoire, la construction du collectif d'acteurs, les modalités de mise en place de changements et les résistances rencontrées. De ces résistances naissent frottements et étincelles qu'il convient également d'analyser et d'objectiver.

En milieu de formation, le groupe de recherche a la charge d'animer un séminaire pour l'ensemble de la promotion. Autour d'une question qui a émergé dans leur travail, le groupe expose l'état de sa recherche et doit faire travailler de manière active les autres membres de la formation. L'objectif est double :

Cet article est issu du bilan du dispositif de recherche-action mis en place par le Cefedem Auvergne Rhône-Alpes.

Ce bilan a fait l'objet d'une communication (2 déc. 2016) « Faire vivre l'expérience de la transformation du terrain dans le cadre d'une formation à l'enseignement », au ToPos Praxéo du CCAURA (Collège coopératif Auvergne Rhône-Alpes).

1. Henri Desroche, *Apprentissage 2, éducation permanente et créativité solidaires*, Paris, Éditions ouvrières, 1978.

– ce séminaire doit permettre au groupe de recherche de confronter ses hypothèses et ses pistes de travail avec l'ensemble de la promotion en bénéficiant des questionnements, des expériences et des savoirs des participant-e-s;

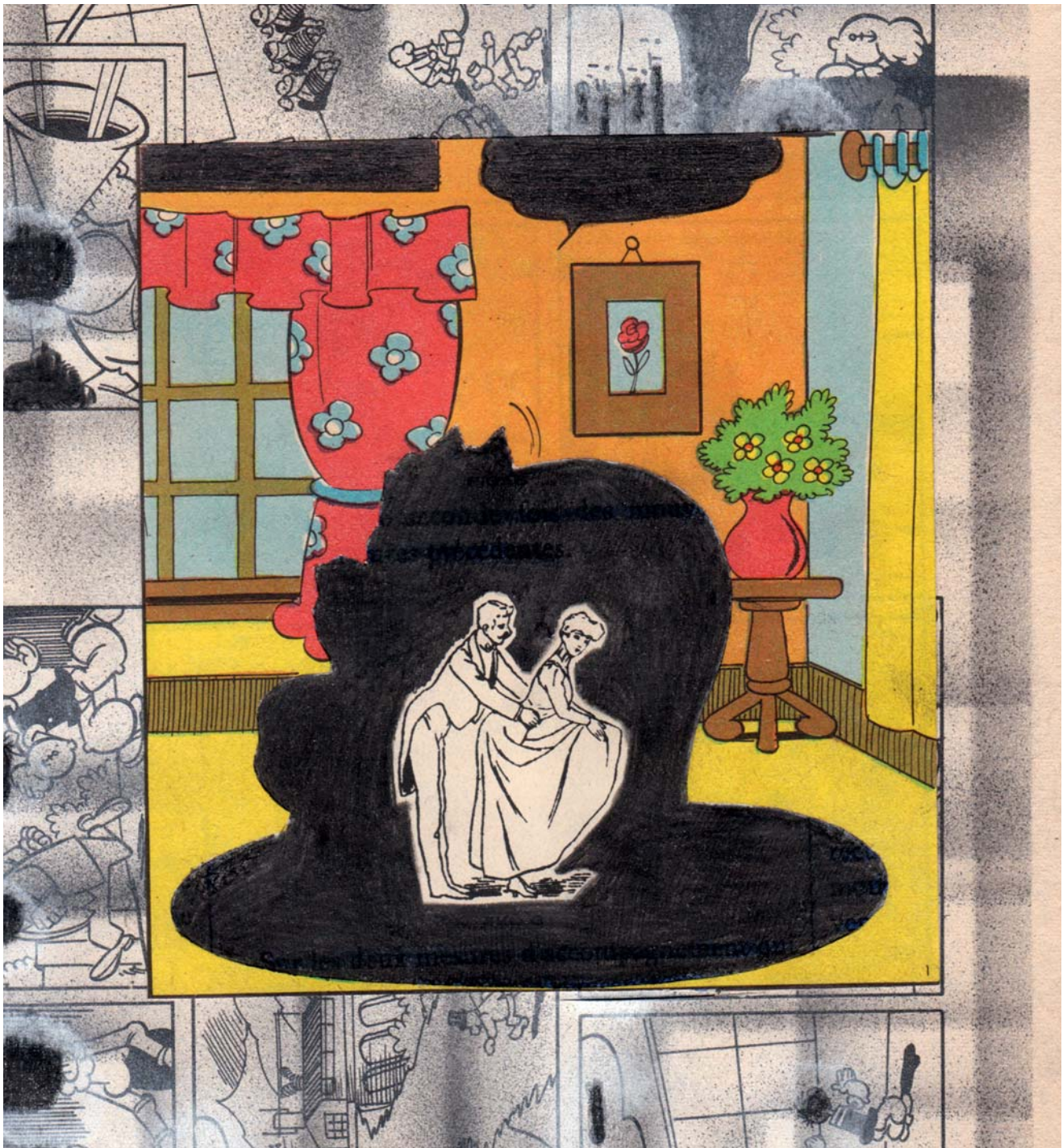
– il doit permettre à toute la promotion de se saisir de quelques questions clés autour du thème traité et de se constituer des références solides et documentées.

En fin de formation, l'étudiant-e et son *collectif* organisent une présentation du travail sur le terrain, en dehors de leur cercle, à un public qu'ils choisissent : il s'agit de rendre visible la recherche et de permettre la discussion. Le *groupe de recherche* a ensuite la charge de rendre compte de son travail et de sa recherche par

une publication numérique multimédia sur le « Carnet des études »² du Cefedem.

2. www.cefedem-aura.org/recherche/publications/blog

Le bilan de ces deux ans montre que les résistances sont bien présentes, touchant particulièrement à la création du *collectif d'acteurs*; mais leur analyse et leur prise en compte ont permis que le travail en collectif se réalise, en créant et densifiant les relations entre personnes et structures sur les terrains des recherches-actions. Des transformations de pratiques ont ainsi été mises en œuvre plus sereinement, même à un niveau microstructurel. Pour suivies, celles-ci pourront entraîner des transformations plus profondes. ■



Le mouvement comme chemin d'accès au savoir

L'acte de mimer, acte d'enfance, nous fait prendre connaissance de sensations dynamiques qui rejouent, dans notre corps, le réel.

PASCALLE LECOQ

Architecte, scénographe, directrice de l'école de théâtre Jacques-Lecoq, enseignante au LEM (Laboratoire d'étude du mouvement)

Nous fêtons cette année les 60 ans de l'École internationale de théâtre (EIT) Jacques-Lecoq et les 40 ans du Laboratoire d'étude du mouvement (LEM), département scénographique de l'école; c'est l'occasion de faire le point sur la recherche que nous y pratiquons.

Les origines

Le LEM est né dans les années 1970 de la rencontre quelques années auparavant de l'architecte Jacques Bosson et de l'homme de théâtre Jacques Lecoq, au sein de l'école d'architecture des Beaux-Arts de Paris, qui deviendra, suite aux événements de mai 68, l'unité pédagogique d'architecture n° 6 Paris Villette (UPA6 Paris-Villette). Jacques Lecoq devient alors professeur et directeur des études de cet établissement (il y enseignera durant plus de vingt ans), apportant aux élèves son expérience sur le corps et le mouvement, et développant une pédagogie liée aux espaces de la ville.

Début 1970, il y fait la rencontre d'un étudiant, Krikor Belekian (dont la soutenance de diplôme interroge « la marche ») avec lequel il travaillera pendant plus de vingt-cinq ans, reliant les problématiques de l'espace, de l'architecture et du théâtre. En 1976, c'est ensemble qu'ils créent le LEM, au sein de l'EIT, qui permet de faire émerger une foule de questions sur le jeu de l'acteur, et plus largement sur les problématiques de la création théâtrale. Aujourd'hui le LEM est dirigé par Pascale Lecoq et Emmanuelle Bouyer, architectes, entourées d'une équipe de professeurs de mouvement et d'improvisation de l'EIT.

L'enseignement au LEM : les principes

Le laboratoire permet aux étudiants de l'école de développer durant une année une pédagogie s'appuyant sur le mouvement : la connaissance du monde qui nous entoure, naturel ou construit, engage le corps comme premier témoin de l'observable. L'acte de mimer, acte d'enfance, nous fait prendre connaissance de sensations dynamiques qui rejouent, dans notre corps, le réel.

Cette méthode est la base de l'enseignement et favorise le développement d'un imaginaire à partir du réel. Les analyses de mouvements, comme l'étude du « pousser » et du « tirer » – base de toutes nos actions physiques –, se déclinent en fonction des champs mobilisables : mécanique, dynamique, dramatique et

poétique. Elles sont ensuite retranscrites en atelier sous forme plastique au moyen de dessins ou de constructions.

C'est par cette transposition que l'élève « créateur » découvre pleinement son univers.

La recherche au LEM

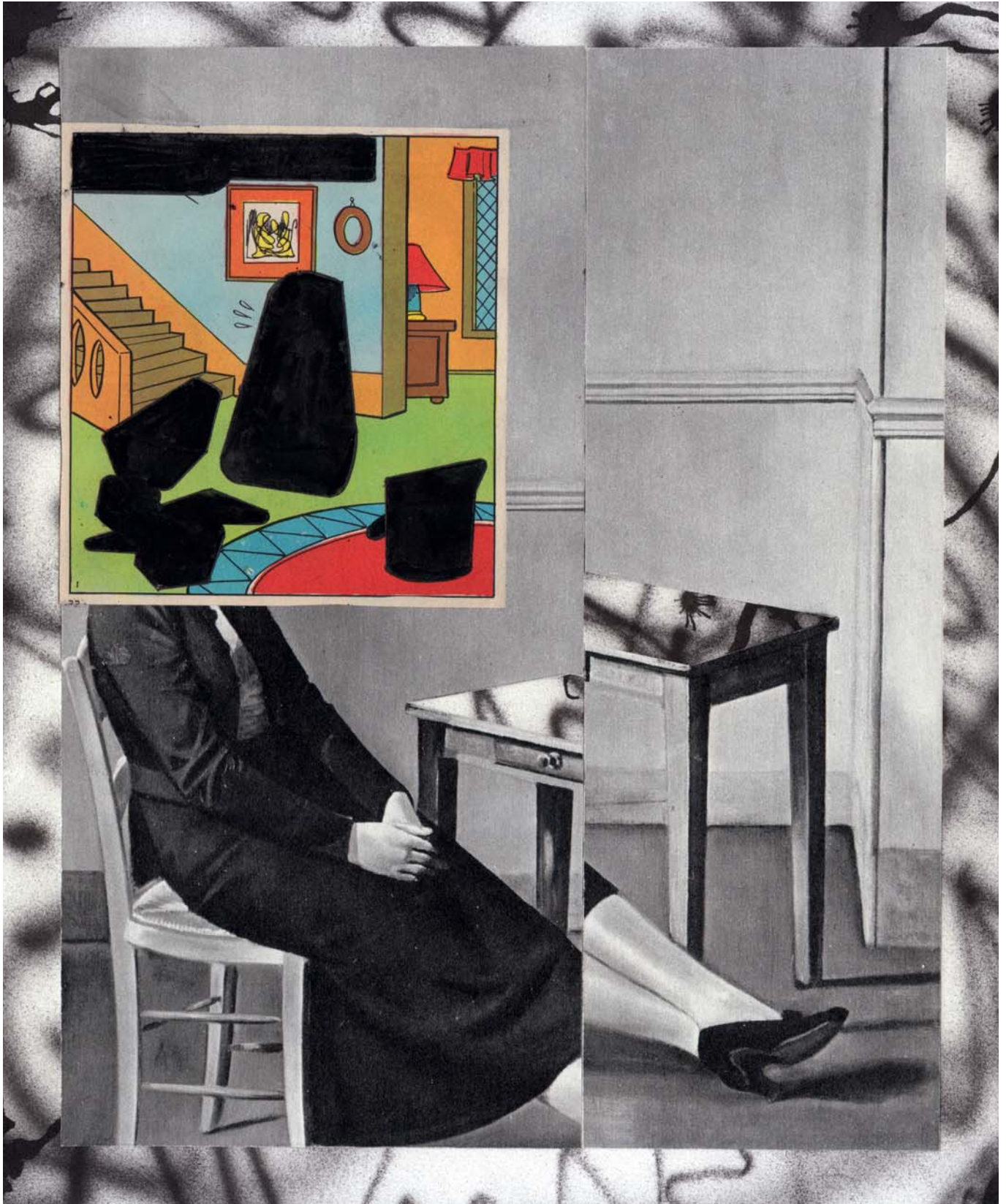
En partant du préalable sur lequel s'appuie cette pédagogie : le corps détenteur du « vrai » savoir (on ne connaît que ce que l'on *est* – Marcel Jousse), et le mouvement comme chemin d'accès à ce savoir, la recherche que nous menons est par essence créative. Toute recherche étant expérimentale, c'est la *faire* qui est créatif, le passage par le corps, l'incarnation de ce cheminement.

La recherche se fonde sur la lecture collective des réalisations de chacun, de leurs interprétations, des constats ou des conclusions que l'on peut en tirer. Nous n'imposons pas de point de vue qui risquerait de couper ces élèves de leurs sources – de leur « fond poétique commun », comme le disait Jacques Lecoq. Nous imposons seulement des contraintes de format, ou quelquefois de matériaux pour permettre aux élèves de sortir de leurs univers et de se lancer dans l'inconnu. La recherche telle que nous la concevons au LEM se joue d'ailleurs des disciplines. Penser à l'architecture en faisant du théâtre permet de structurer l'espace du jeu des comédiens et surtout du metteur en scène qui, comme l'architecte, organise avec différentes disciplines un monde rêvé plein d'utopies à construire, un espace dématérialisé.

Le présent et... le futur

Le parcours du LEM reste une expérience pratique, qu'aucune transmission écrite ne saurait remplacer. Il donne à l'élève une référence qui lui permet de trouver sa propre écriture d'artiste. Ce laboratoire est le vecteur dans lequel l'acteur, le metteur en scène ou le chorégraphe puisera, afin de poser un nouveau regard sur sa création en devenir.

Cet enseignement de création ne saurait être autre chose qu'un enseignement en création, une pédagogie de découverte en commun. Ainsi, à l'occasion des 40 ans du LEM et à la demande des étudiants, nous avons décidé l'ouverture d'une deuxième année afin d'approfondir cette recherche. ■



Que fait la danse à l'art et à l'architecture ?

[...] la danse propose à la fois un espace physique (l'atelier) qui se déplace au gré des travaux dans les bâtiments, et un espace symbolique commun où peuvent se mesurer, se renseigner en corps et en actes les points de vue de chacun [...]

EMMANUELLE HUYNH

Danseuse, chorégraphe, directrice du Centre national de danse contemporaine (CNDC) d'Angers de 2004 à 2012, directrice de la compagnie Múa

Danseuse et chorégraphe, j'ai été amenée à enseigner au sein de l'école nationale supérieure d'architecture (ENSA) de Nantes de 2014 à 2016 et je fais de même, depuis septembre 2016, au sein de l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA). Une expérience qui renvoie sans détour à la question de ce que la danse fait à l'art et à l'architecture.

Neuf années (2004-2012) de direction du Centre national de danse contemporaine (CNDC) à Angers, à la fois structure de création et d'enseignement supérieur en danse, constituent pour ce faire mon socle fondateur, notamment avec la mise en place au sein du CNDC, en 2011, d'un master danse « création et performance » à forte dimension transversale, en collaboration avec l'université Paris 8 et l'école supérieure des beaux-arts Tours-Angers-Le Mans (TALM)¹.

Interroger l'ordre établi dans les corps et les esprits

Trois axes de travail ont été mis en place à l'ENSA de Nantes :

– une semaine d'intégration de cinq journées de danse pour les 150 étudiants de première année, ayant pour effet de les constituer en groupe rapidement et de leur faire découvrir physiquement les circulations, la matérialité, la texture et le corps de leur école² tout en les invitant à immédiatement situer les questions architecturales *aussi* depuis leur propre corps ;

– un enseignement au sein du DPEA³ scénographie : interventions historiques ou théoriques sur les relations de la danse avec son environnement – qu'il soit visuel, sonore, scénographique, dans la nature ou la ville ; pratiques physiques qui prolongent ou nourrissent les productions de maquettes de salles immersives, de scénographies muséales, ou plus récemment de ce que le médium lumière produit comme narrations ou ambiances à partir de sources littéraires, cinématographiques ou issues du spectacle vivant⁴ ;

– le studio de projet Borderline, pensé et dirigé par les architectes Sabine Guth et Romain Rousseau et auquel participe aussi la théoricienne et commissaire d'exposition Kantuta Quiros ; intitulé « Borderline/le projet architectural comme posture critique et

recherche en action/La frontière comme méthode/Penser l'impensé/Désobéir à la limite », ce dispositif mène l'étudiant de cinquième année à son diplôme final ; l'enjeu majeur est de produire « une critique du conditionnement des acteurs et des logiques de projet à l'œuvre [...] et des formes architecturales et urbaines qui en résultent (banalisation, uniformisation, ségrégations...) »⁵.

Qu'est-ce que la danse peut apporter à un tel enseignement ?

Dans ce moment où l'étudiant tente de débusquer l'impensé, les angles morts de l'architecture, et où il est autorisé voire incité à désobéir à la limite que sa *profession* ne va pas tarder à lui imposer, l'histoire de l'art chorégraphique et les ruptures qu'il a traversées peuvent, par analogie, transfert, débordement, permettre de faire partager aux étudiants des « exemples » de la possibilité d'inventer en réfutant ou refusant l'ordre établi dans les corps et les esprits.

Plus encore, en doublant cette connaissance historique d'expérimentations physiques on peut rendre sensible ces « postures » chorégraphiques. Ainsi, les étudiants ont pratiqué les *Huddles* et *Dance Constructions* de Simone Forti, vu notamment les images, tournées par Joséphine Guattari, de Min Tanaka dansant à la clinique de La Borde, qui rendent sensible la conviction de cet artiste qu'il s'agit de *danser le lieu* plus que de danser dans un lieu, ou celles des travaux d'artistes chorégraphiques de ma génération qui ont tenté de questionner les prérequis de la représentation et aussi la place du spectateur dans l'œuvre.

Ce qui est en jeu dans le studio de projet, c'est la notion même de « projet » en architecture, ses contours, ses représentations et ses acceptions habituelles. Il s'agit de décirconscrire de son autojustification la notion de projet, ce qui contribue à repenser l'articulation entre projet et recherche, et questionne la coupure instaurée entre chercheurs et concepteurs. Un questionnement qui est au cœur de ma démarche d'artiste convaincue que le travail de création est un processus qui produit sa propre recherche. Ainsi création et recherche sont-elles indissociables.

1. Ce master n'existe plus aujourd'hui. Il a été pensé en collaboration avec la direction collégiale du département danse de l'université Paris 8 (Isabelle Launay, Isabelle Ginoit, Christine Roquet, Julie Perrin) et Christian Dautel qui dirigeait alors l'école supérieure des beaux-arts TALM (Tours-Angers-Le Mans). Ce dernier, convaincu de la valeur artistique, pédagogique et scientifique de la présence du danseur dans l'école d'art, a créé depuis lors le poste de danseur-maître assistant associé au sein de l'équipe pédagogique de l'école nationale supérieure d'architecture de Nantes qu'il dirige depuis 2013.

2. Voir la performance issue des ateliers d'intégration 2015 : <https://youtu.be/CUfhVPK2xdg> ; et celle issue des ateliers d'intégration 2016 : <https://youtu.be/PulkeBNATSo>

3. DPEA : Diplôme propre aux écoles d'architecture.

4. Comment archiver et représenter la lumière ? Les étudiants de la nouvelle mention Lumière du DPEA Scénographie de l'ENSA de Nantes y ont répondu avec Yves Godin. « Lumière Partout » par Line Muckensturm : www.lightzoomlumiere.fr/article/lumiere-partout-installation-du-dpea-scenographie-ensa-nantes/

5. Présentation du studio de projet Borderline (www.nouvellesrichesses.fr/fr/projets/borderline/) par Sabine Guth et Romain Rousseau dans le cadre du Pavillon français à la Biennale de Venise, juillet 2014.

Au service de cette dynamique, la danse redéfinit les nouages des savoirs et des pratiques. En engageant leur corps dans leurs questions et leurs intuitions, elle transforme le regard que les étudiants portent sur leur pratique et leur ouvre de nouveaux horizons.

L'atelier comme espace physique et symbolique

En octobre 2016, a été créé à l'ENSBA un atelier Danse/Performance/Chorégraphie dont la responsabilité m'a été confiée. Composé de vingt-cinq étudiants issus des cinq années du cursus, mais avec une forte représentation des étudiants de deuxième et troisième années, ce qui donne la possibilité d'accompagner sur un temps conséquent leur parcours, il s'organise en six à huit jours mensuels à quoi s'ajoute chaque mois une intervention sur un point spécifique d'un artiste invité durant trois jours : la relation corps-voix-texte ; traverser le *Continuous Project Altered Daily* d'Yvonne Rainer ; expérimenter les partitions de l'improvisatrice américaine Lisa Nelson, celles de l'artiste butoh Min Tanaka, inventeur du Body Weather Laboratory. Ces blocs de pratiques entrent en résonance avec l'enseignement théorique de Jean-François Chevrier, le séminaire du chorégraphe-théoricien Daniel Dobbels et les artistes chorégraphiques invités dans la programmation culturelle. Comme dans chaque atelier, un temps est dédié à l'accompagnement du travail de chacun.

J'ai intitulé cette première année de présence à l'ENSBA « entrer », afin de travailler à la fois l'espace physique de l'école, la relation de l'atelier danse aux autres ateliers et, bien sûr, ce qu'est entrer dans un espace, sur un plateau, dans une image, dans un cadre, mais aussi en formation, en création, en répétition. Ces différentes notions permettent d'orienter le regard, l'adresse et le travail lui-même.

Ce dernier est axé sur deux points particuliers en réponse aux besoins identifiés : l'observation d'un espace choisi et ce que produit un corps mobile ou non en son sein ; son propre corps – en lien avec d'autres – investigué comme espace d'imagination, d'invention et donc de sens. Sont ainsi abordées à la

fois la place du spectateur/observateur de l'espace et celle du danseur comme agissant l'espace. Ces deux points créent un espace collectif de recherche, propice à entamer ou consolider un travail, répondant à un manque énoncé par les étudiants.

Les questions des étudiants témoignent d'un désir de penser autrement les enjeux de leur travail. Quelle est la nature de cet « autrement » ? Je le perçois à ce jour comme un épaississement et un déplacement des questions, qui commencent par la façon de les poser et donc de les traiter. Qu'ils opèrent dans le champ de la peinture, de la photographie, de la vidéo, de la sérigraphie, du dessin, de la sculpture, de l'installation ou de la performance, les apprentis artistes repèrent des blocages et des répétitions dont ils ne savent pas sortir.

Ce que la danse travaille – l'espace, le temps, le pouvoir d'un corps – est une grammaire qui augmente et potentialise la question elle-même et le regard du spectateur que nous incluons dans la pratique. C'est ce que nous savons, nous danseurs, que nous traquons lorsque nous restons des jours durant à répéter ou regarder un même geste, une même séquence, en attente active que soit donné corps à un nouveau surgissement et un nouveau sens à ce geste. Cette façon de disséminer et de faire circuler l'intuition d'une question, les outils déployés et partagés, le travail d'éucidation par gestes et paroles de ce que l'on voit, m'apparaissent qualifier l'épaississement et le déplacement nommés plus haut.

Pour ce faire, la danse propose à la fois un espace physique (l'atelier) qui se déplace au gré des travaux dans les bâtiments, et un espace symbolique commun où peuvent se mesurer, se renseigner en corps et en actes les points de vue de chacun et ainsi s'opposer, se contredire, se modifier, s'auto-former *ensemble*. La danse introduit dans l'école d'art cette dimension collective qui m'apparaît matricielle du travail de recherche et contribue dans le même temps à mettre en scène l'espace comme lieu et objet d'une recherche en acte. ■

Innovation Cirque et Marionnette

La chaire ICiMa

On le voit, ICiMa n'est pas une chaire au sens universitaire classique du terme, mais une chaire d'innovation territoriale et sociale qui propose un cadre suffisamment souple pour permettre de mettre en place, pour chaque chantier, un dispositif adapté.

RAPHAËLE FLEURY

Responsable du pôle recherche et documentation de l'Institut international de la marionnette (IIM), cotitulaire de la chaire ICiMa, chaire d'innovation Cirque et Marionnette, portée par l'IIM et le Centre national des arts du cirque (CNAC)

CYRIL THOMAS

Responsable recherche et développement du centre de documentation et de recherche du Centre national des arts du cirque (CNAC), et cotitulaire de la chaire ICiMa

Le Centre national des arts du cirque (CNAC) et l'Institut international de la marionnette (IIM), structures dédiées à la recherche, à la création et à la formation, portent chacune en leur sein une école nationale supérieure (ENSAC et ESNAM¹). Chacun de ces établissements d'enseignement supérieur sous la tutelle du ministère de la Culture a créé en 2012 (IIM) et 2013 (CNAC) un pôle chargé du développement de la recherche, laboratoire de pensée et incubateur d'expérimentations, articulé aussi bien à leur activité pédagogique (formation initiale et au long de la vie) qu'à leur activité documentaire, patrimoniale et éditoriale. Ces services contribuent à établir des passerelles entre l'atelier, la piste ou le plateau, les étudiants et enseignants, les professionnels du spectacle, du patrimoine et de la culture, mais aussi entre ceux-ci et nos partenaires académiques et institutionnels, ou encore avec le monde de l'entreprise et celui de la société civile. Par ailleurs, la double activité patrimoniale et prospective de ces pôles de recherche contribue à établir un équilibre dans les formations entre transmission des savoir-faire et innovation.

Conscients des nombreuses convergences entre nos deux institutions, il nous a semblé nécessaire d'en faire jouer les complémentarités et de coopérer sur certains chantiers scientifiques et pédagogiques. Ce rapprochement initié en 2013 a été formalisé en mars 2015 par la signature d'une convention-cadre. La création en 2016 d'une chaire commune, la chaire ICiMa (Innovation Cirque et Marionnette), constitue une nouvelle étape de ce renforcement de la recherche dans les deux établissements et de leur articulation à leurs pédagogies respectives.

Après deux années de réflexion conjointe et l'établissement d'un diagnostic des potentialités de recherche et d'innovation, les deux établissements ont établi une stratégie de recherche concertée.

Cela ne signifie pas qu'avec la chaire ICiMa on viserait à faire entrer le cirque dans les arts de la marionnette ou les arts de la marionnette dans le cirque. Mais

il existe des logiques qui peuvent se rencontrer. La qualité de présence des corps sur scène n'est pas traitée de la même manière dans les deux disciplines mais c'est un enjeu qui nous rassemble. La part de l'oralité et de la démonstration dans la transmission, l'enjeu de la constitution des répertoires, s'articulent pour les deux arts à celles de la notation du mouvement, de la terminologie et de la conservation de la trace des processus pédagogiques et de création. Par les objets, agrès ou marionnettes, l'un comme l'autre ont affaire à des problématiques de résistance, de durabilité, de mobilité et de maniabilité des matériaux.

Notre rapprochement ne signifie pas non plus que tous les chantiers en soient au même stade ou mobilisent les deux disciplines à parts égales ni dans la même temporalité. Certains sont menés conjointement, car ils répondent à des problématiques communes. Ainsi en va-t-il du chantier de terminologie multilingue indispensable à la formulation de nos référentiels de compétence, à la formation des critiques, à l'amélioration du référencement de ces arts dans le contexte du web sémantique. Même si, pour des raisons aussi bien esthétiques que politiques, les marionnettistes se préoccupent depuis longtemps de la question terminologique, entre eux ou à travers le travail mené autour du Portail des arts de la marionnette (PAM), c'est véritablement avec la mutualisation de l'embauche d'une ingénieure de recherche, Nadia Makouar, docteure en linguistique, que ce chantier peut désormais se développer de façon systématique, aussi bien pour les arts du cirque que pour les arts de la marionnette.

Pour d'autres sujets, les recherches menées autour de l'une des disciplines trouvent dans un second temps des applications dans l'autre. Au fur et à mesure que nos échanges se multiplient et s'approfondissent, les questionnements que porte l'autre art amènent à révéler des angles morts que nous n'avions pas encore investigués. Par exemple, le CNAC travaille depuis plusieurs années sur les méthodes d'échauffement et

1. École nationale supérieure des arts du cirque, et École supérieure nationale des arts de la marionnette.

la compréhension de l'écosystème corporel dans la pratique. Dans le cadre de la chaire ICiMa, cette recherche se développe avec un doctorant en biomécanique² et le programme sur l'émersiologie conçu par Bernard Andrieu (université Paris-Descartes). Ce dernier, philosophe et professeur en STAPS³, a mis au point une méthode d'analyse qui consiste à filmer le corps de l'artiste en train d'accomplir une figure de haute technicité, en plaçant une caméra sur l'élève, sur l'agrès et quelquefois en plan large. Au visionnement de cette captation au ralenti, l'élève repère les gestes de peur, des gestes parasites dont il n'avait pas conscience. En les observant et en analysant les causes, il peut les corriger. Cette méthode va progressivement être transposée aux marionnettistes par Bernard Andrieu et Haruka Okui, un post-doctorant qui a travaillé sur la marionnette japonaise et sur les pédagogies du mouvement. Ils vont observer les élèves de l'ESNAM et, avec eux, déceler les gestes involontaires liés à une gêne ou à un problème de concentration qui peuvent troubler la création de l'illusion de la vie autonome de l'objet. C'est ainsi que la chaire est un lieu de transfert de technologies et de compétences d'une discipline à une autre.

Pour d'autres chantiers encore, c'est la mise en tension des deux approches qui est productrice de sens et ouvre de nouveaux questionnements : ainsi du chantier sur l'illusion, qui met en évidence un rapport différent à la notion de réel et un fonctionnement différent de l'activité spectatrice face à l'illusion de vie mise en œuvre dans l'animation des marionnettes ou l'illusion de réel sur laquelle travaillent les magiciens. Ou encore de l'approche de la question de la notation : alors que le CNAC a adopté et développé le système Benesch⁴, pour noter le geste et le mouvement dans les arts de la marionnette on souhaite à l'IIM confronter ce système de notation à d'autres pratiques (Laban, mais aussi le logiciel ReKall ou le *storyboard*) et explorer ce que les écarts entre les différentes pratiques de notation permettent de révéler d'une même séquence gestuelle⁵.

On le voit, ICiMa n'est pas une chaire au sens universitaire classique du terme, mais une chaire d'innovation territoriale et sociale qui propose un cadre suffisamment souple pour permettre de mettre en place, pour chaque chantier, un dispositif adapté. Soutenue par le ministère de la Culture (DRAC et Délégation générale à la langue française et aux langues de France), par la Région Grand Est (direction de la culture et direction de la recherche), les départements des Ardennes et de la Marne, les communautés d'agglomération de Charleville-Mézières et de Châlons-en-Champagne, la démarche de recherche, interdisciplinaire, s'appuie sur un maillage de partenaires champardennais⁶, nationaux et internationaux. Sur le plan méthodologique, il importe de rappeler que nos structures pensent cette recherche par, pour et avec les arts en faisant toujours entrer en synergie la recherche par les artistes (en cours de formation ou professionnels confirmés), la recherche fondamentale et la recherche appliquée. On fera néanmoins part d'une difficulté importante à laquelle nous restons confrontés : si les financements obtenus ont permis l'embauche d'une

ingénieure de recherche, de deux demi-postes de secrétariat scientifique dédiés à la préparation de documentation des chantiers et à leur coordination logistique, et d'appuyer le financement de doctorats (STAPS, linguistique), nous ne parvenons pas encore à rémunérer le temps de recherche des artistes qui coopèrent au projet. Ceci conduit à développer la recherche avec de très jeunes artistes n'ayant encore que peu d'expérience (nos étudiants) ou bien en nous appuyant sur le temps gracieusement offert par les artistes confirmés qui s'engagent dans cette recherche sur leur temps personnel, hors de tout cadre administratif.

En sus du positionnement défini dans la Charte nationale de la recherche en école d'art, on notera que la chaire ICiMa insiste sur le rôle qu'ont à jouer, aux côtés des artistes professionnels et des scientifiques, en plusieurs lieux et moments de la recherche, les individus et groupes de la société civile – ces « publics » qui sont toujours les co-auteurs des phénomènes du spectacle vivant –, en tant qu'acteurs eux aussi de la recherche, et non pas seulement comme destinataires dans le cadre de restitutions ou d'activités de médiation.

Le développement de la recherche et de l'innovation sur et à travers les pratiques circassiennes et les pratiques marionnettiques contribue à enrichir les pédagogies du CNAC, de l'IIM et de leurs partenaires en déplaçant les certitudes, en précisant les référentiels de compétence, et en offrant aux étudiants des outils, des méthodes et une meilleure compréhension des réalités socio-économiques pour faire évoluer leurs disciplines artistiques et diversifier leurs parcours d'insertion professionnelle. À travers leurs activités de recherche elles-mêmes nourries par l'activité de formation, les deux institutions œuvrent à former des personnalités d'artistes et d'interprètes qui, au-delà de leurs capacités de haute technicité, puissent penser leur art et le renouveler (en interrogeant les notions d'espace, de temporalité, d'écriture, de corporéité, en remettant en question les modalités d'interaction avec les publics), conscients d'un nécessaire positionnement social, esthétique et philosophique. Des artistes qui sachent, sans craindre d'aller vers le monde des sciences et techniques, des sciences humaines et sociales, ou vers celui de l'industrie et d'autres acteurs socio-économiques, développer leur méthodologie de recherche et de création, s'insérer et transformer leur art, la vie professionnelle et la société. ■

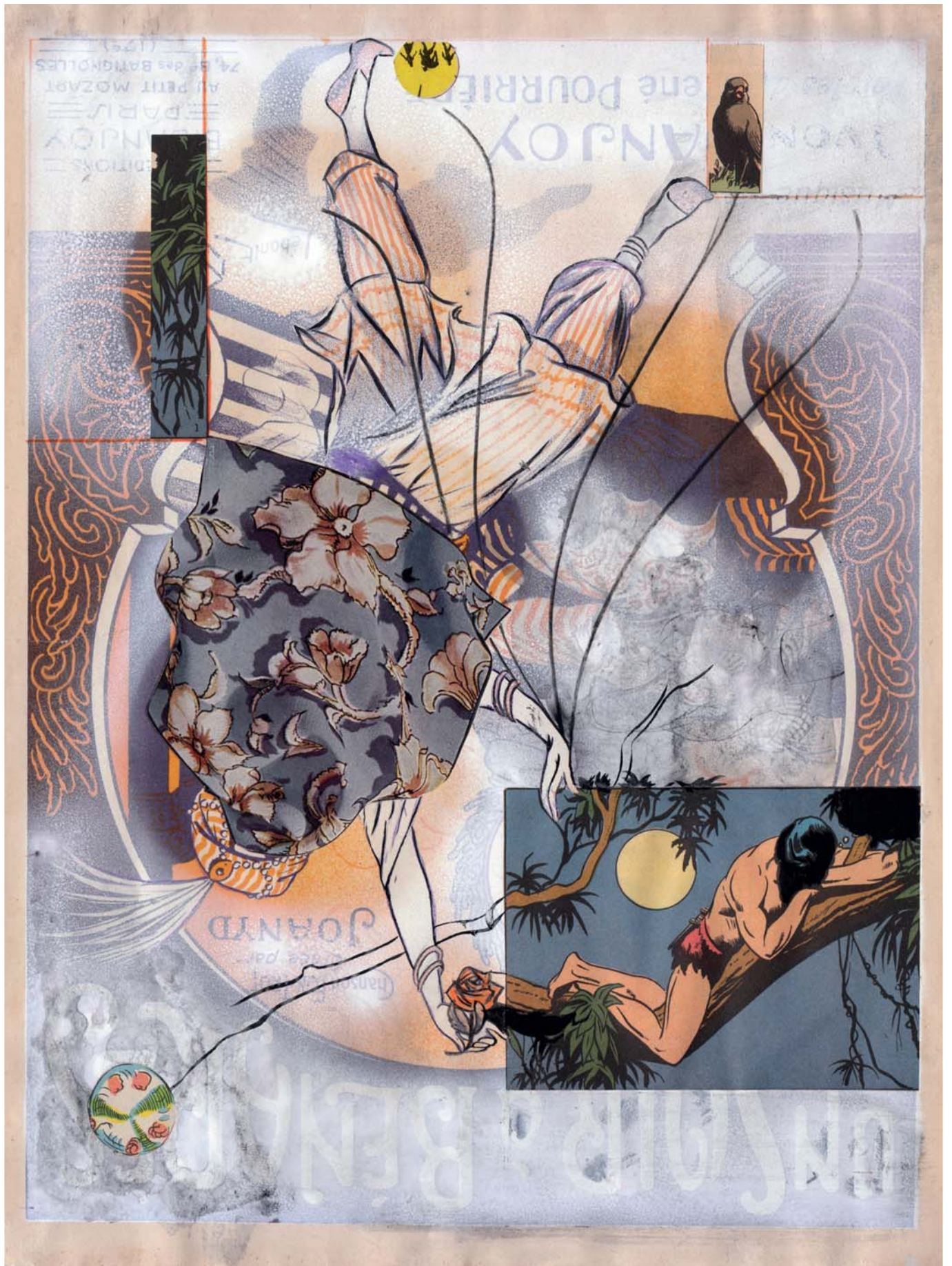
2. Soutenu par l'université de Reims Champagne-Ardenne et la communauté d'agglomération de Châlons-en-Champagne.

3. STAPS : sciences et techniques des activités physiques et sportives.

4. Grâce à une bourse du Centre national de la danse, Katrin Wolf a développé, à partir de la notation Benesh, une première partition d'un numéro de sangles, publié en 2016 par le CNAC. Cette approche est complétée par une utilisation du logiciel MemoRekall conçu par Clarisse Bardirot pour la notation d'étapes de travail par les étudiants.

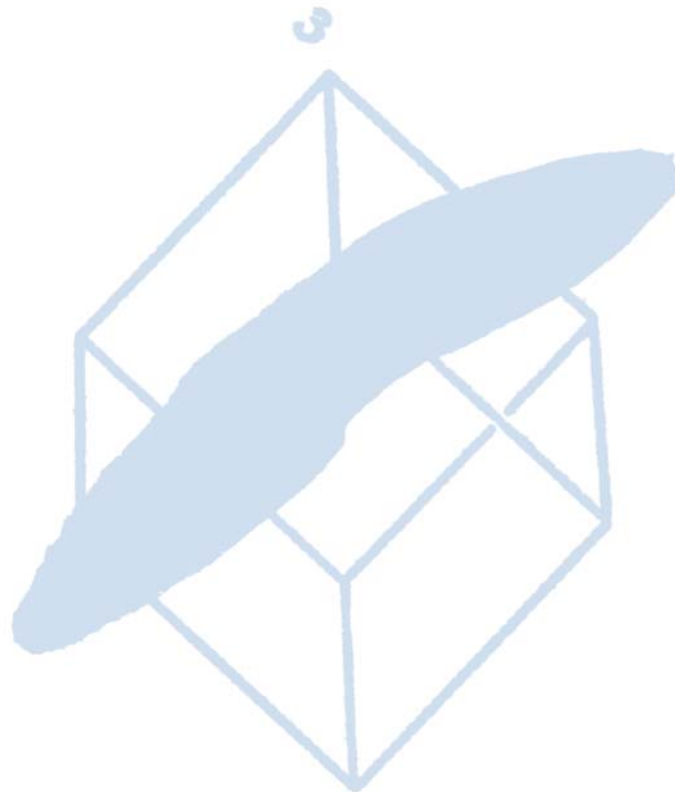
5. Ces recherches se développent dans un groupe de travail auquel contribuent notamment l'universitaire Julie Sermon, la chorégraphe Delphine Demont, ainsi que Claire Heggen et Alexandra Vuillet, intervenantes à l'École nationale supérieure des arts de la marionnette.

6. Université de Reims Champagne-Ardenne (URCA), université de technologie de Troyes (UTT), école supérieure d'art et de design (ESAD) de Reims, etc.



Faire écarts

Si le mouvement de la recherche implique de s'écarter des sentiers battus, il impose également de déployer les possibles qui résultent de la mise en tension d'écarts. L'exploration prend ici la figure de l'autre, celui d'ailleurs ou d'ici, celui d'avant ou de maintenant, qui renvoie à l'étranger présent en chacun. Composer des liens dans cette multitude foisonnante, entrer en relation et maintenir le vis-à-vis ouvert, se saisir de ce qui s'éprouve dans l'« entre », se laisser imprégner répondent ici à des impératifs à la fois esthétiques, culturels et politiques.



Une recherche du lien

Il s'agit de démontrer, par le sensible et la mise en abyme, la richesse d'une culture pourtant voisine, de redonner à fantasmer l'autre, de reconstruire par l'émotion l'image que l'on s'en fait.

YANN-GAËL PONCET

Violoniste et chanteur, initiateur du projet « Transcontinental » fondé sur la rencontre entre l'électro français et les musiques traditionnelles

Nous admettons que l'individu vit dans les limites de ce qu'il perçoit.

De cette perception se nourrit la pensée.

La pensée est faite des chemins de son apprentissage, de culture et d'histoire, aux différentes échelles que la vie propose.

Elle est à la croisée entre ce qu'offrent les savoirs collectifs – appelons-les « sciences » – et nos dispositions personnelles.

Les sciences s'organisent, fabriquent des outils, bornent les espaces. Elles morcellent et matérialisent. Ce matériau devient la matière brute d'une pensée qui selon qu'on accède à tel ou tel gisement sera d'une autre composition. Elle se partage à nouveau, fait l'objet de promotion, s'alimente parfois de la contradiction. Elle devient aussi, bien plus souvent qu'on n'osera l'admettre, une forme de réflexion.

Nous pressentons que ces réflexes sont à l'origine de beaucoup de raideurs sociales, qu'ils sont en cause dans la dégradation du lien.

Le lien est un élément qui semble échapper à la raison, se soustraire à la domination des chiffres et à côté duquel passent sans vibrer beaucoup de détecteurs.

C'est l'élément dont on ne suppose les contours que par les traces qu'il laisse.

Infiniment complexe, polymorphe, souvent endémique, nous ne prétendons en rien pouvoir le définir.

Nous en mesurons cependant l'importance.

L'animer, le reconsidérer, le valoriser fait l'objet de toute notre mobilisation.

Et l'œuvre d'art est notre outil.

Nous nous intéressons au rapport des groupes sociaux entre eux, dans leur espace partagé. Nous portons une attention particulière à l'image généralement forgée des minorités.

Les « Projets Transcontinentaux » sont conçus pour bousculer, désamorcer les réflexes et les apprentissages qui cantonnent ces populations dans une représentation dépréciée.

Il s'agit de spectacles musicaux construits sous forme de dialogue entre la musique d'une minorité et une musique électro-jazz innovante. Cette dernière est composée exclusivement à partir d'échantillons de la musique traditionnelle concernée – la modernité naît ainsi de la tradition. L'ensemble est accompagné

de vidéos synchronisées produites, elles aussi, à partir d'échantillons recueillis sur le terrain.

Il s'agit de démontrer, par le sensible et la mise en abyme, la richesse d'une culture pourtant voisine, de redonner à fantasmer l'autre, de reconstruire par l'émotion l'image que l'on s'en fait.

Sans transiger aucunement sur la qualité musicale, nous entendons produire une musique d'abord simple pour un public large.

Les hasards de l'existence nous ont amenés dans des contrées lointaines.

Nous y bénéficions d'un statut d'extrinsèque, qui donne parfois la possibilité d'une vision en perspective. Le point de vue d'un pion sur l'échiquier n'est pas le meilleur qui soit pour comprendre la partie. Par ailleurs, par notre nationalité, nous jouissons d'un à priori positif quant à produire de l'analyse critique et notre parole semble, par beaucoup, attendue. Nous n'avons pas cet avantage à Paris.

Notre intérêt se portant sur l'image que les uns se font des autres et la nature du lien qui les unit, il nous semble évident qu'à montrer la beauté et l'intelligence que nous percevons, nous serons en mesure d'aider (à notre échelle) à une reconsidération.

Pour que notre propos puisse prendre toute sa dimension, il est nécessaire, d'une part, de donner une image juste de la culture minoritaire abordée et d'autre part de cibler et de bien comprendre la majorité à laquelle nous entendons l'adresser.

Il convient alors de se familiariser avec l'histoire générale du pays, puis celle de la musique vernaculaire.

Nous privilégions ensuite l'immersion. Nous sillonnons les régions définies, le violon à la main, pour rencontrer, discuter, jouer avec les acteurs vivants de cette tradition.

Le temps et le partage musical sont nos meilleurs alliés. Ils ont ouvert bien des esprits rebutés de prime abord, ils ont permis la confiance. Cette confiance acquise, nous essayons d'identifier au mieux la nature des tensions entre les communautés.

Plutôt que d'agir en musicologue (que nous ne sommes pas), nous cherchons à rassembler, parmi des musiques fortement implantées dans la mémoire populaire, celles qui nous ont le plus immédiatement touchés, espérant un impact émotionnel équivalant sur le public de destination.



Nous avons décliné cette démarche par deux fois déjà.

Le « Transcontinental Calypso » s'est construit autour de la culture des afro-descendants de la province du Limon au Costa Rica. Il répondait aux contradictions d'un pays à l'image médiatique travaillée, souffrant pourtant d'un racisme ancré, bilatéral, et géographiquement matérialisé. Le Calypso Limonense, musique mourante, fortement porteuse de l'identité locale, nous a servi de vecteur.

Le « Transcontinental Charango » s'intéresse à la culture andine comme partie refoulée du quotidien argentin.

Cette tentative de dépassement de l'histoire et des mémoires émotionnelles induites engage à bien nous connaître nous-mêmes. Elle engage à comprendre et à composer avec l'histoire des idées qui fait notre héritage. Elle engage à en saisir l'universalité et à en dépasser les raideurs contextuelles. Tout en ouvrant le chemin de l'humanisme, les penseurs des Lumières étaient toutefois limités, dans leur rapport à la différence, par les réflexes de la pensée d'une époque. ■

Une multitude foisonnante

L'essence de notre association avec le musée du quai Branly tient en l'exposition des collections d'ethnomusicologie de l'institution aux oreilles « profanes ».

SAMUEL AUBERT

Directeur du festival « Les Siestes électroniques » de Toulouse

« Philippe Hallais, alias Low Jack, est un compositeur de musique électronique et DJ français né en 1985 à Tegucigalpa. » Voilà ce que l'on peut lire sur la page Wikipédia de Low Jack. De cette biographie liminaire, je ne connaissais pourtant pas la moitié des informations lorsque j'ai décidé de l'impliquer dans notre projet « Les Siestes électroniques au musée du quai Branly » dont l'objet est de faire travailler annuellement huit musiciens issus du champ des musiques actuelles sur les collections de documents sonores du musée. Nous donnons à chaque artiste carte blanche pour tirer de leurs heures d'écoute passées à la médiathèque du musée une représentation publique, qu'il s'agisse d'un concert, d'un DJ set ou d'une pièce sonore.

Je ne savais donc pas que Philippe était né au Honduras, je ne savais pas qu'il était né en 1985, je ne savais pas que Philippe s'appelait Philippe... mais j'avais l'intuition que Low Jack, identité musicale au croisement de la house music, des musiques industrielles post-punk et des musiques électroniques d'obédience expérimentale de manière générale, était un terrain fertile pour une hybridation réussie entre musique contemporaine et ethnomusicologie. Car l'essence de notre association avec le musée du quai Branly tient en l'exposition des collections d'ethnomusicologie de l'institution aux oreilles « profanes », en premier lieu celles de musiciens venant d'univers lointains (comprendre : éloignés des codes de la science ethnologique), puis celles du public dans sa plus grande diversité. Le travail des musiciens actuels agissant comme un intermédiaire, une navette permettant le passage d'un univers scientifique rigoureux à une sphère esthétisante où le plaisir de l'écoute prévaut sur la véracité des faits.

Explorer avec précision un matériel onirique, concevoir des mondes possibles mais irréels, se projeter au-delà de faits tangibles, ce sont ces inversions qui m'intéressent et non pas les biographies des artistes avec lesquels je travaille. Je ne cherche donc pas particulièrement à savoir qui ils sont. En science, savoir

qui parle, de quel point de vue, dans quel contexte, est essentiel à la compréhension du contenu. En art, il ne me semble pas. J'ai ainsi été étonné que la plupart des médias ayant parlé de l'album *Garifuna Variations* – tiré de la résidence de Low Jack au musée du quai Branly –, aient organisé ou introduit leurs propos autour des origines honduriennes de Philippe (les Garifunas étant un peuple antillais exilé au Honduras à la fin du XVIII^e siècle et Low Jack ayant puisé en grande partie son inspiration dans les fonds centra-méricains du musée). Pour moi, au contraire, la grande force de *Garifuna Variations* ne tient pas à la quête des origines mais en la projection dans des territoires parallèles consistants. *Garifuna Variations* pourrait ne pas avoir été composé par un artiste d'origine hondurienne, l'œuvre n'en serait pas moins belle, et surtout pas moins pertinente aujourd'hui, puisque pouvant s'écouter comme une œuvre contemporaine.

Le patrimoine accumulé par des centaines de sociétés, pendant des siècles, partout sur le globe, du plus proche au plus lointain, la matière première qu'archive le musée du quai Branly pour les générations futures, représente un champ de possibles fantastique et agit comme un inséminateur pour nos imaginaires contemporains. Écouter certains albums équivaut à écouter la musique la plus expérimentale qui soit pour des oreilles non averties. Cette richesse représente une force esthétique quasiment intarissable.

Je tiens ainsi à rester volontairement naïf dans mon approche. J'aime travailler au musée du quai Branly, car je suis là-bas un auditeur amateur, toujours en découverte. Je trouve rafraîchissant et stimulant de profiter des beautés du monde et, à ma maigre mesure, de les transmettre, les transformer, les remettre en circulation, les interpréter, les intégrer à nos références comme on amalgame, fusionne, extrait en ce début de XXI^e siècle glouton une multitude foisonnante d'influences simultanées. ■

Vers un acteur-créateur des scènes du monde

Dans des conditions favorables aux ramifications et à la sérendipité, nous invitons au partage des savoir-faire au contact de personnalités des cinq continents, transmetteurs de traditions vivantes.

Poursuivant l'esprit des studios créés en Russie, en Europe et aux États-Unis au cours du XX^e siècle, l'Association de recherche des traditions de l'acteur (ARTA) vise à ressourcer, transmettre et explorer l'art de l'acteur, au sens le plus large, et ses processus créatifs. Lieu d'école et de recherche permanente, notre maison est animée par une triple vocation internationale, pluridisciplinaire et transculturelle. Elle dispense des ateliers et des stages pour des artistes aux formations initiales les plus diverses (théâtre, danse, performance, chant, cirque...), des stages et des ateliers.

Ainsi, entre Russie et Brésil, Maria Thais convoque Meyerhold et les Paiter Surui, pour relier l'étude biomécanique du tir à l'arc à l'expérience de survie des chasseurs amazoniens, et ainsi nous mettre spatialement *en relation*... Nach, jeune danseuse urbaine de Krump¹, puise inspiration dans le kathakali indien puis s'ouvre à la sensualité du buyô japonais.

De telles ouvertures incitent à chercher dans l'autre l'étranger qui est en soi. L'artiste ferait parler, danser son corps, le laisserait se souvenir et associer. Sans interférence de la volonté, le corps-esprit en mouvement associe images, sensations, réminiscences, réactivant le passé, ouvert au présent, l'avivant.

Jouer en langue étrangère non seulement développe l'oreille musicale de l'acteur, mais aussi le sensibilise au rythme, à la ligne mélodique du texte et ses accents, tout en incitant à se rendre plus réceptif à ce qui se joue vraiment ici et maintenant avec le partenaire, entre les mots. De retour à sa langue maternelle, l'écoute se fait plus subtile, la parole devient moins ordinaire, suscitant l'envie d'en laisser vibrer les multiples résonances...

Activer la mémoire, du vécu individuel à l'histoire collective, pour que l'esprit demeure et veille. Le théâtre entre en résistance et permet de créer les conditions de la rencontre, pour qu'il se passe quelque chose entre les êtres, dans la mise en jeu de leurs arrière-pensées.

En fonction de son état présent, le même événement passé peut être perçu tantôt comme contraignant, tantôt comme libérateur, « la vie n'est pas ce que l'on a vécu, mais ce dont on se souvient et comment on s'en souvient », dit Gabriel García Márquez.

De la rébellion à la répression, de l'oppression au soulèvement, quel qu'il soit, inverser les perspectives, explorer les transitions entre corps souffrant, subissant le passé, et corps festif, désirant s'émanciper.

Miser sur la dynamique de tensions paradoxales au croisement de voies créatives opposées, alterner, combiner les processus, pour des entrelacs féconds : conduite d'actions linéaire (psychologique), enchaînement de situations, passages d'obstacles, tension vers un objectif final, parcours entre détermination et désir. Savoir recevoir, mémoriser, réagir ; conduite d'actions fragmentée (futuriste) : collage de situations, changement de points de vue, tension vers une rencontre finale, parcours entre deux pôles opposés. Savoir recevoir, oublier, découvrir.

L'acteur est créateur quand il est conscient de ses outils, prêt à percevoir, sachant anticiper. Par ses ébranlements, ses visions, il serait aussi insoumis.

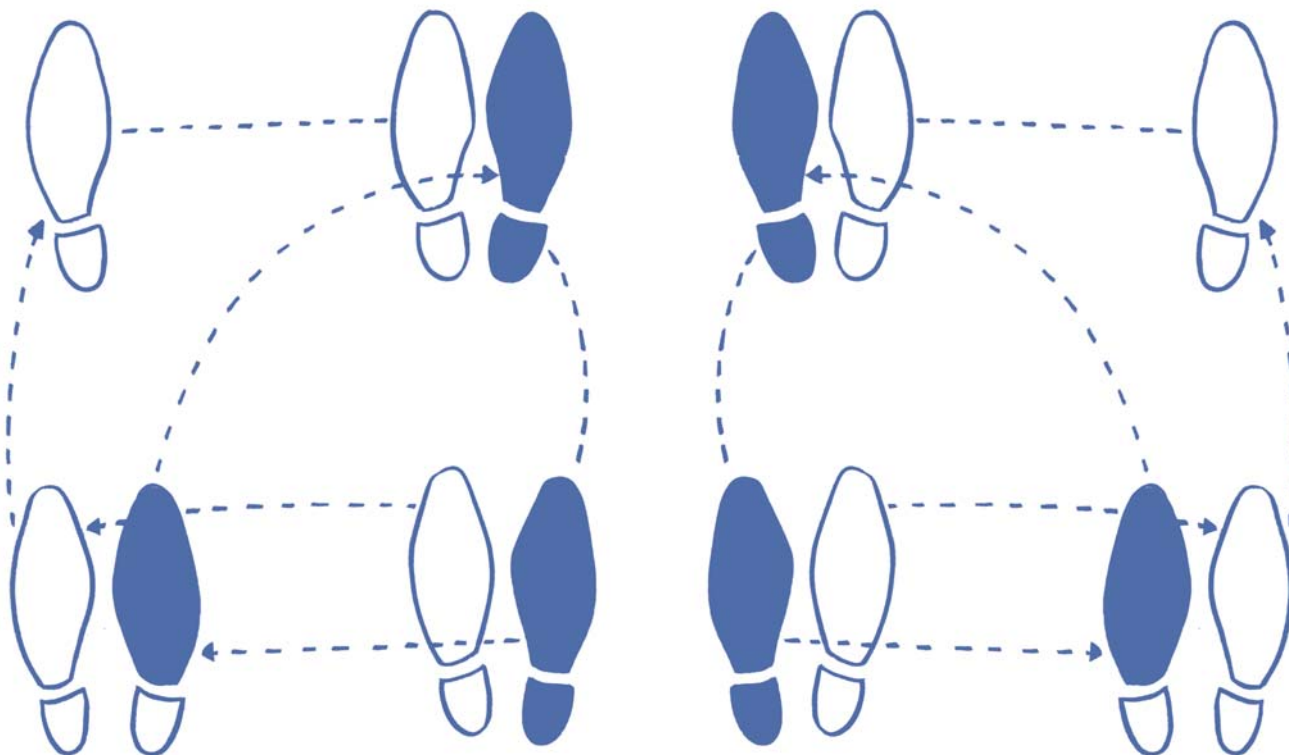
Dans des conditions favorables aux ramifications et à la sérendipité, nous invitons au partage des savoir-faire au contact de personnalités des cinq continents, transmetteurs de traditions vivantes. Passeurs d'expériences, nous voulons promouvoir l'idée d'*acteurs-créateurs des scènes du monde*, en stimuler les potentialités.

Savoir engager un processus créatif : l'*acteur-créateur des scènes du monde* saurait, seul ou collectivement, engager, concevoir et traverser chaque étape d'un processus créatif.

JEAN-FRANÇOIS DUSIGNE

Comédien, metteur en scène, professeur en arts du spectacle, théâtre, ethnoscénologie ; directeur de l'axe « ethnoscénologie » de l'équipe « Scènes du monde, création, savoirs critiques » (EA1573) de l'université Paris 8 ; codirecteur d'ARTA

1. Le Krump est une danse née dans les années 2000 dans les quartiers pauvres de Los Angeles.



Avoir conscience de ses actes et pouvoir puiser dans les acquis de l'expérience pour analyser et résoudre un problème créatif : *l'acteur-créateur des scènes du monde* pourrait prendre conscience de ce qu'il fait. Ayant appris à apprendre, il saurait poser et se poser les questions justes pour enclencher, faire avancer la création. Il serait capable de cerner et d'identifier les obstacles en évaluant précisément leur cause. Au-delà de la faculté commune à saisir ce qui ne va pas, il saurait, s'y étant exercé, comment entrevoir et formuler concrètement de possibles réponses aux problèmes récurrents rencontrés en cours de création. L'expérience personnelle acquise s'ajouterait au savoir théorique et aux références à des expériences exemplaires : l'exercice lui aurait permis de vérifier par lui-même et de mémoriser différents modes de résolution, et d'acquérir ainsi l'expertise pour cerner, répondre et contourner les difficultés.

Connaître les formes, et pouvoir jouer avec les conventions et les codes de jeu des traditions du monde entier : *l'acteur-créateur des scènes du monde* utiliserait consciemment les conventions : l'initiation à l'ARTA d'une ou plusieurs traditions asiatiques, indiennes, européennes, russes, africaines ou américaines, lui aurait appris à reconnaître les formes à travers le flux vivant des traditions.

Savoir discerner les universaux du métier d'acteur et reconnaître la diversité des voies créatrices pour être force de proposition : *l'acteur-créateur des scènes du monde* repèrerait dans chaque pratique spectaculaire ce qui relève de particularismes culturels et ce qui relève de lois universelles. Il saurait contextualiser

les techniques du corps et les incarnations des imaginaires en fonction des habitus, des rites et des croyances spécifiques à chaque culture. Il aurait appris à situer et analyser les attentes spécifiques des publics. Il ajouterait au talent et au bagage technique, la faculté de saisir la spécificité des modalités du processus créatif en cours, et saurait identifier les visées et intentions de l'auteur, du metteur en scène, du chorégraphe ou du réalisateur avec qui il pourrait collaborer.

Maîtriser des méthodes créatives différentes, permettant de travailler de manière paradoxale et/ou alternée : *l'acteur-créateur des scènes du monde* s'engagerait volontiers sur des voies multiples, parfois opposées ou même contradictoires, dont il pourrait tirer complémentarité.

Il concilierait contrôle et goût de la prise de risque en ayant pu oser, hors des contraintes de production, se confronter à des modes de travail qui lui étaient étrangers, qui étaient même jusqu'alors contraires à ses convictions.

Savoir s'intégrer à un travail pluridisciplinaire : *l'acteur-créateur des scènes du monde* saurait anticiper, s'adapter, interagir.

C'est pourquoi l'ARTA entend décloisonner les approches, et forme conjointement acteurs, danseurs, chanteurs... Il ne s'agit plus de démêler une quelconque prééminence entre texte, forme et image ; dans un esprit de métissage, travaillant la polysémie, le contrepoint, la corporalité, la vocalité, la choralité, l'enjeu est d'inventer ensemble de nouveaux langages de plateau. ■

Le corps dans les danses régionales de France

Comment faire se rencontrer les danses d'hier avec les corps d'aujourd'hui, sans parler du corps ?

Deux analystes fonctionnelles du corps dans le mouvement dansé sont « lâchées » dans le monde de la danse traditionnelle pour analyser le corps... « Traditionnelle » ? Attention à ce terme qui, lancé en toute naïveté, peut attirer la foudre. Si l'on se réfère à la société paysanne dont elle est issue, il n'y a plus de danse traditionnelle, ni de pratique traditionnelle de la danse. Il faut parler de revivalisme.

Le corps... « pouvez-vous nous parler du corps dans la danse revivaliste ? » Silence, embarras. Personne ne nous en parle.

Il a fallu trouver d'autres questions !

Heureusement, nous suivons stages et cours ; nous notons et analysons ; nous dansons, bien. Est-ce si sûr ? Des bruits courent que non seulement nous ne sommes pas de ce monde mais qu'en plus nous ne dansons pas bien...

Les danses traditionnelles sont-elles faciles ? Nous le croyions. Nous prenons conscience de nos difficultés liées à notre pratique corporelle ; par exemple réduire la grandeur des mouvements en permanence nous rend crispés ; le pied en l'air de la danseuse contemporaine est trop relâché ; celui de la danseuse classique a l'air trop pointé même détendu. Notre principale difficulté (mais personne ne nous le dit) c'est que nous avons trop de mobilité, particulièrement entre la cage thoracique et le bassin : ouf ! voilà une première piste ; heureusement, nous étions deux ! Il n'y a en effet pratiquement aucune correction individuelle dans les cours (notre spécialité !). Est-ce une des raisons pour lesquelles certains pratiquants qui nous disent danser depuis trente ans sont encore si débutants ?

Ah oui, et puis aussi on ne parle pas de « cours », mais d'ateliers ; ateliers pour préparer au bal.

On ne parle pas du « corps » non plus, mais, pardon, nous allons oublier : on parle quand même des pieds.

[...]

Nous nous interrogeons : qu'y a-t-il de commun dans ces milieux si divers et dans ces danses si diverses ? Celles-ci ne sont-elles vraiment que des danses de

pas ? Comment faire se rencontrer les danses d'hier avec les corps d'aujourd'hui, sans parler du corps ?

Car le grand non-dit est le corps. Non-dit ou déni... ? On parle de formules de pas, de formes de danse, mais les repères corporels sont rarement indiqués dans l'apprentissage. Or c'est lui, le corps que nous regardons, que nous pistons...

Nos temps de pratique se multiplient : c'est bien sûr l'indispensable matériau de base pour notre analyse. Elle nous aide à avancer dans l'observation des élèves, des enseignants, du groupe. Nous regardons ce dont on ne nous parle pas. Derrière les pas de danse, la figure, nous interrogeons la toile de fond, la façon d'habiter le mouvement. Nos yeux se portent sur ce qui ne se voit pas d'emblée : la circulation du mouvement, les coordinations internes du corps. C'est ce que nous appelons *la lecture du corps*.

Nous passons beaucoup de temps à interroger les collectages ; nous cherchons les moteurs du mouvement dansé dans les ralentis. Nous constatons par exemple que dans les rondes de Bretagne, rares sont ceux qui ont le même pas ; ils ne font pas tous la même chose avec les pieds. Ce qui les unit, les rassemble et les porte, c'est le haut du corps et le lien des bras ! Alors, pourquoi parler tout le temps des pieds ? Pourquoi systématiquement commencer par eux ?

[...] Nous sommes toujours à la recherche d'une porte d'entrée pour que l'on nous parle du corps qui danse. C'est par le biais d'un item de [notre] questionnaire que nous l'avons enfin trouvée. Les questions étaient à dessein vagues, « ouvertes » pour laisser un espace de liberté. Nous avons constaté que les réponses les plus éclairantes pour nous étaient celles qui concernaient le « bon danseur » : *lorsque vous dites « c'est un bon danseur », pouvez-vous définir ce que vous entendez par ces mots ? Pourriez-vous tenter de définir vos critères d'évaluation ?*

Nos entretiens peu à peu ont systématiquement commencé par cette première question, qui devenait le « Sésame ouvre-toi » pour faire parler du corps.

CATHERINE AUGÉ

Danseuse, pédagogue, spécialiste d'AFCDM, notatrice Conté

YVONNE PAIRE

Danseuse, pédagogue, spécialiste d'AFCDM

Ce texte est extrait du rapport de l'étude « L'engagement corporel dans les danses traditionnelles de France métropolitaine », 2005, commandée par le ministère de la Culture et de la Communication (Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles).



Le bon danseur

Alors que, au premier abord, cela n'allait pas de soi dans le cadre de la pédagogie des danses traditionnelles, ceux que nous avons interrogés ont accepté volontiers de répondre à notre question concernant le « bon danseur », témoignant ainsi qu'il existe bien pour eux de bons et de moins bons danseurs, et qu'ils savent les identifier.

Cette expérience assimilée de bon danseur suppose une certaine habileté et dessine une forme de savoir que dans le domaine de l'anthropologie, on appelle « l'expertise » ou le « geste expert ». Nous nous référons ici aux travaux de Blandine Brill¹ sur l'apprentissage.

Qu'est-ce qu'un « geste expert » ? Il faut du temps, des années pour aboutir à la maîtrise dans un geste technique. Que l'on parle d'un ébéniste ou d'un danseur de bourrée, l'apprenti doit traverser le même type de réseaux d'acquisitions. Il franchit une phase de découverte et d'exploration, phase jalonnée d'essais-erreurs permettant les premières acquisitions. Ce chemin se poursuivra pour une infinité de schèmes moteurs qui se combineront peu à peu entre eux. Les références intérieures se démultiplient pour aboutir en un réseau dense et de plus en plus singulier de compétences au service de la finalité : non pas jongler avec les connaissances acquises, mais créer un meuble en marqueterie ou entrer dans la danse. Au fur et à mesure, les anticipations et les ajustements prédominent. Les tensions superflues se réduisent. Tout devient lisse, lustré, aisé, évident. Comme le souligne Blandine Brill, tout geste expert se construit en rapport avec l'environnement et prend des années pour s'acquérir. La maîtrise est lisible lorsque l'anticipation du mouvement est possible, suivie d'un ajustement lors de l'exécution du geste.

« Plus rien ne force, plus rien ne frotte. » Nous citons et reprenons ici la parole de nos interlocuteurs, en soulignant qu'il est question d'une vision contemporaine du bon danseur, qui n'est ni la vision d'hier, ni celle de demain.

Quel est donc le portrait du « danseur expert » ? Le regard de nos interlocuteurs s'est révélé à la fois affûté et consensuel : leurs critères d'appréciation sont clairs et précis, et ils sont globalement les mêmes que l'on parle d'un danseur de rondeau, de gavotte ou d'un valseur. Nous rencontrons toutefois une exception : le danseur provençal de tradition militaire, pour lequel sont privilégiés les critères de virtuosité technique.

Les critères évoqués ci-dessous, issus des réponses au questionnaire et des entretiens, concernent à la fois les aspects communautaires des danses et les apports individuels.

Le collectif : la « langue »

Pour bien danser, il faut connaître la « langue ». Ces termes « langue », « langage » que nous avons souvent entendus, font référence au temps où la danse s'installait comme la langue maternelle, par imprégnation, dans le groupe qui la véhiculait. « Le danseur porte la marque profonde qu'une société humaine a su imprimer sur cette forme d'expression, ce langage qu'est la danse » écrit Pierre Corbepin.

Connaître la langue, aujourd'hui, c'est allier la justesse des pas et le style découlant du répertoire, du terroir ; c'est pouvoir resituer le style dans un ensemble d'éléments culturels. Ces traces, explorées par l'ethnologie, la sociologie et l'histoire, véhiculent une saveur, bien sûr différente de celle d'hier, mais tout autant source d'un plaisir originel.

Ce plaisir à déguster fait que le bon danseur est plus un danseur qualitatif et un danseur de style qu'un technicien. On nous parle de tenue sans raideur, de corps ferme et non relâché, de fluidité, d'aisance, de douceur, de souplesse. Le mot « économie » (d'énergie) pour durer longtemps revient souvent ; il désigne une danse juste sans mouvements parasites ni crispations inutiles. La discrétion est de rigueur, l'élégance est esquissée, les gestes ne sont pas trop amples, jouant plus sur une fluidité organique que sur un jeu articulaire poussé. Le corps bouge dans sa *globalité*, une globalité subtile et non rigide, tout en nuances. Ces nuances se retrouvent dans le jeu des dynamiques, dans les élans du corps jumeaux des élans musicaux : accélérations, freinages, déséquilibres, tout est là, subtilement, savamment.

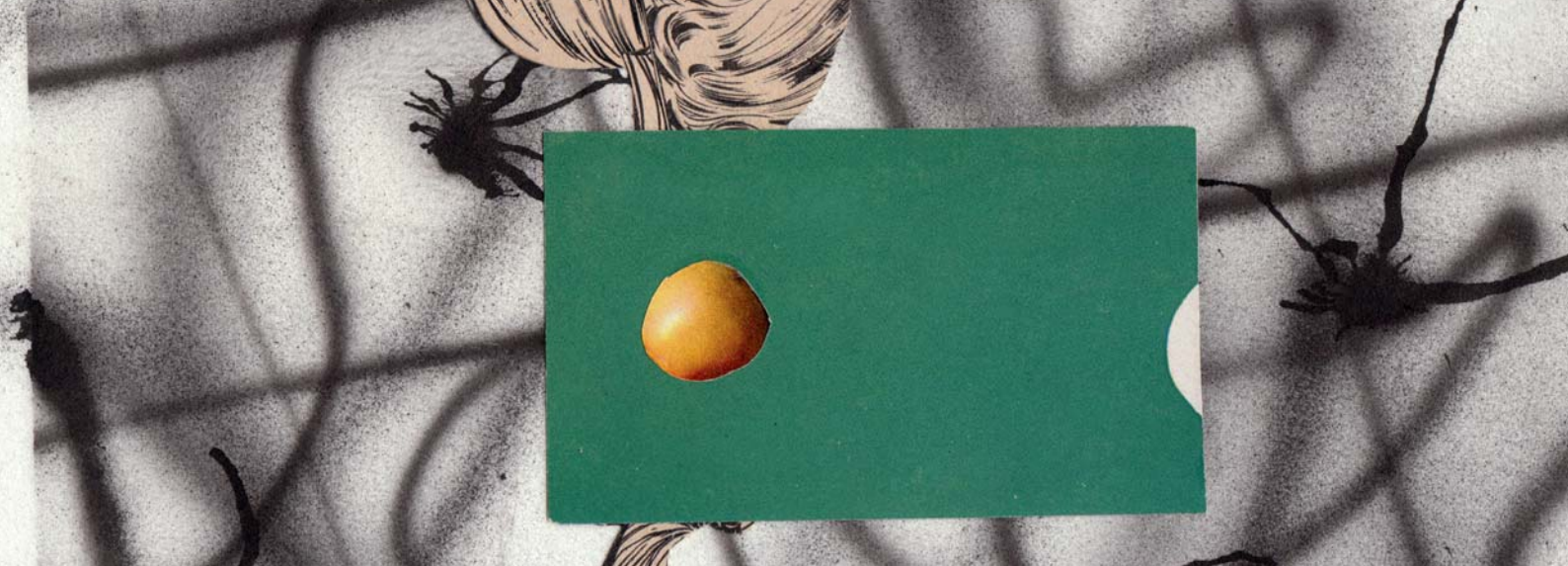
On comprend mieux au regard de ces exigences que l'intégration d'un langage demande du temps, de l'attention et un corps disponible. Ce n'est qu'à ce prix que peuvent naître de riches mélodies cinétiques : l'art d'ajuster et de multiplier finement les coordinations.

Le collectif : le partage

Un danseur traditionnel ne danse jamais seul ; la communauté est présente :

– quel que soit le type de danse : ronde, chaîne au milieu d'autres chaînes, cercles sans se tenir, danses à figures, danses à deux, danses de couple ;

1. Blandine Brill, « La genèse des premiers pas », dans : James Rivière (dir.), *Le développement psychomoteur du jeune enfant*, Marseille, Solal, 2002. Blandine Brill et Valentine Roux (dir.), *Le geste technique, Réflexions méthodologiques et anthropologiques*, Toulouse, éditions Érès, 2002.



– quel que soit l'espace : la place du village, le bal, l'atelier ; l'espace s'organise en fonction du groupe, quelquefois en fonction des musiciens.

Là aussi, nous notons une exception : les spectacles de danse folklorique et les concours où l'on danse par rapport au public. On change la donne.

Chaque collectif est porteur d'un sens particulier. L'émotion et le plaisir sont différents dans un branle de la vallée d'Ossau ou dans une danse plinn. Le rapport à l'autre et ces enjeux ne sont pas les mêmes dans un avant-deux du Poitou ou dans une danse en couple fermé.

Le danseur inclut l'autre dans sa danse. Il doit pouvoir s'abandonner au groupe et éviter d'entrer dans la performance individuelle qui nuit à la qualité de la danse : s'il danse seul dans une ronde, il n'est pas dans la danse. S'il récite sa leçon de danse en face ou dans les bras d'un autre, il n'est pas dans la danse. L'expression de l'individu passe par l'osmose avec les partenaires. Pour cela, il multiplie les ouvertures : un toucher sensible, un regard large qui embrasse l'espace et les autres, le respect de l'autre et le goût du jeu, la disponibilité à autrui.

La convivialité rencontrée tout au long des stages prend une dimension nouvelle, une dimension pédagogique : elle induit le passage d'un mode de vie individualiste vers une générosité de partage. Elle accompagne la redécouverte du plaisir de danser ensemble.

L'individualité et l'implication de l'être

À la suite d'une évolution dans la relecture des collectages, que nous avons déjà mentionnée, beaucoup de nos interlocuteurs insistent sur la personnalisation et l'appropriation de la danse par chacun. On admet que l'harmonie du groupe tenait plus aux élans partagés et à une même implication qu'à des similitudes de pas. Les danseurs traditionnels ne dansaient pas tous à l'identique « comme des photocopies » ; chacun développait à l'intérieur du collectif sa posture personnelle, ses propres formules d'appuis, ses fantaisies du moment.

Les variations personnelles se manifestent différemment selon les danses :

- simple ornementation dans le cadre d'un collectif fort et contraignant, comme la ronde ;
- liberté d'expression et manifestation de virtuosité du meneur de chaîne ;

– part d'improvisation, d'audace dans la bourrée à deux et dans les danses de couple.

Se singulariser, c'est avoir suffisamment intégré le style pour que la touche personnelle soit juste. Il vaut mieux une danse sobre, pure, avec une ou deux touches précises. « Comme tout ce qui est précieux, ce doit être rare », nous a-t-on dit.

La singularité et l'adaptabilité vont de pair ; pour moduler sa danse à bon escient, il faut anticiper, « être acteur de sa danse ». Interpréter, c'est apporter un élément purement subjectif appartenant à la sensibilité particulière, tout en conservant l'esprit, nous dit-on. Dans la bourrée, par exemple, quand la danse commence, on ne sait pas ce qui va se passer ; il faut être prêt, disponible, adaptable.

Il faut distinguer se singulariser et se montrer ; on n'est pas dans la démonstration d'un savoir-faire mais dans l'expression de ce que l'on est. Le bon danseur ? « Il est nu et ne se cache pas derrière la virtuosité. »

Le partage lui aussi se cisèle, évolue vers une nouvelle dimension : la danse vécue, osée, réinventée devient le support relationnel d'une rencontre unique, éphémère ou de compérage.

On passe ainsi au niveau de l'individualité et de l'implication de l'être, à la signature corporelle de la danse. Certains nous ont parlé de ce qui les avait motivés en regardant les collectages des anciens : « ils dansaient comme si leur vie en dépendait. »

[...] Aidés des propos et des enseignements de chacun, notre propre regard spécialisé s'est affiné ; des grilles de repères se sont installées ; des mécanismes corporels nous sont apparus. Certains sont communs à l'ensemble du corpus des danses, d'autres concernent la spécificité de chaque territoire, ou d'une danse particulière.

L'analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD) observe le corps dans le mouvement dansé de manière générale. Elle s'est toutefois développée jusqu'à présent dans des milieux de la danse à vocation scénique (classique, contemporain et jazz). C'est là qu'elle a éprouvé ses outils. Pour cette étude, il nous [a fallu] ouvrir notre regard, nous ajuster, sélectionner et adapter nos outils à une pratique différente des corps, trouver les plus pertinents pour la formation du bon danseur traditionnel tel qu'il a été silhouetté. ■

Chercher l'erreur

S'approprier une mélodie traditionnelle en en renouvelant sans cesse l'interprétation [...] suppose un véritable travail de recherche, pour l'élève comme pour l'enseignant.

FRANÇOISE ÉTAY

Musicienne, danseuse, responsable du département de musique traditionnelle du conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Limoges

LAURENT BIGOT

Sonneur de bombarde et de biniou, enseignant au conservatoire à rayonnement régional (CRR) de Brest ; chercheur, collaborateur de l'ethnologue Donatien Laurent

Dans sa classe, ou au sein de son équipe pédagogique, l'enseignant est souvent en position de chercheur, devant constamment réinterpréter sa pratique pédagogique, afin de trouver les bonnes solutions, au bon moment et avec les bons apprenants. C'est particulièrement vrai dans le champ des musiques traditionnelles, populaires et de tradition orale, où il n'existe que peu de tradition pédagogique établie. Il s'agit de transmettre des formes, des esthétiques, des savoir-faire et aussi des savoir-être provenant d'une société paysanne qui n'est plus, afin de (re) construire un univers musical et chorégraphique pour notre monde contemporain. L'élève qui s'inscrit dans un cours de musique traditionnelle n'est pas là par hasard : il a déjà entendu et vu des musiciens traditionnels, il a envie de participer activement à son tour à des événements dont il n'était jusque-là que simple spectateur. L'enseignant contribue à la formation d'un musicien complet, artiste héritier, conscient et actif d'une longue filiation, porteur de créativité et apte, instrumentalement et corporellement, à exprimer celle-ci.

Les musiciens, chanteurs, danseurs, qui nous ont éblouis il y a une trentaine d'années ont disparu pour la plupart. Leurs héritiers esthétiques n'appartiennent plus, sauf exception, à la société rurale. Nous sommes nous-mêmes les principales références de nos élèves, mais les enregistrements actuels et la musique jouée en bal peuvent en être d'autres, plus stimulantes pour des nouveaux venus que la fréquentation de sources enregistrées ou filmées. Celles-ci demandent un véritable travail de recherche : nous devons contextualiser les écoutes et y ajouter autant que possible des commentaires anthropologiques et sensibles pour renforcer l'intérêt affectif des élèves et donner de l'humanité aux documents. La formation, souvent de haut niveau, d'une bonne part des enseignants de musique traditionnelle en ethnomusicologie et en anthropologie leur permet d'approcher la musique comme un fait social total, qui donne un sens à ces pratiques inscrites dans la société contemporaine.

L'apprentissage oral implique des processus cognitifs qui, par un travail de mémorisation, permettront à toute nouvelle restitution d'être déjà en elle-même une création, nourrie par l'intégration d'un document de collecte et enrichie par la personnalité musicale de l'élève. En Bretagne, il existe de nombreuses danses collectives chantées, en français comme en breton. La

pratique de cette danse dans la ronde, tant en « meneurs » qu'en « répondeurs », permet aux élèves de faire fonctionner aussi bien leur mémoire que leur sens vocal ou rythmique. De même, le sens rythmique, en pays de bourrée, s'appuie en grande partie sur un engagement corporel proche de la danse et se concrétisant en particulier par la maîtrise de battements de pieds qui peuvent être complexes. Cet aspect de l'*embodiment* rencontre les problématiques contemporaines des sciences cognitives. Par *créativité*, on entend souvent composition de nouvelles mélodies. En fait, *composer* ainsi est à la portée de tous, ou presque ; il est d'ailleurs essentiel d'encourager les élèves à faire. Ce qui est beaucoup plus difficile, c'est de s'approprier une mélodie traditionnelle en en renouvelant sans cesse l'interprétation, ce qui suppose un véritable travail de recherche, pour l'élève comme pour l'enseignant. On peut avoir deux options pédagogiques à ce sujet :

– avec les meilleurs éléments, reproduire ce que jouent les musiciens collectés, dans toute la diversité de leurs manières d'ornementer et de placer des appuis rythmiques ; les élèves retiennent ensuite, dans leurs interprétations, les éléments qui leur ont plu ; cette construction du jeu personnel se fait progressivement, par imprégnation, et elle n'est pas, le plus souvent, totalement consciente ;

– pour la grande majorité des élèves, rechercher et proposer des éléments de variation, ou de relance pour la danse ; là aussi, on constate qu'ils se les approprient selon leurs goûts et leurs personnalités.

Pédagogiquement parlant, l'étude des musiques traditionnelles présente un énorme avantage : les sources peuvent être si variées pour un seul morceau qu'on ne peut pas vraiment proposer un modèle fixe ! On est loin de la partition écrite, immuable... L'élève peut ainsi construire sa propre version. Il arrive que, pendant son jeu, il sorte du projet qu'il s'était fixé mentalement ; au début, il dira qu'il a fait « une erreur », mais en fait, aucune erreur mélodique ou technique n'est possible, puisqu'il n'y a pas de modèle référent, si ce n'est la justesse de la cadence et l'adéquation à la danse qu'il propose au public.

L'oubli de la notion d'« erreur » devient vite un premier pas vers la maîtrise de la variation et oriente l'élève dans une véritable démarche de recherche artistique ! ■

Quand l'interprète guide l'ethnomusicologue

En ethnomusicologie, l'injonction apparemment paradoxale d'observer tout en participant prend tout son sens lorsque le chercheur a la possibilité de s'intégrer dans une formation musicale.

À la suite de Malinowski, l'anthropologie a forgé une méthodologie originale du point de vue épistémologique, « l'observation participante », consistant en un travail d'enquête – généralement assez long – sur le terrain. En ethnomusicologie, l'injonction apparemment paradoxale d'observer tout en participant prend tout son sens lorsque le chercheur a la possibilité de s'intégrer dans une formation musicale. Cette participation musicale peut devenir un ressort décisif de sa recherche, tant pour l'établissement de relations de confiance sur le terrain que pour la mise en place des conditions favorables à l'émergence de nouvelles hypothèses.

Mon expérience dans les *steelbands* de Trinidad et Tobago illustre cette approche théorisée par des chercheurs comme Mantle Hood (1960) ou John Baily (2001). Sans formation classique, la pratique intensive du steelpan dans le milieu associatif émergent des *steelbands* français m'a orientée vers l'ethnomusicologie, avec une maîtrise sur Trinidad et Tobago, pays d'origine de ces orchestres issus de la récupération de bidons de pétrole. Dès ce terrain initiatique de deux mois en 1998, je me suis confrontée à l'expérience fascinante du jeu en orchestre d'une centaine de personnes dans la principale compétition de *steelbands*, à la veille du carnaval : le Panorama. J'ai tiré de ce premier travail de terrain quelques réflexions sur les liens entre musique et un instrument de l'orchestre.

Cette expérience a ouvert la voie à une véritable carrière de recherche pour laquelle la pratique artistique constitue l'une des principales sources de réflexion. C'est ainsi qu'avec une bourse de musicienne obtenue sur audition auprès du ministère des Affaires étrangères (programme Lavoisier) en 2001, je suis partie douze mois à Trinidad et Tobago, un terrain destiné à élaborer une thèse, avec un sujet de recherche centré sur la cognition musicale, la mémorisation du répertoire étant apparue comme un aspect particulièrement original de la pratique des *steelbands*.

Cette posture a un double avantage. En premier lieu, la possibilité de jouer est un atout sur le plan relationnel, rendant plus confortable la posture d'enquêteur, dans une région durablement marquée par l'histoire coloniale et esclavagiste. Dans le cas des *steelbands*, l'insertion est facilitée par le caractère massif et non professionnel des groupes. Le nouvel arrivant

dans un orchestre est généralement accueilli favorablement, dès lors qu'il est capable de jouer, et la participation du chercheur musicien favorise l'établissement de relations de confiance.

En second lieu, la participation du chercheur le place cognitivement, physiquement, charnellement, au cœur de la performance. De cette façon, tant les caractéristiques des modes de jeu que les interactions entre les musiciens sont plus faciles à saisir et analyser. Nombre d'hypothèses présentées dans *Pan Jumbie*¹ (2012), telles que l'importance des images mentales, la mémorisation implicite des intervalles sur l'instrument, ou la faveur du collectif en renfort de la mémoire individuelle (hypothèse vérifiée par un protocole expérimental), ont été suggérées par la participation dans l'orchestre.

Le projet que je mène actuellement, visant à comprendre l'évolution des topologies instrumentales depuis leur création dans les années 1940, et à recenser leur extraordinaire variété, fondera à nouveau ses analyses sur les caractéristiques de jeu. Il existe en effet des centaines d'agencements de notes différents, inégalement répandus : les *steelbands* se sont diffusés sur tous les continents. Mieux encore, la mise en commun à la fois du corpus et des analyses de la répartition des intervalles par le biais d'animations multimédias audiovisuelles² ambitionne de faire converger et de mettre en synergie la recherche, la facture instrumentale et la pédagogie de la musique. ■

AURÉLIE HELMLINGER

Ethnomusicologue et musicienne spécialiste des *steeldrums* de Trinidad, chargée de recherches au CNRS, directrice du Centre de recherche en ethnomusicologie

1. Aurélie Helmlinger, *Pan Jumbie. Mémoire sociale et musicale dans les steelbands (Trinidad et Tobago)*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2012, 224 p.

2. Voir le site pan-e-pedia : <http://panepedia.cnrs.fr/>



La recherche au service de la transmission en musiques du monde et d'ici

« Fabriques d'orchestre », une notion utilisée par Villes des musiques du monde, qui recouvre une diversité de situations de transmission à travers lesquelles peut se réfléchir la vie musicale dans son ensemble.

KAMEL DAFRI

Directeur du festival « Villes des musiques du monde », à Aubervilliers

Dans le secteur des musiques dites « du monde », la recherche est fondamentale. Elle permet d'observer, d'accompagner, de décrypter ce qui se joue dans le secteur au-delà des considérations strictement artistiques, notamment sur le plan anthropologique. Aussi avons-nous mis en place des processus de recherche dans deux directions. D'un côté un compagnonnage s'est développé depuis plusieurs années avec Denis Laborde, directeur de recherche à l'École des hautes études en sciences sociales, de l'autre une recherche est menée avec des artistes associés au festival « Villes des musiques du monde¹ ».

D'après Denis Laborde, dans ce que l'on identifie comme « musiques du monde », le monde, c'est toujours les autres ! Pour Camel Zekri, l'un de nos artistes associés au parcours atypique, faire l'apprentissage des traditions des autres permet de reconnaître les siennes. Les uns et les autres nous aident à réfléchir aux « fabriques d'orchestre », une notion utilisée par Villes des musiques du monde, qui recouvre une diversité de situations de transmission à travers lesquelles peut se réfléchir la vie musicale dans son ensemble.

Denis Laborde fait contribuer régulièrement plusieurs doctorants dans le cadre de projets en lien avec les enjeux de transmission. Coorganisée avec l'Institut de recherche en musiques du monde, la coopération prend la forme de débats, d'ateliers d'idées ou de conversations musicales. Ces rencontres conviviales réunissent plusieurs voix, plusieurs regards – ceux de musiciens, de journalistes, de producteurs, de chercheurs, ceux du public – autour de thématiques traversant le paysage actuel des musiques du monde, dont celle de la transmission et des pratiques amateurs et leur résonance en Seine-Saint-Denis. Certaines rencontres ont fait l'objet de rédaction de synthèses par les doctorants. Ces travaux constituent des ressources importantes qui ont nourri les réflexions de notre équipe; ressources que nous avons

partagées avec des professionnels constitués ou non en réseaux, comme le Collectif musiques et danses du monde en Île-de-France, devenu un porte-voix des problématiques entre autres éducatives du secteur. Ces travaux ont aussi donné lieu à une enquête socio-anthropologique sur le rôle des « fabriques orchestrales » en Île-de-France, intitulée « Faire orchestre pour faire société? », qui vise à rendre visible et à promouvoir les pratiques qui nous semblent oubliées ou mal connues, mais précieuses pour le développement culturel et pour « faire société ».

De la rencontre avec Camel Zekri en 2000 est né le désir commun de mettre en parallèle, par l'action, les problématiques de l'artiste et les enjeux du festival, et vice versa. Camel Zekri prolonge aujourd'hui sa démarche artistique par un travail de recherche construit avec Denis Laborde. En tant que musicien aux identités multiples, il circule du jazz aux musiques improvisées mais est également dépositaire d'un patrimoine du Diwan (musiques gnawas d'Algérie). Son parcours le conduit à démultiplier les expériences et les rencontres avec les traditions musicales de différents horizons en tirant des enseignements empiriques qu'il nous fait partager pour aiguiller nos propres expérimentations pédagogiques, toujours avec cette question de « faire société ». Nous évoquerons ici une anecdote marquante, au cours d'une résidence organisée au Niger, « Voix du Sahel », dirigée par Camel Zekri avec des artistes issus de la scène urbaine et traditionnelle locale, à laquelle nous avons associé neuf jeunes artistes appartenant à la scène hip-hop de la Seine-Saint-Denis. Certains de ces rappers – français de parents maliens – revendiquant dans leur écriture musicale une empreinte africaine, ont vu leur représentation déconstruite, sans heurt, par les musiciens locaux qui ne reconnaissaient aucune filiation griotique dans leur identité musicale et surtout jugeaient leur bagage musical un peu

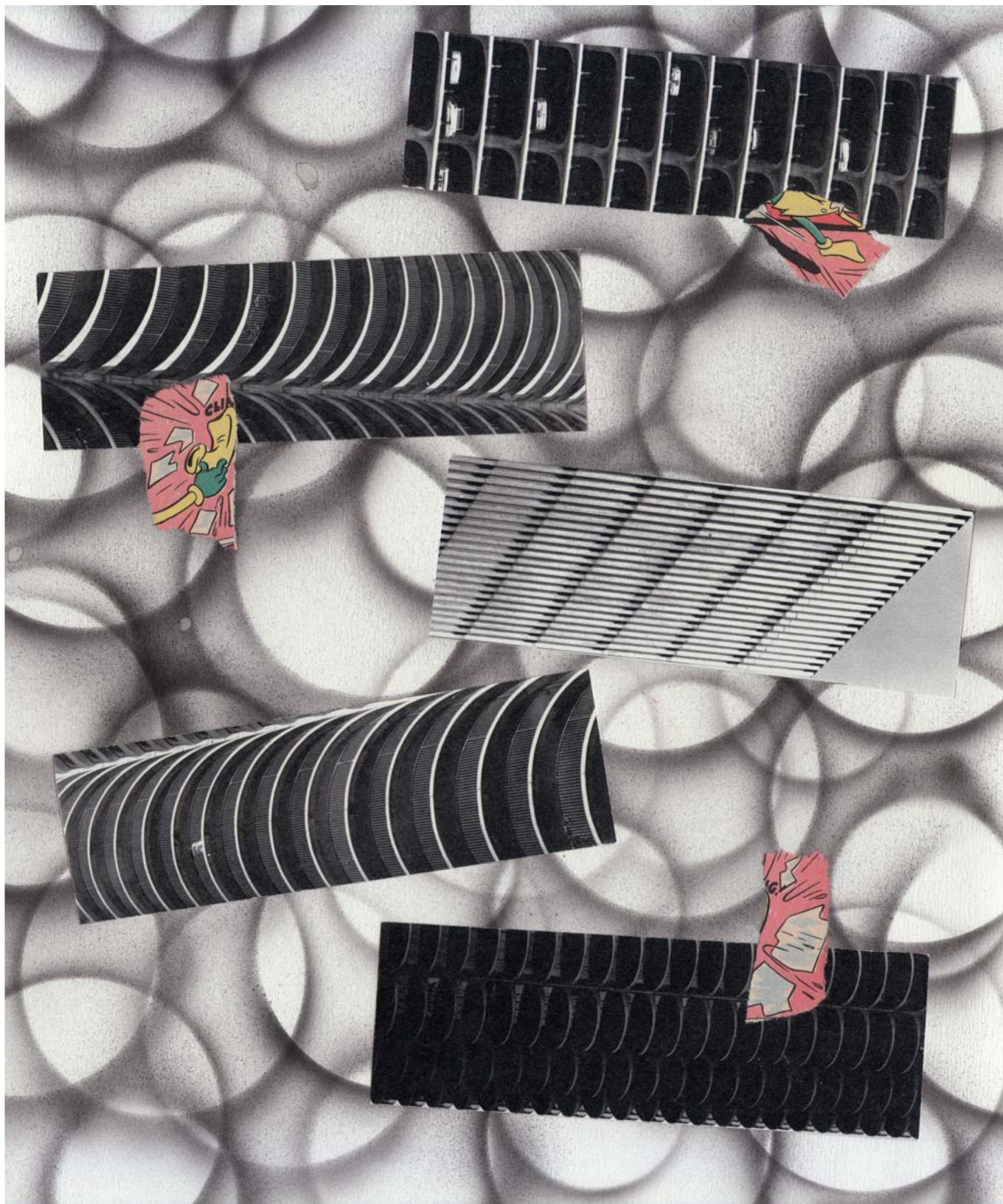
1. Créé en 1997 à l'initiative de la Ville d'Aubervilliers, rejoint par la Ville de la Courneuve en 2000, ce festival a pour projet de valoriser la richesse de la diversité culturelle de son territoire.



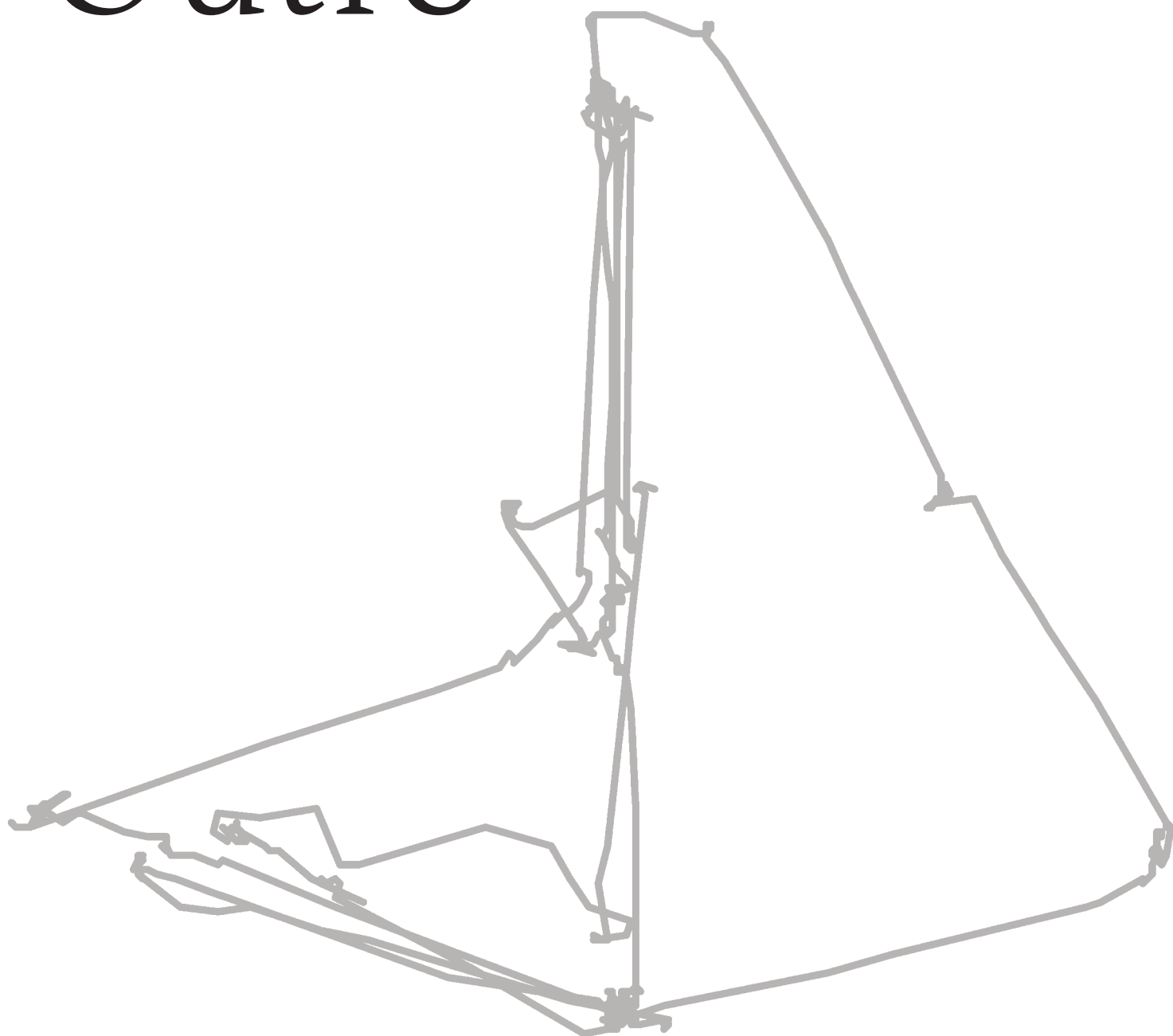
léger... Un épisode qui montre que les rappeurs français « d'origine africaine » ne peuvent débarquer en Afrique en pays conquis, et qui en dit long sur la construction identitaire...

Des enseignements que nous avons pu mettre à profit dans d'autres projets d'accompagnement de jeunes musiciens ou partager avec d'autres initiatives d'hybridation entre cultures urbaines et musiques traditionnelles, par exemple dans le cadre d'une rencontre à la Fondation Royaumont animée par Denis Laborde.

Nous souhaitons aussi citer les apports précieux d'autres artistes : du guadeloupéen Roger Raspail, de Patrick Touvet et du franco-algérien Samir Inal (Fanfa-Raï) sans oublier Bruno Willem, qui œuvrent avec nous au sein de notre École des musiques du monde et dans la mise en place des fabriques d'orchestre. ■



Outro



PIERRE KUENTZ

Auteur, metteur en scène,
directeur artistique de la Compagnie
des Infortunés

Un projet, ici?

Madame la Programmatrice de la Programmation veut que LES JEUNES de SON TERRITOIRE viennent dans SA salle voir SES spectacles. C'est SON projet. C'est ma survie. Une nouvelle ère commence pour moi. On me confie une mission. Conquérir des nouveaux publics. Artiste pionnier? Explorateur? Héros vivant du spectacle?

JE SUIS UN CONQUÉRANT
JE SUIS UN CONQUÉRANT
JE SUIS UN CONQUÉRANT
JE SUIS UN CONQUÉRANT

Les difficultés commencent. Il faut *faire* un projet.

Fantasma de forme. Bon ou mauvais pressentiment d'une forme à venir. Il y a ce territoire flottant où je voudrais inventer quelque chose dont je ne sais rien.

Ici, ne pas oublier que l'on m'a confié une mission. Je dois rendre des comptes. Il y a ces « nouveaux publics », les jeunes habitants du territoire. Je dois conquérir MES partenaires avec MON projet. Je suis conquérant. Rhétorique?

C'est le temps des malentendus, des équivoques.

C'est flou.

J'entrevois la possibilité d'une chorégraphie enveloppée dans le *sommeil*. Un truc reposant. Premiers contours : une bataille ralentie, grandeur nature (à l'échelle 1, voire légèrement augmentée : 1,1).

Ou bien ce serait la veille d'un ultime assaut qui ne surviendrait jamais. Les jeunes habitants auraient décampé. Ne resteraient que quelques figurants : la crème de la crème, l'élite du Haut-Bugey. Un casting par l'usure. Guerriers écumes pétrifiés attendent depuis toujours le lendemain. Écho infini de la colère d'un jeune homme ou d'une jeune fille qu'on ne laisserait pas parler (bâillon?). Rage somnolente maintenue en éveil. Révolte latente, comme la vraie démocratie qui devrait être toujours au bord de la guerre (mais avec ici, en plus, l'idée d'usure; démocratie semi-effondrée).

Prendre au sérieux l'idée de Cité et de citoyenneté. Idée de jeunesse communale (comme les conscrits quand j'étais enfant, ou la fête du 1^{er} mai).

J'accepte les check-points sur le parcours de création : ressaisir par la pensée la recherche en marche. C'est sain (idée de gymnastique). Il faut être précis. Il s'agit de ressaisir « ailleurs », c'est-à-dire en dehors de la forme en devenir en tant qu'elle est le lieu où se produit le sens. Partager cet « ailleurs » avec les partenaires : c'est la condition pour que le projet « prenne ». Prendre le territoire ou prendre dans le territoire?

Toujours garder à l'esprit que ce qui est partagé, cet « ailleurs », cet « à-côté » n'est pas la forme en tant qu'elle est le lieu où se produit le sens. C'est un hors-d'œuvre.

Je crée une forme sensible qui prend place dans le monde sensible. Le paysage est mon terrain de jeu et c'est ce qu'on appelle les « projets de territoire ». OK. Ceci je ne le remets pas en cause.

Un milieu pour que se produise un sens. Un stade tychique. Garder l'idée un peu sportive.

Ce qui est recherché : la possibilité d'être affecté par le sens.

L'indicible, c'est le cœur de l'affaire. C'est comme ça. On n'y peut rien. Je ne peux rien dire du sens qui se produit dans une forme tant que la forme n'a pas pris forme.

C'est où? C'est à mi-chemin entre sommeil et veille. Le lieu de l'éveil. La venue aux sens du sens. Et en même temps l'évanouissement de ce qui a été rêvé ou projeté.

La péremption des hors-d'œuvre.

« En quoi consiste votre projet ?

— Il n'a pas encore de consistance

— Ah ?

* *
*

Cette nécessité de formuler « à part », « à côté », c'est vraiment difficile.

— « Enfin, dites quelque chose ! Vous avez une maladie ?

Dire quelque chose sur cette recherche. Oui. Formuler le sens. Non.

* *
*

Imaginons une économie du spectacle où les formes sonores et visuelles s'identifieraient sans reste à leur formulation. Des formules de spectacle. Inferno !

* *
*

Ou bien ça se passe au cours des grandes migrations barbares du IV^e siècle.

Pour une raison obscure je me figure depuis toujours que le *limes* romain passe par ICI, entre Jura, Revermont et Haut-Bugey.

En même temps, il faut que *ça bouge*. Le *ça bouge* est la garantie d'un financement public. *Ça bouge* et *ça fait bouger les lignes* est l'autre nom de la société du spectacle vivant. Ébranler le *limes*. Oui. *Ça bougera* (un peu). J'atténuerai le sommeil.

* *
*

La nécessité d'une formulation du sens auprès des partenaires du projet de territoire ne doit pas contribuer à générer une sorte de fondement du projet. Ou pire : générer un fondement qui se prend pour l'origine d'un projet. Ça, c'est la mort.

Nous nous laissons enfermer dans une économie de l'édification : formulation du projet, examen des fondements, expertise, coconstruction, étapes de travail, réalisation du projet, bilan... Nous acceptons, dociles, ce dévoiement du *work in progress*.

* *
*

Le projet prend corps. Le climat ensommeillé (légèrement atténué) clarifie tout.

J'adopte la technique du résumé partiel : « Nous créerons des situations pour que s'instaure le charme d'un non-événement poursuivi. »

J'ajoute : « Ensemble. »

* *
*

Mes idées avancent. Je trouve d'autres formulations : idée de supplément absolu.

Quelque chose *pour rien*.

* *
*

Je suis seul. Je traque. Je rôde dans le Haut-Bugey. Il faut trouver des *joueurs*, des *viveurs*. Il faut trouver de l'argent, des soutiens logistiques.

* *
*

Il faut accélérer le processus de maturation du projet (je ne peux me permettre d'attendre plusieurs siècles). Je mets le feu à mes idées, ou bien je produis la possibilité d'une décomposition prématurée des indices et des pistes : stimuler l'effacement ; travailler dans la cendre ; permettre aux strates plus anciennes de remonter. Et mélanger mélanger avec le terrain.

Commencer = inaugurer la nécropole de mon projet.

Produire des fondements flous. Ruse !

* *
*

La formule, j'ai trouvé : il y aura le Faune. C'est bien, non ? Bel emblème. C'est vivant.

Le Faune. MA formule de CONQUÉRANT. Je suis un alchimiste. Je transforme tout en Faune. Doktor Fausne en Haut-Bugey. Transmutation de ce qui plombe la vie créatrice en ouir.

* *
*

« Développez un peu cette idée de Faune. C'est pas mal, le Faune. »

(Ça marche)

Ce numéro s'attache d'abord à explorer les grands enjeux et à restituer les débats concernant la « recherche » dans le domaine du spectacle vivant. Débats parfois vifs, positions parfois contrastées et qui ont évolué au fil du temps. Sont présentées ensuite des situations de recherche qui, de la dimension organique du corps à la numérisation des sons et des images en passant par l'exploration d'un instrument et l'adresse au public, renvoient à l'expérience sensible. Cette donnée du sensible façonne évidemment en tout premier lieu les démarches d'apprentissage et de transmission : la pédagogie a aussi sa place en tant que *scène de recherche*. Enfin, la dernière partie du numéro s'intéresse à *l'écart*, aux pas de côté, à l'investigation qui interroge aussi bien l'étrangeté que l'extranéité, l'hier comme le demain.

La dimension visuelle de ce numéro a été confiée à deux artistes, Hippolyte Hentgen, dont les dessins et collages dialoguent avec les textes.

Un second numéro paraîtra à l'automne 2017. Il proposera un complément de ce panorama en mettant en avant diverses démarches individuelles ou collectives où art et recherche s'interpénètrent intimement.

CULTUREETRECHERCHE informe sur la recherche au ministère de la Culture dans toutes ses composantes : patrimoines, création, médias, industries culturelles, développements technologiques appliqués au secteur culturel.

Chaque numéro apporte un éclairage sur un axe prioritaire de l'action du ministère. **CULTUREETRECHERCHE** rend compte de travaux d'équipes de recherche que le ministère ou ses partenaires soutiennent, de projets européens concernant le secteur culturel, de sites internet et publications scientifiques produits par le ministère et ses partenaires.

Pour s'inscrire sur la liste de diffusion, ou pour tout renseignement : culture-et-recherche@culture.gouv.fr

CULTUREETRECHERCHE est disponible au format pdf sur le site internet du ministère de la Culture :

www.culturecommunication.gouv.fr/Thematiques/Enseignement-superieur-et-Recherche/La-revue-Culture-et-Recherche



numéros récents

N° 134 hiver 2016-2017
**Les publics in situ
et en ligne**

N° 133 été 2016
**Patrimoines.
Enjeux contemporains
de la recherche**

N° 132 automne-hiver 2015-2016
**Sciences et techniques.
Une culture à partager**

N° 131 printemps-été 2015
14-18

N° 130 hiver 2014-2015
**La recherche dans les
écoles supérieures d'art**

N° 129 hiver 2013-2014
**Archives et enjeux de
société**

N° 128 printemps-été 2013
L'interculturel en actes

Directeur de la publication : **MARC SCHWARTZ**, directeur de cabinet de la ministre de la Culture

Rédactrice en chef : **ASTRID BRANDT-GRAU**, cheffe du Département de la recherche, de l'enseignement supérieur et de la technologie (SG/SCPCI/DREST)

COMITÉ ÉDITORIAL

JEAN-CHARLES BÉDAGUE, chef du bureau des études et des partenariats scientifiques, Direction générale des patrimoines/Service interministériel des archives de France/Sous-direction de la communication et de la valorisation des archives

MARION BOUGEARD, cheffe de la Délégation à l'information et à la communication, Secrétariat général

THIERRY CLAERR, chef du bureau de la lecture publique, Direction générale des médias et des industries culturelles/Service du livre et de la lecture/Département des bibliothèques

PHILIPPE GRANDVOINNET, chef du bureau de la recherche architecturale, urbaine et paysagère, Direction générale des patrimoines/Service de l'architecture/Sous-direction de l'enseignement supérieur et de la recherche en architecture

THIBAUT GROUAS, Délégation générale à la langue française et aux langues de France

MARYLINE LAPLACE, cheffe du Service de la coordination des politiques culturelles et de l'innovation, Secrétariat général

VINCENT LEFEVRE, sous-directeur des collections, Direction générale des patrimoines/Service des musées de France

PASCAL LIÉVAUX, chef du Département du pilotage de la recherche et de la politique scientifique, Direction générale des patrimoines

FLORENCE TOUCHANT, adjointe au sous-directeur de l'emploi, de l'enseignement supérieur et de la recherche, Direction générale de la création artistique

LOUP WOLFF, chef du Département des études, de la prospective et des statistiques, Secrétariat général/SCPCI

Secrétariat de rédaction : **DOMINIQUE JOURDY**, assistée par **CAPUCINE VIOLLET** SG/SCPCI/DREST culture-et-recherche@culture.gouv.fr

Conception graphique : **MARC TOUITOU** marctouitou@wanadoo.fr

Réalisation : **MARIE-CHRISTINE GAFFORY**/Callpage callpage@orange.fr

Imprimeur : **CORLET ZI** route de Vire BP 86 14110 Condé-sur-Noireau

ISSN papier : 0765-5991
ISSN en ligne : 1950-6295

