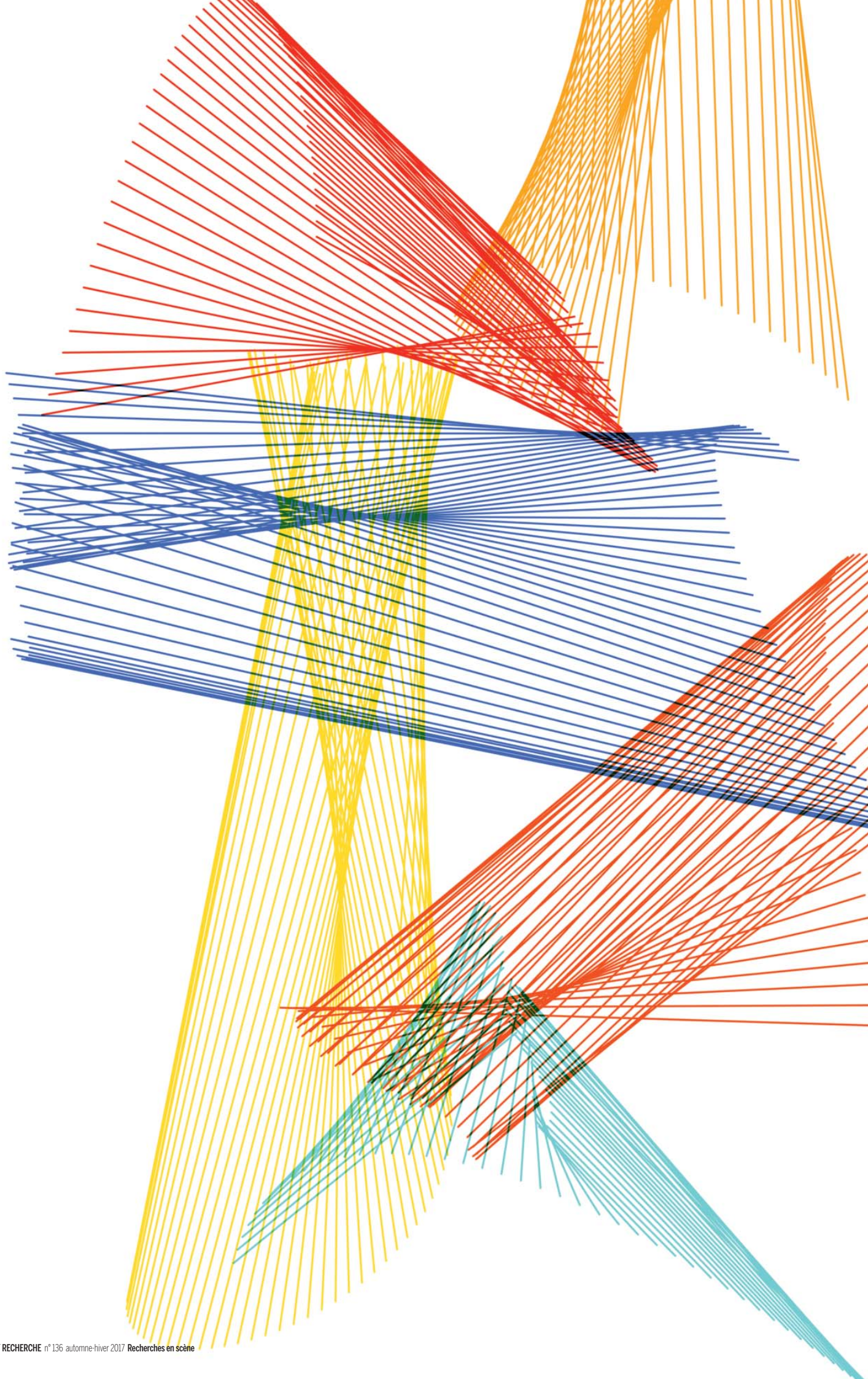


CULTURE ET RECHERCHE



N° 136 AUTOMNE-HIVER 2017

Recherches en scène



L'espace de la scène est au cœur de recherches multiples. Il est objet de recherches académiques. Il est aussi creuset de la recherche artistique. Dans un moment où le dialogue entre les disciplines se renforce, il peut également être outil d'investigation de la fabrique du lien social.

RÉGINE HATCHONDO

Directrice générale de la création artistique

Les auteurs réunis dans ce numéro de *Culture et Recherche* et dans le précédent (n° 135, « Scènes de recherche ») en témoignent, dans une approche large de la scène qui va des planches jusqu'aux pavés, du théâtre à la salle de concert en passant par la chapelle ou le chapiteau, de l'espace de répétition à la salle de classe à travers les formes multiples de la danse, de la musique, du théâtre et dans une diversité de situations, de l'écriture à l'enseignement, de la répétition à la lutherie, de l'interprétation à la médiation...

Pour faire écho au numéro 130 (hiver 2014-2015) de la revue, consacré à la recherche dans les écoles supérieures d'art, des plasticiens ont été invités à participer par des écrits et par des interventions visuelles, à même la trame des textes ou dans leurs marges. Le contrepoint qui en résulte est riche d'associations inédites, d'interrogations institutionnelles et de mises en abyme esthétiques.

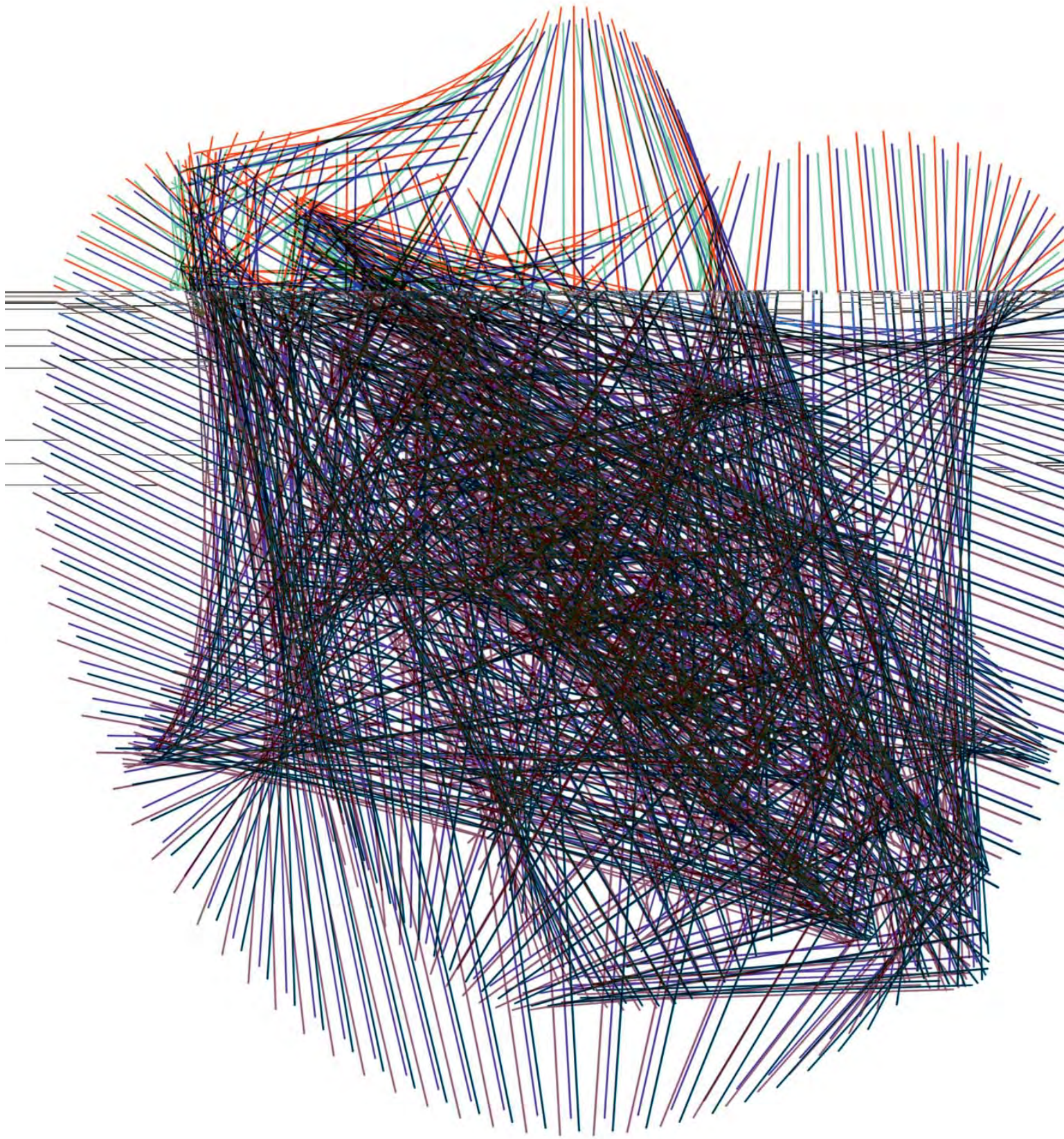
Beaucoup d'artistes ont dû quitter leur mode habituel d'expression et se sont confrontés au risque d'écrire sur leur pratique. Cela n'allait pas de soi, je tiens à le souligner et à les remercier de leur contribution à la réflexion commune en cours. D'ailleurs la forme de la restitution de la recherche artistique reste ouverte... Quelle est la part de l'élaboration textuelle et de la forme sensible? Comment s'articulent-elles? Quoi qu'il en soit, la variété des approches textuelles atteste de la liberté que les auteurs ont souhaité investir en adoptant la tournure de l'essai ou du récit d'expérience aux tonalités tantôt ludiques, tantôt graves, à côté de démarches plus académiques qui empruntent à la philosophie, aux sciences humaines ou aux sciences « dures ».

Ces deux numéros montrent aussi que la recherche en art fait débat, avec des divergences entre disciplines qui peuvent s'expliquer par leur histoire, les représentations professionnelles ou les positions institutionnelles qui leur sont propres. Mais les désaccords, ou à tout le moins la disparité des angles de vue, traversent aussi les champs disciplinaires et des effets de convergences ressortent entre disciplines là où on ne les attendait pas nécessairement.

Sept ans après le livre coordonné par Jehanne Dautrey, *La recherche en art(s)*¹, le dossier continue de s'enrichir, avec les effets générés par la recherche dans les pratiques artistiques, avec également le questionnement qui en résulte sur la séparation fondamentale entre théorie et pratique. Je crois que la valorisation des savoirs produits par les praticiens, non seulement techniques mais aussi théoriques, marque un tournant dans la recherche sur lequel il sera désormais difficile de revenir.

1. Éditions MF, 2010.

Ces différentes contributions manifestent une énergie vive. Cela est réjouissant, tout comme la présence assumée de la subjectivité des artistes dans la recherche ainsi que la place accordée au sensible ou encore les interactions qui se développent entre l'art et le monde qui l'entoure. ■



« Recherches en scène »

Miroir inversé du précédent numéro, « Scènes de recherche », qui portait la focale sur des situations de recherche variées et sur le travail au cœur de l'expérience sensible, le présent numéro s'intitule « Recherches en scène ». La réflexion s'organise cette fois depuis la scène artistique et autour de la façon dont la recherche s'immisce dans la pratique. Quelles postures sont favorables au déploiement de dynamiques de recherche ? Qu'est-ce qui s'éprouve pour l'artiste dans la recherche, qu'elle se rapporte à la création, à l'interprétation ou à la médiation ? Et ce, dans quel rapport à l'autre, à lui-même, au monde ?

Après une entrée en matière générale sur la recherche comme levier de création, le propos se resserre sur la situation de création, examine la part de recherche qui s'y creuse, étudie la façon dont l'intuition et l'intime sont mis à l'épreuve, questionne les frontières établies. Puis les façons de documenter la recherche, de constituer des protocoles témoignent d'approches de la recherche dans les différents temps du processus de création. Le numéro se prolonge et se clôt sur des paroles d'artistes-chercheurs, qui sont issues de leur propre récit ou d'une interaction extérieure qui révèle à la fois les écarts entre leur parole et ce que livre la scène et la façon dont les pensées constituées en recherche, qu'il s'agisse des cadres artistiques ou institutionnels, vont nourrir la création.

Invité à produire une intervention artistique pour ce numéro de *Culture et Recherche*, comme l'avait été Hippolyte Hentgen pour le numéro précédent, Julien Prévieux a proposé cinq protocoles qui ont été organisés de façon séquentielle sur les cinq chapitres de la revue.

Dans la première série, les *dessins-fantômes* produisent un contenu rémanent du précédent numéro de *Culture et Recherche* : ils sont le résultat de l'enregistrement, via une caméra infrarouge connectée à l'ordinateur, des déplacements des pupilles de Julien Prévieux sur les textes et les images, pendant la lecture. Dans la deuxième série, avec un outil de *text mining* (fouille de texte), Julien Prévieux produit des dessins à partir des mots les plus souvent utilisés dans les articles de « Recherches en scène », visualisés sous la forme de trajectoires qui s'éloignent ou se croisent en fonction de la proximité des termes. La troisième série est constituée de plans dessinés en imaginant des déplacements individuels à l'échelle d'un quartier qui lui est familier. Dans la quatrième série, il enregistre et retranscrit visuellement les mouvements des mains lorsque la pensée s'élabore, constituant le début d'une collection de raisonnements donnés à voir. Dans la dernière série, c'est un certain nombre de dessins des séries précédentes qui sont retravaillés avec un logiciel interprétant les lignes simples en flux dynamiques comme si, à la manière d'un cours d'eau, un simple regard pouvait entraîner avec lui ce sur quoi il se pose.

Dans cette forme de carnet de recherches, Julien Prévieux pose des hypothèses qui permettent d'engager la pratique et le passage à l'acte. Autant de trajectoires que des performers pourraient s'approprier, autant de notations libres qui rendent compte de déplacements qui n'ont pas encore eu lieu, de partitions en attente d'une interprétation physique. ■

Paru à l'été 2017 :

Culture et Recherche n° 135, « Scènes de recherche »

Avant-propos, Régine Hatchondo, directrice générale de la création artistique

Faire sens

Un point de vue, Bernard Stiegler

Pour un glossaire de la recherche théâtrale. « Laboratoire », puis qu'il faut bien commencer par un mot..., Jean-Manuel Warnet

EHCHECER TE ESNAD. Au matin de la recherche, Dominique Dupuy

À la recherche d'une définition ou Du principe de l'arabesque, Philippe Le Moal

L'art comme recherche. Quelques remarques concernant le théâtre, Benoît Lambert

Le ridicule de l'ignorance..., la beauté de la curiosité et de la confiance, entretien de Béatrice Picon-Vallin avec Ariane Mnouchkine

La musique, objet devenu outil. Nouvelles perspectives de recherche en sciences sociales, Denis Laborde

Des scènes de recherche pour l'art vivant, Dominique Figarella

Faire et défaire l'Histoire

La danse contemporaine face au révisionnisme, Laurence Louppe (1938-2012)

Enjeux pour une histoire de l'art chorégraphique, Marina Nordera

Suprématie du Stradivarius. La part du mythe, Claudia Fritz

Punk is not dead. Une histoire de la scène punk en France (1976-2016), Luc Robène et Solveig Serre

Quand le passé est devant nous. Actualité de la réduction en art, Rémy Campos

Une pensée en mouvement. Les arts du mime et du geste, Esther Mollo et Claire Heggen

Organe, instrument, outillage

Le corps comme lieu d'expérience et de savoir.

Éléments pour une recherche « en corps », Nicole Harbonnier

Autour des instruments de musique. Une recherche pluridisciplinaire, Cassandre Balosso-Bardin et Patricio de la Cuadra

Sculpter l'air ou composer, Baptiste Bacot

Une étoile chercheuse. Wilfride Piollet et les barres flexibles, Jean-Christophe Paré

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

Si la raison se trouve, le chaos, lui, se cherche, Laurent De Wilde

Sur quelques thèmes de recherches musicales actuelles, Philippe Manoury

Vers une dramaturgie et un corps au numérique, Sarah Fdili Alaoui

Acteur augmenté ou acteur en devenir? Esther Mollo

Improvisation augmentée, Marc Chemillier

L'artiste compteur, Olivier Sens

Du signe-trace au signe-crédation, Marion Bastien

Faire école

Un doctorat d'artiste. SACRe (Sciences, Arts, Création, Recherche), Jean-Loup Rivière

Intégrer l'improvisation à l'enseignement instrumental, Noémie L. Robidas

La recherche-action pour l'enseignement. Une pratique créatrice au Cefedem Auvergne-Rhône-Alpes, Samuel Chagnard, Claire Haranger-Segui et Nicolas Sidoroff

Le mouvement comme chemin d'accès au savoir, Pascale Lecoq

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

Innovation Cirque et Marionnette. La chaire ICiMa, Raphaële Fleury et Cyril Thomas

Faire écarts

Une recherche du lien, Yann-Gaël Poncet

Une multitude foisonnante, Samuel Aubert

Vers un acteur-crédateur des scènes du monde, Jean-François Dusigne

Le corps dans les danses régionales de France, Catherine Augé et Yvonne Paire

Chercher l'erreur, Françoise Étay et Laurent Bigot

Quand l'interprète guide l'ethnomusicologue, Aurélie Helmlinger

La recherche au service de la transmission en musiques du monde et d'ici, Kamel Dafri

Outro

Un projet, ici? Pierre Kuentz

3 Avant-propos, Régine Hatchondo, directrice générale de la création artistique

5 « Recherches en scène »

8-29

Augmenter le programme : partitions et didascalies

- 10 Faire tomber les barrières, entretien avec Arlette Farge et Jean-François Vrod
- 13 Le muscle de la créativité, Andy Emler
- 14 Un collectif de danseurs à l'œuvre. Les Carnets Bagouet, Anne Abeille et Jean Rochereau
- 16 Le désordre serein, entretien avec Katarina Livljanić
- 18 Fédérer la recherche en danse, Joëlle Vellet
- 20 À la recherche du contact des sciences. L'expérience de l'Hexagone, Antoine Conjard
- 21 Avoir lieu. Ce que permet l'institution, Renaud Herbin
- 23 Associer recherche et art, Hugues Genevois
- 24 Chantiers archéo-chorégraphiques au Centre national de la danse, Laurent Barré
- 27 Revue Incise. Retourner le gant du loisir savant, Diane Scott

Avertissement

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

Recherches en scène

30-53

Éprouver, creuser

- 32 **Éloge du studio**, *Dominique Dupuy*
- 33 **Partager une évidence**,
entretien avec Bernard Focroulle
- 36 **Un rapport au public engagé**.
Cheptel Aleikoum,
*Sophia Perez, Mathieu Despoisses
et Guillaume Dutrieux*
- 38 **Construire une recherche chorale
collective. La création du *Drag
requiem***, *Jean-Christophe Marti*
- 40 **A.I.M.E. Un laboratoire
chorégraphique du sensible**,
Isabelle Ginot et Julie Nioche
- 42 **Occupation Bastille. 11 avril-
12 juin 2016**, *Géraldine Chaillou*
- 44 **Les mondes numériques du
spectacle vivant**, *Éli Commins*
- 46 **Le Cube. Le lieu trouvé où chercher**,
Pierre Meunier
- 47 **Enfance et Musique. Une recherche
collective permanente**,
*Marc Caillard, Annie Avenel,
Agnès Chaumié, Véronique His,
Geneviève Schneider, Wanda Sobczak,
Julie Naneix Laforgerie et
Hélène Kømpgen*
- 49 **Démos, questionner les évidences**,
Gilles Delebarre
- 51 **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
et Sophie Wahnich*

54-63

Inventer, documenter, s'approprier : protocoles

- 56 **Une revue comme recherche-
pratique**, *Charlotte Imbault*
- 57 **Saâad : sortir les orgues de l'église**,
Guillaume Heuguet
- 58 **Comment penser la dialectique
acoustique / électroacoustique
au sein du geste compositionnel**,
Florence Baschet
- 60 **Une recherche : méthodologie,
fonction, durée**, *Leila Adham
et Emmanuelle Baud*
- 61 **Traduire en danseur**,
Laurent Pichaud
- 62 **Un protocole de création**,
Keti Irubetagoiena
- 63 **Au-delà du moment conceptuel.
Danse contemporaine et pratiques
documentaires**, *Frédéric Pouillaude*

64-79

Questionner la recherche : parcours d'artistes

- 66 **Si la Tate Modern était le musée
de la Danse?**, *Catherine Wood,
Boris Charmatz*
- 68 **Peter Brook et les Bouffes du Nord.
Un théâtre emblématique**,
Georges Banu
- 70 **Le théâtre du regard.
L'univers de François Tanguy**,
Elysaeth Cormier-Van Dam
- 71 **Pour une thèse vivante**,
Claudia Triozzi et Philippe Le Moal
- 72 **Le pied de la lettre. Sur Jérôme Bel**,
danseur, *Robert Cantarella*
- 73 **Recherche de l'outil idéal**,
Mathieu Roy
- 75 **S'affranchir des frontières**,
Kamilya Jubran, Sarah Murcia
- 77 **Milogue à 2**, *Alice Dusapin
et Pascal Dusapin*

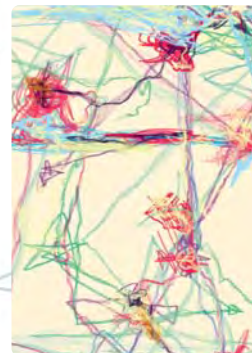
80-95

Se questionner : paroles d'artistes-chercheurs

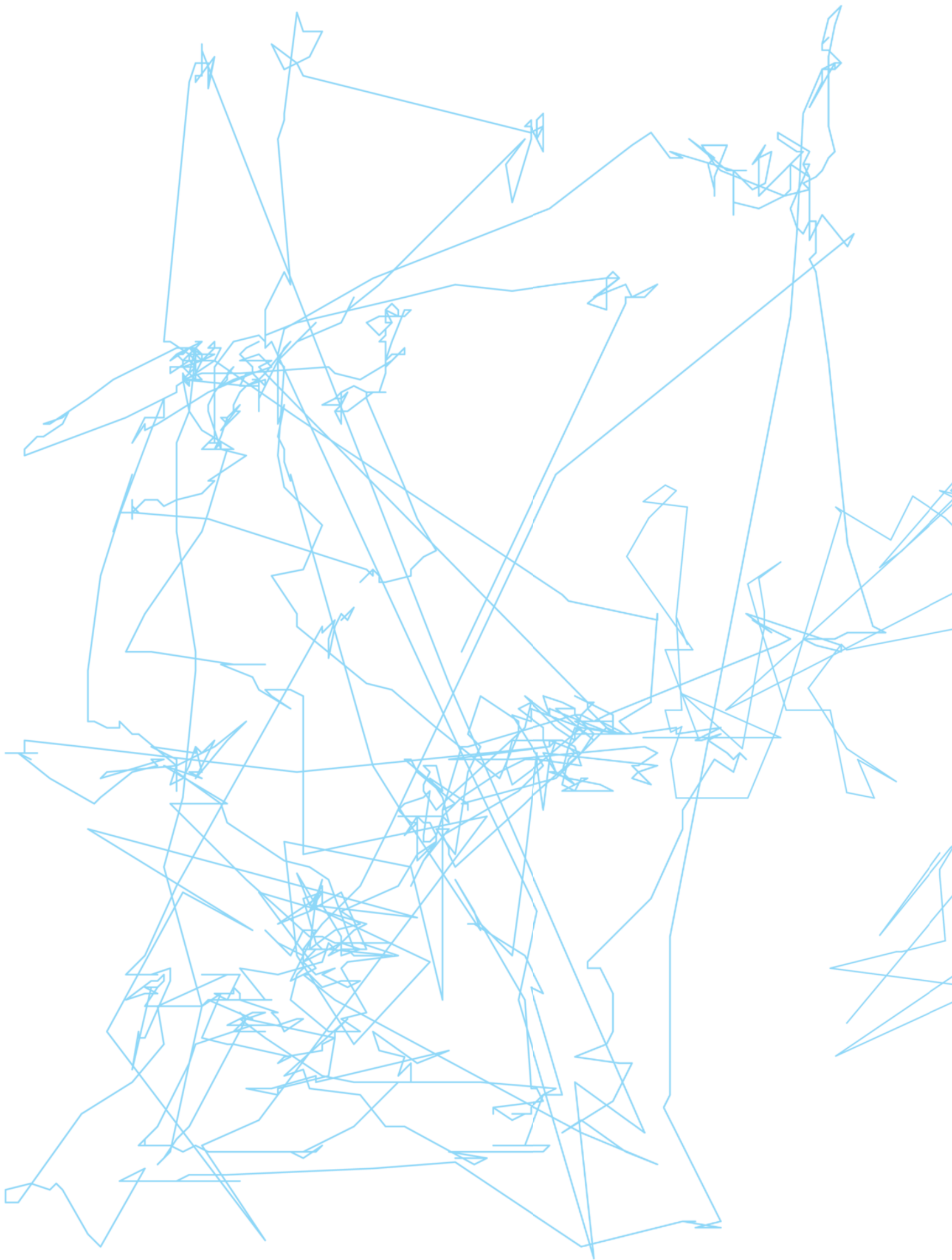
- 82 **De *SmartFaust* à *Geek-Bogatelles***,
James Giroudon et Yann Orlarey
- 83 **Percussion à quatre mains,
métissage et création**,
Julien André
- 84 **La physique imaginaire**,
Aurélien Bory
- 85 **L'absolu, cirque métaphysique**,
Boris Gibé
- 86 **La dignité de désirer d'autres vies**,
Marie Soubestre et Romain Louveau
- 88 **Interpréter à la lisière...**,
Fiona Monbet
- 90 **Écrire du dedans de la danse**,
Énora Rivière
- 91 **Un artiste chercheur au travail**,
Olivier Normand
- 92 **Le chemin créatif comme finalité
artistique**, *Colin Roche*
- 93 **La légèreté**,
Claire-Mélanie Sinnhuber
- 95 **Brouiller les cartes**,
entretien avec Claire Diterzi

Dossier coordonné par

Stéphanie CHAILLOU,
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 :**
Julien Prévieux, *Notations*, 2017.
Dessins réalisés pour
Culture et Recherche n° 136.
Courtesy de l'auteur





Augmenter le programme : partitions et didascalies

Trouver la bonne articulation entre savoir et expérience, analyse et pratique. Engager le dialogue, l'interférence, l'interaction. Conjuguer l'investigation au présent sensoriel. Et surtout, accueillir les éléments perturbateurs, laisser sa place à l'incertitude, à l'altération, au désordre comme autant de leviers féconds d'une « recherche-création » qui mette la scène en travail.

Faire tomber les barrières

C'est exceptionnel et riche de travailler avec un artiste, on est étonné, on réinterroge ce qu'on a l'habitude de faire. (A. Farge)

Ce qui me touche dans le travail de certains chercheurs, c'est quand l'objet de la recherche devient une matière sensible (J.-F. Vrod)

**ENTRETIEN AVEC
ARLETTE FARGE**
Historienne,
directrice de recherche au CNRS
ET JEAN-FRANÇOIS VROD
Violoniste, créateur
et passeur de traditions

Sylvie Pébrier : Jean-François Vrod, pouvez-vous identifier la part de la recherche dans votre activité d'artiste ?

Jean-François Vrod : Le début de mon histoire, c'est que je commence à jouer en faisant de la recherche. Je ne suis pas d'une famille de musiciens. Très vite, ma pratique musicale est liée à la recherche. Ce que je joue, c'est ce que je trouve comme répertoire en collectant. La relation aux sciences humaines (ethnologie, sociologie, ethnomusicologie) fait partie des fondements de ma pratique. Il y a d'abord une recherche de type documentaire, sur le style ou sur les liens avec telle ou telle autre aire régionale. Et puis vient une deuxième recherche, celle qui concerne la création. À mon sens, pour qu'il y ait création, il faut qu'il y ait oublié : si on veut être créateur, c'est-à-dire inventeur d'objets nouveaux, il faut d'abord accumuler des connaissances et puis les oublier. Enfin, il faut laisser se faire à l'intérieur de soi une lente combustion, une espèce de soupe. Quand on a suffisamment laissé cuire la soupe, il y a des choses qui remontent à la surface. Depuis plus de trente-cinq ans, je cuisine ! Un aller-retour permanent entre ces deux recherches.

S.P. : Comment parler de ce moment d'émergence ?

J.-F.V. : Dans ma vie quotidienne, les deux choses avancent en parallèle. Tous les jours, j'improvise avec mon instrument, ma voix, du son et des mots. C'est la cuisson de la soupe. C'est un chantier permanent qui permet de faire émerger des objets. Ce qui est mystérieux pour moi, c'est d'essayer de comprendre comment se fait ce processus. Pourquoi à un moment donné, avec des objets mis en présence, il y a l'apparition d'un arc électrique qui relie ces objets et qui fait que quelque chose naît. C'est sans doute utopique de chercher à identifier ce processus de fabrication, en grande partie inconscient. Mais j'insiste sur cette question de l'oubli : dans les musiques traditionnelles,

on a souvent dit : « il faut inventer à partir de... », or la création n'est ni bretonne, ni auvergnate, ni corse, c'est l'invention d'objets inouïs qui compte, et c'est le travail d'un homme, d'un inconscient et d'une vie. S'il n'y a pas ce temps de l'oubli, on va très vite vers des recettes. Dans notre musique, il y a des gens qui rejouent le répertoire, des interprètes donc, et puis il y a quelques créateurs.

S.P. : Et pour vous, Arlette Farge, quels seraient les liens entre la recherche historique et les formes de l'art ?

Arlette Farge : Pour moi, c'est très différent. D'abord, quand on a choisi la recherche et la transmission, on entre dans un monde extraordinairement cadré, qui a ses codes, ses règles, ses pairs qui vous jugent. On est dans un lieu contraint. S'introduire dans la discipline avec le désir, qui peut être considéré comme iconoclaste, de s'interroger autrement est un défi qui donne beaucoup de plaisir lorsqu'on écrit. Mais quand on est face à ses collègues, c'est plus compliqué. Pour moi, en histoire, il ne peut pas y avoir d'oubli, mais ce qui peut tuer la recherche, c'est un récit bien fait, linéaire, bien constitué, comme l'est le fameux roman national. Chaque apport historique est un objet de sédimentation et cette sédimentation questionne le présent. La recherche en histoire est constamment irriguée par une immersion très grande dans le présent : ce n'est pas aimer la poussière des archives, mais aimer les archives parce que l'Autre est là.

Le partage ou la communion avec un artiste, c'est très rare, quoique cela devienne pensable. C'est considéré de façon péjorative par les collègues et, pour le moment, ignoré par la vie académique. J'ai travaillé avec Valérie du Chéné qui m'avait dit : « Je voudrais dessiner vos archives. » Je l'ai aidée à déchiffrer les procès-verbaux, puis elle a fait des gouaches et on a écrit ensemble un texte pour la publication. N'étant pas historienne d'art, je débordais des lignes traditionnelles. Pourtant, c'est exceptionnel et riche de travailler

avec un artiste, on est étonné, on réinterroge ce qu'on a l'habitude de faire. On comprend mieux pourquoi on s'étonne et on re-réfléchit. Je mêle en même temps la joie, le plaisir et la difficulté face à l'académisme. Plus intimement, mon rapport à l'art tient dans mon souci de l'écriture. L'écriture de l'histoire permet de rencontrer et d'utiliser beaucoup de formes, l'image, la mélodie, la musique, le son. J'ai beaucoup travaillé le rythme. Et aussi le cinéma qui est ma deuxième langue maternelle, mon jardin secret. Je connais peu la technique, mais les plans-séquences, le rythme et la lumière nourrissent mon écriture.

S.P. : Qu'est-ce qui peut vous réunir du point de vue de la recherche ?

J.-F.V. : Quand on essaie d'interroger l'endroit où ça communique, on ne peut pas tout expliquer... Ce que je peux dire, c'est que ça se passe avec certaines personnes et pas avec d'autres. Le travail de certains chercheurs m'a touché et m'a nourri. Ainsi ce que je lisais, ce que je percevais de certaines collectes entrainait en résonance avec ma pratique artistique, mieux, l'alimentait ou parfois la relançait. Par exemple, avec Alice Joisten, veuve du grand collecteur des traditions alpines Charles Joisten, nous avons commencé à échanger sur les êtres fantastiques, sujet central des collectes de son mari. Jusqu'à décider un jour de faire une conférence commune. Pour préparer cette conférence, étant entendu que chacun resterait à sa place, Alice avait choisi un certain nombre de récits. Elle a été surprise de voir que je me sentais en résonance avec certains de ces récits et pas avec d'autres, étonnée de voir ce que je percevais de ces récits. À propos des textes, a surgi la question de savoir si on peut y toucher ou pas. Nous avons bien sûr une approche différente de cette question sensible. En travaillant, Alice a vu des récits collectés par Charles devenir une matière vivante, parce que portés par quelqu'un. Je ne sais pas pourquoi ça s'est passé avec elle et avec l'œuvre de

Charles. Je ne sais pas pourquoi je suis touché quand je lis le livre d'Arlette *Le Goût de l'archive*¹. Peut-être que ce qui me touche dans le travail de certains chercheurs, c'est quand l'objet de la recherche devient une matière sensible, quand on n'est pas dans une recherche froide qui viserait à simplement cataloguer – je pense à une certaine école de l'ethnomusicologie qui ne fait que classer les objets. Sur la question du conte, on sent que des chercheurs comme Jean-Noël Pelen ou Marie-Louise Tenèze sont véritablement bouleversés par la matière qu'ils collectent. Arlette est manifestement bouleversée par les objets qu'elle manipule. Les archives ce sont aussi des personnes qui parlent. Il y a quelque chose qui est de l'ordre de l'expression, ce ne sont pas des objets morts. Si je faisais un spectacle avec Arlette, je n'aurais paradoxalement pas l'impression de travailler avec quelqu'un qui a un autre langage que le mien. On tenterait juste, ensemble, de mettre au plateau notre commun bouleversement lié à ces objets.

A.F. : Vous, les artistes, je vous envie en général, car vous pouvez être totalement, franchement sensibles. Quand la sensibilité, les affects ont émergé dans les sciences humaines et sociales, cela fut considéré comme un acte contre la raison et si c'était contre la raison, c'était contre la vérité. Il était dit que l'émotion était un sentiment hors intelligence qui affectait tout raisonnement sérieux, donc le récit de l'histoire. Au début c'était dur, parce qu'on est seul, mais ce combat fut bénéfique. Le combat amène une nouvelle forme de sensibilité, et aussi une façon non pas de devenir agressif envers les autres mais d'aller encore plus loin dans sa propre recherche en l'affinant. Aujourd'hui les émotions sont devenues à la mode. Ce remuement perpétuel des corps, des êtres et des âmes, dans une société qui les bouscule ou qui les infiltre, est important et je pense à Foucault qui était très aigu sur tout ce qui est brisure, fracture. Quand il y a un combat, cela enrichit, cela fait aimer encore davantage le vivant aujourd'hui.

1. Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*, Paris, Le Seuil, 1989.

S.P. : Quel combat pour la recherche en musique ? Faire reconnaître un savoir et pas seulement des habiletés ?

J.-F.V. : L'histoire de la musique n'est qu'une longue fragmentation des savoirs, entre le compositeur, l'éditeur, l'interprète, l'arrangeur, le facteur. La tendance est à la spécialisation et, dans le même temps, il y a des postures alternatives qui visent à lutter contre cette dislocation : l'improvisateur qui va prendre en compte le contexte spatio-temporel du jeu cherche à retrouver une forme de globalité du geste musical. Les musiques traditionnelles réinventent la géographie : le village de Poullaouen en Bretagne se met à exister, en tant qu'épicentre de la gavotte, l'Artense en Auvergne comme haut lieu d'une pratique de violon populaire... Cette réappropriation géographique va contre le monolithisme de l'art des œuvres intemporelles qui ne seraient de nulle part, pour lequel le pays d'origine n'a que peu d'importance. Le temps d'aujourd'hui se préoccupe peut-être plus de ce qui peut rassembler des pratiques artistiques et des pratiques de recherche. Les unes peuvent revivifier les autres.

A.F. : Mais alors pourquoi est-ce que cela reste des expériences isolées, pourquoi est-ce que cela ne coagule pas ? Il y a des artistes qui travaillent avec des historiens, d'autres comme Mnouchkine qui travaillent sans historiens. Dans *Ça ira (1) Fin de Louis*, Joël Pommerat a transformé la Révolution française comme si c'était un débat d'aujourd'hui à l'Assemblée nationale. En ce moment, il y a une tension entre deux types d'interprétation de la rencontre entre sciences humaines et art. Or, il faut un minimum de compréhension de l'autrefois pour comprendre aujourd'hui. Si l'on ne travaille pas ce qui se passe en ce moment, dans la réalité, sans son amont de la Révolution, c'est impossible, mais si on traite de la Révolution comme si c'était aujourd'hui, ce n'est pas possible non plus.

Tu parlais du temps du rassemblement. Ce serait bien qu'il n'y ait pas ce fossé entre artistes et sciences humaines, dans le débat d'aujourd'hui où on est tous ciblés péjorativement comme intellectuels. Je trouve qu'on aurait intérêt à se regrouper. Pour moi l'artiste reste quelqu'un de très intimidant et j'ai souvent une vision mystique de son travail. Comme s'il était un dieu. Il faudrait que cette barrière tombe, et qu'on arrête de s'ignorer ou de se cloisonner à l'intérieur de nos propres passions. Il faudrait abandonner le mythe de la muse, que la rencontre puisse descendre d'un cran dans la crainte des uns et des autres. J'ai fait une expérience marquante avec le compositeur Jean-Christophe Marti, dans des quartiers dits sensibles. Un piano qui se démantibulait devant les élèves, et presque en même temps je faisais une intervention. C'était fantastique comme cet objet « dézingué » apportait quelque chose aux élèves, retirait l'impression de l'irréalisable ou de l'objet magnifique.

J.-F.V. : La société nous a marginalisés. L'artiste au sens moderne du terme, c'est cette personne inspirée, traversée par des flux d'inspiration divine alors que les universitaires sont du côté du savoir. Entre les deux, il y a cette barrière infranchissable entre les valeurs indiscutables du savoir et l'inspiration magique, quasi mystique. De chaque côté de la barrière, chacun regarde l'autre. Non ! parlons-nous en ramenant les choses à leur endroit... la question du savoir est une question complexe comme la pratique artistique.

A.F. : Et toujours en mouvement. ■

Le muscle de la créativité

Les chercheurs sont ceux qui se servent de nouvelles technologies pour créer du son, mais aussi, me semble-t-il, ceux qui trouvent et intègrent de nouveaux sons avec des techniques orchestrales déjà bien rodées.

En premier lieu, il me semble important de situer les personnes dont je vais parler, me situant moi-même modestement dans cette catégorie de « compositeurs-chercheurs » en musique d'aujourd'hui. Il n'existe pas vraiment de terme approprié à ce genre de musique. En effet, je parlerai ici de musiciens-créateurs ayant de multiples casquettes, de multiples influences et pratiques.

La création musicale doit-elle être avant tout « avant-gardiste » ? Il me semble que non, pour plusieurs raisons. Une de ces raisons est, à mon sens, la « digestion » de ce XX^e siècle où sont nés tant de nouveaux courants, langages, styles, couleurs... On ne peut nier la richesse et la diversité exponentielle de ces nombreuses formes d'expression musicale : le jazz, le rock, la musique dite contemporaine – devenue une véritable étiquette sonore, alors que le terme « musique contemporaine » devrait signifier tous les courants actuels... – et tous les dérivés issus de ces premières inventions : funk, soul, jazzrock, pop, new age, rap, heavy metal... et pourquoi pas « acid heavy jazz metal fusion rap funk pop » !

Les artistes ayant pratiqué de nombreux langages musicaux – j'insiste sur le mot *pratiquer*, car peu l'ont fait – se situent dans une forme de création d'avant-garde lorsqu'ils savent et trouvent à concentrer leurs expériences multiples au sein d'un univers personnel et unique.

Ces musiciens existent et, comme le pensait un grand improvisateur, le saxophoniste américain Dave Liebman, en comparant les *jazzmen* et les musiciens classiques, les *jazzmen* sont les meilleurs du monde car ils savent tout : jouer, improviser, écrire de la musique et l'orchestrer, l'arranger ; ils connaissent tous les instruments, ont une culture multiple et une grande connaissance de leur époque, ils sont aussi chefs d'orchestres, leaders de projets, gestionnaires et organisateurs d'événements ; et ce sont des virtuoses car ils jouent remarquablement bien de leur instrument. Et les musiciens classiques ? Ils jouent remarquablement bien de leurs instruments.

Créer de nouveaux styles utilisant cette « digestion des diverses pratiques » (classique, rock, jazz, ethnomusique, etc.) n'est-ce pas aussi « avant-garde » – dans nos sociétés où il semble que l'on veuille toujours étiqueter les choses ? Les chercheurs sont ceux qui se servent de nouvelles technologies pour créer du son,

mais aussi, me semble-t-il, ceux qui trouvent et intègrent de nouveaux sons avec des techniques orchestrales déjà bien rodées : orchestre symphonique, big band de jazz ou ensemble instrumental.

De même, les démarches compositionnelles existent dans la pratique amateur et les formations de formateurs. Essayer de fédérer un groupe de professeurs ou de futurs enseignants de musique (de conservatoire, d'école municipale, de CFMI¹, d'associations, etc.) revient à *chercher* un discours pouvant être reçu et compris par tous, quels que soient les pratiques, les disciplines et les niveaux (formation musicale, jazz, rock, classique, etc.). Il s'agit ici encore d'une certaine connaissance des musiques d'aujourd'hui et de leur histoire (récente ou pas). Écrire pour un ensemble orchestral de musiciens amateurs, un ensemble du conservatoire, un orchestre d'harmonie ou toute autre formule instrumentale « inattendue », me donne envie de trouver un équilibre dans la multiplicité des langages employés résumant un « faisceau d'influences »... et, bien entendu, de considérer les niveaux de tous. D'où l'importance de la rencontre en amont, avant l'écriture.

Pourquoi ne pas comparer cette « case » du cerveau que l'on appelle créativité avec le muscle sollicité par un sportif ? Le développement musculaire nécessite une pratique journalière et assidue, de même que le mental d'écrivain se développe quand la « case » créativité reste en marche. Il est à déplorer que l'éducation dans notre pays ne mette pas l'accent sur la culture et le sport à l'école. En effet, le développement de l'imaginaire, du sens critique, d'une créativité liée à une curiosité n'est pas une priorité dans l'enseignement. À cela s'ajoute une réelle « pollution sonore » résultant de la culture de divertissement. Nos sociétés sont-elles en danger ? « Quand les musiques de divertissement prennent le dessus sur l'art, alors attention ! » disait Edgar Varèse dans les années 1950².

Une des nourritures essentielles à mon travail d'écriture reste le plaisir partagé. Un comportement altruiste me permet d'alimenter des idées de composition, de sonorités, d'orchestration, de proposer aux instrumentistes de nouveaux trajets ou parcours intellectuels afin d'essayer de créer une alchimie de l'instant entre instrumentistes, public et compositeur.

Tels sont mes démarches et mes questionnements concernant la recherche dans les processus de création musicale. ■

ANDY EMLER

Compositeur, pianiste, arrangeur, pédagogue (formations de formateurs), il écrit « à la carte » pour de nombreux ensembles

1. Centre de formation des musiciens intervenant à l'école élémentaire et pré-élémentaire.

2. Radio France, « 9 entretiens avec Edgar Varèse par Georges Charbonnier ».

Un collectif de danseurs à l'œuvre

Les Carnets Bagouet

Une structure de praxis, existant en studio, axée sur le faire...

ANNE ABEILLE

Danseuse, pédagogue, assistante chorégraphe-répétitrice, membre des Carnets Bagouet dont elle a assuré la coordination jusqu'en 2010

JEAN ROCHEREAU

Danseur, chorégraphe et pédagogue, membre des Carnets Bagouet

La danse se manifeste dans le corps du danseur, bien sûr, mais aussi dans le regard qui la reçoit, dans la personne qui la contemple ou le chorégraphe qui la guide. En ce sens la danse de Dominique Bagouet a disparu le jour où ses yeux se sont clos. Reste, cependant, une trace vivante de l'œuvre, dans le corps des danseurs. Cette vie-là continue d'interroger, de penser, de faire danser avec l'œuvre, de transmettre. Mystérieuse partie de l'œuvre, tenace et labile, confrontée aux traces pérennes, inertes, matérielles avec lesquelles elle se combine.

La disparition de Dominique Bagouet en 1992 a posé violemment la question de la sauvegarde, de la valorisation et de la mémoire du répertoire chorégraphique contemporain. Fondés par les membres de sa compagnie, Les Carnets Bagouet¹, une association dont le principe est la désignation des danseurs eux-mêmes comme principaux « carnets » de l'œuvre, comme lieu principal de l'écriture du chorégraphe, s'est donné pour objectif premier de trouver collectivement la réponse à la question cruciale : que faire avec cette danse, comment la garder vivante, comment la sauver de l'oubli ? Un conseil artistique est mis en place qui se charge de répondre aux demandes de reprises de l'œuvre de Dominique Bagouet.

Trois expériences fondatrices

Au fil des années, nos actions se sont centrées sur le questionnement, le remontage et la recréation des œuvres, leur transmission à des compagnies professionnelles, des centres de formation ou à des danseurs amateurs. À ce titre, trois expériences fortes ont marqué l'évolution de cette « pensée en acte » :

- la reprise du *Saut de Fange* en octobre 1994 par le Ballet Atlantique-Régine Chopinot : dès le premier remontage, ça ne se passe pas selon nos attentes, nous découvrons la problématique de la « fidélité » ;
- la reprise de *Meublé sommairement* en 2000, à l'initiative des Carnets Bagouet eux-mêmes et sous la direction de Fabrice Ramalingom, ex-danseur de la compagnie, chorégraphe et membre du conseil artistique. Avec un seul chef de projet, contrairement à la règle admise jusque-là, une reprise apparaît comme un choix, une lecture contemporaine de l'œuvre ;

– le remontage de *Ribatz, Ribatz!* en 2004 pour le Jeune Ballet du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon. Ne disposant d'aucune trace vidéo de cette pièce créée en 1976, il nous faut trouver d'autres moyens d'investigation : un travail proche de la fouille archéologique². Et surtout s'impose l'utilisation du regard.

Le fonds d'archives

Il était nécessaire de faire l'inventaire du fonds d'archives légué par la Compagnie Bagouet, et d'assurer la sauvegarde par numérisation des vidéos et des bandes-son des spectacles, ainsi que la conservation, dans des conditions scientifiquement fiables, des archives papier et des photos par leur dépôt à l'IMEC³ à Caen, des costumes déposés au Centre national du costume de scène de Moulins⁴, et des vidéos déposées au CNC⁵. Anne Abeille a conduit ces travaux de 1993 à 2011.

Dans la mesure de ses moyens, l'association crée de nouvelles traces (captations, partitions chorégraphiques, site internet), autant de sources de référence pour servir l'avenir.

Pour mener à bien ses activités, Les Carnets Bagouet a bénéficié du soutien financier du ministère chargé de la Culture jusqu'en 2011. Les ayants droit de Dominique Bagouet reversent régulièrement une grande part des droits d'auteur à l'association.

De l'acte à l'expérimentation

En 2011, l'association a presque 20 ans, la structure est légère, elle instaure en son sein le « Laboratoire des Carnets », lieu collectif d'expérimentation et de recherche qui s'ouvre à des danseurs issus d'autres filiations.

Ce groupe engage un travail de confrontation des pratiques et des mémoires avec l'équipe de chercheurs dirigée par Yves Clot, titulaire de la chaire de Psychologie du travail au Conservatoire national des arts et métiers. Avec elle, nous étudions le métier d'interprète et l'acte de transmettre, par le biais d'un dispositif méthodologique qui consiste à instaurer un débat entre pairs sur la base d'une activité professionnelle filmée

1. www.lescarnetsbagouet.org

2. Voir le film documentaire de Marie-Hélène Rebois : *Ribatz, Ribatz! ou le grain du temps*, Chiloé productions, 83', couleur, 2003.

<http://fr.medicivt.com/#!/ribatz-ribatz-ou-le-grain-du-temps>

3. www.imec-archives.com/fonds/compagnie-bagouet

4. www.cncs.fr/explorer-les-collections

5. Cf. « Le fonds Dominique Bagouet », dans le catalogue *Images de la culture* n° 19, 2005.

<http://prep-cncfr.seevia.com/idc/data/Cnc/Actualites/parutions.asp>

« Le seul héritage qui puisse se transmettre est celui qui est radicalement transformé par l'échange. »

Yves Clot, Colloque, Institut Mémoires de l'édition contemporaine, avril 2013

et selon des règles précises. Les danseurs prennent la parole pour approfondir l'état des connaissances sur ce métier, dans les rapports entre le dire et le faire, entre le mot et le mouvement, entre le geste et l'activité.

En 2016, la rédaction de l'étude « Le collectif comme méthode dans les métiers de la danse⁶ » est le témoin du premier volet de cette recherche.

Retour toujours provisoire sur notre expérience

L'association Les Carnets Bagouet s'est posée comme une structure a priori pragmatique : l'acte était le seul objectif explicite, pas la formulation d'une pensée ; mais l'acte entouré d'exigences et de conditions d'élaboration exigeantes. Nous avons été une structure de praxis, existant au studio, axée sur le faire, comment faire, que faire, pourquoi choisir telle ou telle méthode ; nous référant à la perception que nous avons de la réalisation élaborée, c'est-à-dire faisant appel dans nos jugements à la finesse de notre capacité à percevoir le mouvement, en tant qu'artistes, chorégraphes, interprètes, enseignants et chercheurs.

Témoigner de ce que chacun ressent en artiste, puis partager et activer le collectif : apporter toute sa compétence sensible et singulière, sans craindre de perdre l'objectivité – aujourd'hui nous dirions plutôt « la distance ».

Le collectif fut un choix. Lorsque des divergences sont apparues, la nécessité de ne pas choisir, même si les jugements semblaient contradictoires, s'est imposée. Il en a résulté une extraordinaire richesse qui n'a pas fini de nous surprendre.

Les résultats, que nous évoquons ici, n'ont pas été cherchés ni recherchés ni supposés ni même espérés, ils se sont imposés.

À la recherche d'un premier bilan, le livre

Après dix années consacrées aux œuvres, une auto-critique en forme de bilan fut nécessaire, comme l'appel à des personnes extérieures. Cela prit du temps : plus de deux années, auxquelles il faut ajouter la durée de rédaction du livre. *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, fut publié en 2007⁷. Il retrace ce

travail. L'historienne Isabelle Launay en a pris en charge la présentation. Elle y dévoile et ordonne une grande partie du contenu de pensée, des implications théoriques de nos travaux et de nos confrontations. Elle vise à problématiser ce que devient l'archive lorsqu'elle s'inscrit dans la corporéité elle-même.

Ce sont nos mots, nos échanges, nos choix. Réunis et discutés, ils forment un ensemble plus cohérent que nous ne le pensions : un corpus de pensées de danseurs qui dit d'autant plus qu'il ne conclut pas et qui – cela est une nouveauté – est pris au sérieux. Des universitaires citent le livre, s'en servent comme exemple, comme référence.

Ouverture

Yves Clot se saisit de ce livre et en fait « sa bible ». Il constate que nos observations sur les conditions de la transmission, la possibilité d'une nouvelle émergence du mouvement chez un interprète, qui ne peut apparaître qu'à l'intérieur d'un dialogue entre pairs, sont valables dans tous les métiers. Notre action et notre livre ont joué un rôle de déclencheur de recherche. Les résultats montrent que *notre pensée en acte devient une pensée, génère une pensée partageable*.

L'ouverture proposée à des artistes issus d'autres filiations que celle de Dominique Bagouet est venue comme prolongation naturelle de la démarche collective. La création du Laboratoire des Carnets répondait à l'ouverture des questionnements que nos travaux impliquaient et rencontraient, dans les domaines historiques, philosophiques, esthétiques, sociologiques, etc.

Plutôt qu'une objectivité contestable – et d'ailleurs contestée – nous avons fait émerger une réalité ouverte, génératrice d'attentions partagées et de nouvelles compétences. Cette manière de faire suscite de l'intérêt.

Il n'est pas spécifique à l'art de la danse de distinguer le discours historique de la capacité à restituer le passé : l'historien ne recule pas dans le temps, il construit un discours présent à partir de traces du passé ; pourquoi en serait-il autrement dans l'art de la danse ? L'incapacité de répéter à l'identique fait partie des résultats les plus importants de toutes ces années de travail. ■

6. Étude réalisée pour la fondation d'entreprise Syndex rédigée par N. Collantes, B. Danjoux, S. Giron, P. Luce, R. Panassié, J. Rochereau et M. Rust accompagnés de M. Zittoun et Y. Clot.

7. Isabelle Launay, *Les Carnets Bagouet, la passe d'une œuvre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Le désordre serein

Pour que le savoir ne se dessèche pas, il faut encourager les rencontres désintéressées... sortir des chemins formatés... prendre le temps de l'incertitude... avoir la possibilité de ne pas aboutir.

ENTRETIEN AVEC
KATARINA LIVLJANIĆ
Chanteuse et musicologue,
directrice artistique
de l'ensemble Dialogos.

Sylvie Pébrier : Vous êtes à la croisée de la recherche universitaire en tant qu'enseignante-chercheuse à l'université Paris-Sorbonne, et de la recherche artistique en tant que chanteuse et directrice artistique de l'ensemble de musique médiévale Dialogos. Quelle est votre expérience de ces deux formes de recherche ?

Katarina Livljanić : Pour moi elles ne sont pas séparées. La réflexion musicologique, au sein de l'Institut de recherche en musicologie, mais aussi pluridisciplinaire, au laboratoire auquel j'appartiens « Religions et sociétés autour de la Méditerranée » nourrissent mon travail de création. D'un autre côté, il m'arrive aussi de collaborer comme artiste dans des projets de recherche très pointus. Par exemple, sur le répertoire des premières polyphonies du XI^e siècle de Winchester, je travaille avec la musicologue britannique Susan Rankin : elle réalise des transcriptions, et c'est dans l'expérience du chant que ses propositions trouvent leur pleine réalisation. La recherche musicologique et la recherche artistique ne peuvent vivre l'une sans l'autre. L'une et l'autre ont besoin de l'intuition, du dialogue, du questionnement et aussi de la souplesse et d'une certaine humilité.

S.P. : Diriez-vous que toute recherche est inachevée ? Ou inachevable ?

K.L. : Elle peut donner naissance à une autre recherche, et souvent de manière inattendue. On peut apprendre tellement de choses des chercheurs de disciplines éloignées, comme des biologistes ou des statisticiens, une vision inattendue et créative, tout autre que celle qui viendrait de l'hyperspécialisation dans notre propre discipline. Et puis la recherche en art ne peut pas répondre à la quête d'exactitude. Avec le chant glagolitique en Croatie par exemple, qui est transmis en partie par écrit, en partie oralement, et dont le tempérament varie d'un village à l'autre, le réel est rebelle à toute réduction dans des tableaux. Cette recherche met le doute dans les bases de données, elle attire l'attention sur les zones d'ombre. De la même façon, dans les périodes de création, on sent

quelque chose d'obscur, la direction artistique est incertaine. Il m'est difficile par exemple d'imaginer des projets futurs semblables aux précédents, cela ne me donnerait pas le frisson lié à la découverte. J'aime être surprise par un sujet, j'aime apprendre, me sentir toute petite face à lui. En refaisant les choses qui se ressemblent, cet *éros* se perd pour moi.

Pour que la recherche en art ouvre sur de nouvelles recherches artistiques ou musicologiques, il faut qu'on lui permette cet espace, qu'elle puisse provoquer, qu'elle puisse signaler des zones d'ombre, de non-savoir... qu'il y ait de la place pour l'ironie, pour la simplicité, pour la vulnérabilité.

S.P. : La vulnérabilité serait la condition de la transférabilité de la recherche ?

K.L. : Oui, je crois, à l'opposé de l'accumulation pesante, lourde, autoritaire, une ouverture du côté de la fragilité, de la lenteur, de l'incertitude... et même de la confusion, et une confusion sereine. Parfois, il faut laisser le désordre travailler !

S.P. : La recherche, en donnant de la place au désordre, serait une forme de résistance aux dérives de notre temps ?

K.L. : Aujourd'hui, nous sommes pris dans un étai. D'un côté la multiplication des données, la quantification, le cloisonnement et surtout la séduction de ce que nous pouvons faire par le moyen de ces moteurs de recherche puissants : « *We are doing the doable*¹ », plutôt que se poser la question du sens de ce que nous faisons. De l'autre côté, nous sommes sous une constante injonction à produire. La globalisation capitaliste s'est emparée de la science, des humanités, de l'art et elle engendre un monde accéléré qui va « plus vite que la musique », un monde aseptisé. Pour y résister en effet, pour que le savoir ne se dessèche pas, il faut encourager les rencontres désintéressées... sortir des chemins formatés... prendre le temps de l'incertitude... avoir la possibilité de ne pas aboutir.

1. « Nous faisons ce qui est faisable ».



S.P. : Mais cette perspective de la recherche est-elle admise dans les instances académiques ?

K.L. : Il faut trouver un équilibre délicat et presque magique, dirais-je, à l'image de l'art lui-même : le danger existe pour la recherche artistique de tomber dans le piège d'une recherche formatée, ayant pour but de donner une « légitimité » à la création dans la hiérarchie et le langage académiques. Il faudrait que la recherche académique reconnaisse la démarche artistique comme savoir, ainsi que les formes particulières de récits qui l'accompagnent. Le travail que je mène actuellement sur la légende médiévale de Barlaam et Josaphat, version christianisée de la vie du Bodhisattva, va conduire à une création artistique et à un livre multimédia : ce sera un type de prose et de savoir qui transmet également une jubilation du doute, la certitude (oui, certitude!) qu'il n'est pas toujours nécessaire de tout décrire et de tout comprendre, un savoir qui passe non seulement par le cerveau, mais aussi par la peau... ■

Fédérer la recherche en danse

Se nommer « chercheur » et reconnaître qu'on appartient à la communauté des chercheurs en danse n'est pas une évidence.

JOËLLE VELLE

Maître de conférences en danse à l'université Côte d'Azur, membre du Centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts vivants (CTEL), membre fondateur et présidente de l'aCD

La recherche en danse est longtemps restée mal connue, peu connue, malgré l'énergie inventive et militante déployée par certains acteurs du monde de la danse. En tant qu'art, en tant qu'espace de recherche, la danse a été confrontée à une difficile autonomisation et à une nécessaire conquête pour sa légitimité aux côtés d'autres arts, reconnus de longue date. Dans son numéro 1, intitulé « Être chercheur en danse¹ », la revue *Recherches en danse*, publiée par l'Association des chercheurs en danse (aCD)², donne des éléments d'une perspective historique et actuelle tout à fait intéressants à cet égard³ évoquant les comportements défensifs et offensifs, passages obligés de l'écoute et de la place à conquérir⁴.

Dès les années 1930, des personnes ont œuvré à la constitution de corpus théoriques et d'archives pour une histoire des pratiques et des savoirs. Des initiatives se sont déployées au sein de l'Université dès les années 1960 : parcours périlleux, témoignant d'audaces et de résistances, animés par les désirs et les convictions de personnes engagées. Puis dans les années 1970-1980 sont nés les cursus de la Sorbonne, des universités de Nice et de Paris⁵ pour ne citer que les premières pierres.

Dans le même temps, des étapes marquantes ont jalonné en France, en dehors du lieu universitaire, les pratiques de recherche en danse, dès les années 1960, notamment sous l'impulsion de Françoise et Dominique Dupuy qui collaborent de 1967 à 1969 au projet interdisciplinaire ARC (Animation, recherche, confrontation) du musée d'Art moderne de la ville de Paris. À la fin des années 1980, les jeudis de l'Institut de pédagogie musicale (IPMC) mis en place par Dominique Dupuy puis Autres Pas, ou les journées d'études colloques du Mas de la Danse ont été des moments essentiels et fondateurs des réflexions et des rencontres entre chercheurs-artistes-praticiens, permettant le croisement et la construction de savoirs en danse. Les publications de ces organismes ou associations, la revue *Marsyas* ou celles du *Mas de la Danse*, la revue *Nouvelles de Danse*⁶ et les éditions Contredanse ont

pour partie construit cette mémoire en laissant trace des chemins parcourus. En ces lieux, la présence des universitaires comme des danseurs-chercheurs – parmi lesquels Laurence Louppe et Hubert Godard ont joué un rôle éminent – provoquait de riches propositions et expérimentations méthodologiques, scientifiques et artistiques. Il faut également mentionner les activités des Carnets Bagouet ou celles de Susan Buirge à Royaumont, ainsi que les liens créés, dans les deux cas, avec l'IMEC⁷.

Ces initiatives dont le relevé bien sûr n'est pas exhaustif, les entités auxquelles elles ont pu donner naissance ont été autant d'occasions de rencontres, de croisements, de coopérations entre les divers acteurs de la recherche en danse et ont donné lieu à plusieurs tentatives de fédérer les parcours, les énergies, avec des résultats plus ou moins durables.

En 2007, ce besoin était toujours aussi vif. L'aCD est née de ce besoin ressenti par cinq chercheurs et chercheuses en danse de se fédérer au sens de créer un réseau, un lieu de rencontre et de partage, une mise en relation humaine et scientifique, de promouvoir la reconnaissance de la recherche en danse dans le milieu universitaire et dans les milieux artistique, culturel et institutionnel, de dialoguer autour des recherches en danse et de permettre leur diffusion à un large public.

Un isolement important était effectivement le lot de ces chercheurs, qu'ils soient en poste en milieu universitaire ou qu'ils soient indépendants. Les colloques et séminaires étaient les seuls lieux de partage, les revues et publications étaient rares encore. Ils avaient conscience du caractère encore balbutiant de la recherche en danse, mais ils savaient qu'elle existait, rare et discrète il est vrai, mais présente en des lieux divers et impulsée par différents acteurs.

L'aCD a insisté dès sa création sur ce désir d'accueillir tout chercheur ou toute chercheuse en danse, quelle que soit son appartenance institutionnelle ou son activité professionnelle, quelles que soient sa discipline d'origine et ses questions de recherche.

1. L. Guilbert, P. Guisgand, N. Harbonnier-Topin, M. Nordera et J. Vellet (dir.), « Être chercheur en danse », *Recherches et danse* n° 1, 2014, <http://danse.revues.org/193>

2. www.chercheurs-en-danse.com/fr

3. L. Guilbert « Brève historiographie de l'émergence des recherches en danse au sein de l'université française. Quel rôle pour l'histoire ? », *ibid.*, <http://danse.revues.org/625>

4. H. Marquié « Regard rétrospectif sur les études en danse en France » ; *ibid.*, <http://danse.revues.org/619>

5. Cf. note 3. Cf. aussi S. Clamens, M. Bernard et R. Crang, « La danse entre à l'université française : histoire des origines », *ibid.*, <http://danse.revues.org/642>

6. www.revues.be/nouvelles-de-danse

7. Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

Enjeu d'un espace fédérateur, tentatives pour une nouvelle visibilité de la recherche en danse dans sa diversité, pour provoquer le décloisonnement des disciplines scientifiques, faire dialoguer des générations différentes pour générer d'autres formes de pensées, d'autres méthodologies, d'autres savoirs et les rendre accessibles⁸.

Un des enjeux de l'aCD est de tenter de fédérer l'ensemble des personnes qui se reconnaissent en tant que « cherchant en danse ». « Cherchant »... se désignant comme appartenant à une catégorie aux contours flous et aux pratiques multiples. Cette proposition de glissement de « chercheur » à « cherchant » tient au constat qu'au bout de ces dix années, se nommer « chercheur » et reconnaître qu'on appartient à la communauté des chercheurs en danse n'est pas une évidence, même lorsqu'on est « actif en recherche ». Le label universitaire ne peut être le seul à justifier de cette reconnaissance. Comment alors expliquer que les chercheurs en danse qui sont artistes, notateurs, analystes du mouvement, critiques, pour en citer quelques-uns, qui engagent une réelle activité de recherche en danse au sein ou en marge de leur activité professionnelle, ne se reconnaissent pas ou n'osent pas participer à une association qui veut leur être tout autant dédiée qu'aux chercheurs universitaires, aux doctorants et aux docteurs ? Une association de chercheurs, par les chercheurs, pour les chercheurs...

Pourtant les contours, même au sein de l'Université, sont de plus en plus flous et transgressent le poids de l'académisme (en témoignent l'invention d'autres formats et d'autres pratiques de thèse au sein de l'Université, une réflexion et une inventivité menées au sein des départements en arts qui donnent place à la danse). Pourtant un dispositif réussi tel celui de l'« Aide à la recherche et au patrimoine en danse », porté par le Centre national de la danse, a conduit non seulement à la multiplication de ces recherches hors cadre institutionnel mais a aussi contribué à l'inscription pérenne d'équipes de recherche constituées d'artistes, d'universitaires, de pédagogues... En

dix années, par ailleurs, le nombre de doctorants s'est multiplié. Les forces vives de la recherche en danse s'accroissent.

L'aCD, par les outils qu'elle s'est donnés, par l'ouverture au changement et à la continuité, rend déjà visible un large éventail de spécialités et d'approches, dans une dynamique d'échange d'idées, de méthodes, de discours et de pratiques en danse. Mais cette dynamique fédératrice, initiée par elle et par d'autres avant, est sans cesse à construire, et les espaces restent constamment à conquérir.

Initier du collectif, multiplier les forces sont des enjeux actuels. ■

8. Le ministère de la Culture (Direction générale de la création artistique), accompagne financièrement cette démarche fédératrice dans le cadre d'un conventionnement.

À la recherche du contact des sciences

L'expérience de l'Hexagone

Ce que j'ai découvert en travaillant à Grenoble, c'est que nous avons, en France et en Europe, les artistes, les industriels et les scientifiques pour inventer le cinéma/théâtre du XXI^e siècle.

ANTOINE CONJARD
 Directeur de l'Hexagone,
 scène nationale arts et sciences
 à Meylan

Lorsque le ministère de la Culture et la ville de Meylan m'ont confié la charge d'inventer le futur de la scène nationale l'Hexagone¹, en mars 2001, le projet n'était pas prémédité. Certes, j'avais déjà engagé à Romans-sur-Isère, avec Jacques Bonniel, sociologue à l'université Lumière Lyon II, des actions qui faisaient le lien entre démarches artistiques, approches d'autres milieux professionnels et éducation populaire, mais le projet n'était pas envisagé sous l'angle spécifique « arts-sciences ». Le constat de la richesse scientifique du territoire grenoblois a vite attisé ma curiosité et a facilité l'invention à Grenoble de cette relation.

En l'explorant, on s'aperçoit vite que, depuis toujours, la relation entre artistes et scientifiques s'est construite au gré des aventures humaines et du développement des connaissances et des techniques, bien que notre regard peine à associer artistes et scientifiques. L'imaginaire commun a séparé arts et sciences ; lorsque j'ai proposé ce type de rencontre, les scientifiques me regardaient avec suspicion, les artistes avec inquiétude. Les représentations étaient bien figées. Heureusement ce n'était pas la fin de l'histoire !

Comment, à ma place de directeur d'institution culturelle, pouvais-je œuvrer pour que la maison de théâtre sise à Meylan, dans cette agglomération cosmopolite de montage et d'innovation, puisse apporter sa contribution au renouvellement des imaginaires en temps de crise ? S'appuyer sur des convictions, des pensées d'amarrage et être ouvert au nouveau qui advient.

Élevé aux courants de l'éducation populaire, arrivant sur un territoire marqué par la résistance et les mouvements de pensée qui y naîtront, marqué par leur soif de reconstruire, par la dimension transpolitique du programme du Conseil national de la Résistance, me sentant dépositaire de cet espace rare qu'est un vrai plateau de théâtre, outil au service de la rencontre entre artistes et publics, il ne me manquait qu'une étincelle pour forger les interrogations à venir. Ce fut la lecture de Bernard Stiegler. Première question, naïve : « quel est le lien entre l'art et la science ? ». « Mais c'est la technique », me répondit-il dans son bureau d'alors, tout en haut de l'Ircam.

Sensible à l'outil, passionné par le geste appris, répété, que ce soit sur l'établi de l'ébéniste ou avec l'instrument de musique, je trouvais dans le rapport entre la pensée et le corps par une technique une réponse levant le rideau sur une autre question : mais pourquoi le monde artistique construisait-il une telle réticence à l'égard du monde technologique ? Il y a ici probablement une particularité française née dans le romantisme du XIX^e siècle : la machine pue, tue et exploite. En opposition, le poète serait dégagé des biens matériels, pur dans ses intentions, Révolution civilisationnelle pour les uns, catastrophe culturelle pour les autres. Il faudrait étudier l'évolution de cet imaginaire pour nous renseigner sur cette séparation fortement ancrée et transmise dans les différents milieux professionnels, mais aussi à l'école.

Il est cependant indispensable de comprendre, maîtriser et inventer les outils de nos expressions, les outils forgeurs de nos représentations, les outils avec lesquels nous raconterons les histoires de demain (que ce soient des contrats commerciaux, des lettres d'amour, des scénarios, des jeux vidéo ou des pièces de théâtre). Ce que j'ai découvert en travaillant à Grenoble, c'est que nous avons, en France et en Europe, les artistes, les industriels et les scientifiques pour inventer le cinéma/théâtre du XXI^e siècle. Avec la conviction que les modes d'utilisation des technologies ne sont que le reflet des libertés que nous souhaitons gagner, de la fraternité que nous souhaitons partager.

C'est dans une forme de *laïcité technologique*, émanée des chapelles idéologiques, religieuses et économiques que nous pouvons envisager les nouvelles approches d'une culture qui au XXI^e siècle est indissociablement artistique, scientifique et technique². C'est avec ces idées en tête que j'aborde quotidiennement les scientifiques et technologues. Le théâtre, par sa quête quotidienne de nouvelles dramaturgies, est un art du passé qui nourrira le futur. Aujourd'hui, les artistes les plus aptes à utiliser les nouvelles images – 3D, 360°, réalité virtuelle – sont les artistes du plateau : circassiens, chorégraphes, metteurs en scène, musiciens, scénographes... L'histoire n'est pas écrite !

Remettre du récit dans l'invention des « Investissements d'avenir », voici un défi passionnant ! ■

1. Depuis 2007, l'Hexagone, scène nationale Arts-Sciences a construit un contrat de collaboration avec le Commissariat à l'énergie atomique et aux énergies alternatives. Ce contrat a fait naître un espace inédit qui structure la recherche entre artistes, scientifiques et industriels : l'atelier Arts Sciences.

2. Depuis 2015, le ministère de la Culture et le CNRS ont favorisé le rapprochement entre l'Hexagone - scène nationale Arts Sciences et l'unité mixte de recherche Litt & Arts à l'université Grenoble Alpes : l'atelier Arts et technologies de l'attention. Ce rapprochement permet, selon des modalités différentes de celles de l'atelier Arts Sciences, d'explorer les sciences du champ de l'attention : neurosciences, nouvelles images, littérature, arts du spectacle, géographie...

Avoir lieu. Ce que permet l'institution

Les attentes et les représentations sont brouillées. La marionnette déborde de son cadre historique, tant le champ chorégraphique et les arts visuels opèrent des zones d'influences fructueuses.

À mon arrivée à la direction du centre dramatique national (CDN) d'Alsace-Strasbourg, j'ai souhaité affirmer cette maison comme le lieu de la recherche et de l'expérimentation. Alors même que le projet du CDN le définit comme centre européen de création artistique pour les arts de la marionnette, il me fallait questionner ces mots pour ne pas reproduire le phénomène classique de cloisonnement disciplinaire.

Comment qualifier les pratiques contemporaines qui utilisent l'objet, la marionnette ou la matière ? Les arts de la marionnette ne se cantonnent pas aux approches et dénominations sectorielles. Bien au contraire, arts du croisement et de l'hybridation par essence, les marionnettes puisent leur force dans une posture de l'interaction. Outre la filiation historique du théâtre, leur pertinence dans le paysage des écritures les plus contemporaines dépend de leur faculté d'ouverture à d'autres modes de pensée, d'autres processus de création et d'autres esthétiques. Cette ouverture qui est à l'œuvre depuis des décennies nécessite d'être accompagnée et stimulée. Je faisais le pari de réduire l'écart que l'institution prend couramment vis-à-vis de la pratique des artistes.

La relation Corps-Objet-Image (COI) a ainsi constitué le point de départ et de ralliement du projet du CDN. Elle rassemble des artistes d'horizons très variés, chacun interrogeant de façon singulière la relation du vivant à l'inerte, inventant des représentations où l'humain n'est plus le centre du monde, mais toujours face et avec la matière. Le projet Corps-Objet-Image propose de nouvelles balises tant au public qu'aux artistes, défaisant les normes qui orientent et modèlent la façon dont nous percevons les propositions artistiques. Les attentes et les représentations sont brouillées. La marionnette déborde de son cadre historique, tant le champ chorégraphique et les arts visuels opèrent des zones d'influences fructueuses. À travers la relation COI, la diversité des héritages s'affirme. Déjà revendiquée par les artistes, elle devient légitime. Ce qu'autorise l'institution, c'est la possibilité d'inventer des contextes pour stimuler le paysage artistique, et ainsi accompagner les artistes à poser des gestes forts et engageants sur les plateaux.

Parce que centre de création, le CDN est un outil fondamental pour ouvrir des espaces de recherche qui viendront modifier en profondeur les pratiques. Il devient une force essentielle d'entraînement du public et de la profession entière dans une multiplicité d'évolutions profondes et structurantes. Les artistes gravitent autour du CDN, ils le nourrissent au quotidien de leurs capacités à inventer, à générer des espaces d'incertitude et de liberté. Ils agissent par petites touches, de façon discontinue, souvent isolément les uns des autres. Car rien de plus solitaire que la démarche artistique. L'outil de l'artiste – son propre être – est façonné à partir de l'expérience. Ses projets sont souvent déterminés par des facteurs extérieurs, de rencontres, de circonstances, d'opportunités ou de contraintes. Loin d'une vision romantique où il serait traversé par l'inspiration, l'artiste passe la majeure partie de son temps à se situer avec obstination, à comprendre son histoire et ses filiations, à prendre conscience de ce qui lui appartient, pour enfin prendre position. Créer des espaces miroirs de reconnaissance mutuelle, c'est le sens de la plateforme des artistes COI. Elle encourage la rencontre de démarches qui pourraient paraître, ou se considérer, comme éloignées. Elle accélère, par le jeu de la dissemblance, la faculté de prendre conscience. Les artistes de la plateforme sont régulièrement invités à participer à des jeux d'interactions entre eux. Les dispositifs sont variés et infinis : correspondances, vignettes vidéo, jeux d'écriture, chaînes d'altérations, rebonds. Chacun est à même de proposer aux autres la possibilité d'une interférence que le site ressource www.corps-objet-image.com vient collectionner. Dans ce lent mouvement de maturation, les artistes se déplacent et précisent la marche de leur création que le public dans un temps différé viendra rencontrer.

Dans cet esprit de décloisonnement et d'expérimentation, les Rencontres internationales Corps-Objet-Image réunissent tous les deux ans une cinquantaine d'élèves ou jeunes diplômés d'écoles d'art (arts visuels, arts du cirque, danse/performance, arts de la marionnette, théâtre, théâtre visuel...), ainsi qu'une trentaine d'artistes et de chercheurs plus confirmés. Ces rencontres fonctionnent comme un grand laboratoire

RENAUD HERBIN

Marionnettiste, metteur en scène, cofondateur de la compagnie LàOù, directeur depuis 2012 du TJP – centre dramatique national d'Alsace-Strasbourg

où tout favorise les échanges et la curiosité mutuelle. Christophe Le Blay et Michaël Cros, coordinateurs des rencontres, écrivent la trame de la semaine à travers des protocoles de recherche. Des dispositifs horizontaux de co-élaboration génèrent des ressources inédites, la transmission et la circulation des savoirs échappent aux formats conventionnels. Les interactions ainsi générées entre plus ou moins jeunes artistes, venus d'horizons parfois éloignés, sont durables et dépassent bien souvent le temps et l'espace du CDN. La fréquentation régulière d'artistes et de chercheurs vise à outiller les jeunes artistes et le public de concepts théoriques et esthétiques. Les arts de la marionnette ont encore beaucoup de chemin à faire pour se reconsidérer et réinventer leur propre imaginaire. L'existence d'un appareillage critique comme la revue *Corps-Objet-Image* y contribue.

Une institution insuffle le mouvement. Elle pose des cadres comme autant de déclencheurs d'initiatives. Elle provoque le changement et l'accompagne. L'institution est le contraire de l'établissement, en ce sens qu'elle favorise ce qui désaxe, décentre et engage des trajectoires, plus qu'elle n'assure la stabilité et la reproduction du connu. Prendre la responsabilité d'un lieu consiste donc à entretenir les éléments perturbateurs qui viendront déranger l'ordre établi. Ces éléments perturbateurs s'appellent ici les artistes et les chercheurs. C'est le pari du projet que j'ai écrit pour cette maison : mettre les artistes et les chercheurs au cœur et à tous les étages du projet, leur donner les moyens de déborder les cadres institués, dans la mesure où ils se développent dans l'exigence et l'actualité de leurs propres recherches. La plateforme COI porte ainsi un regard sur la gouvernance du CDN à travers des assemblées que j'active régulièrement.

La recherche ne va pas de soi. Il nous faut en prendre soin. La recherche n'est pas un repli sur soi complaisant quand elle s'ouvre sur de nouvelles façons d'envisager le geste d'écriture, dans un élan de partage *in fine* avec le public. La nécessité d'invention d'autres modèles nous ordonne de créer les conditions de l'émergence, de ce qui pourrait avoir lieu : une chambre d'écho du monde, où s'élaborent des connexions inédites, nous rendant disponibles et hospitaliers à la force vitale des points de vue contradictoires. ■

Associer recherche et art

La résidence incluait à la fois un projet de création, une implication des artistes dans l'enseignement, et une interaction forte avec une équipe de recherche.

Aucune activité humaine n'échappe à la nécessité d'une réflexion sur ses enjeux, ses méthodes, ses outils. Pourtant, associer dans une même expression « recherche » et « art », deux disciplines dont les objectifs ne concordent pas toujours, ne va pas de soi. On peut définir les interactions possibles entre « recherche » et « art » de manière abstraite, en explorant par exemple les glissements sémantiques qu'opère l'usage de telle ou telle préposition les mettant en relation : recherche *en* art, recherche *pour* l'art, recherche *sur* l'art, recherche *par* l'art... Pour ma part, en tant que responsable d'une équipe de recherche pluridisciplinaire en acoustique musicale, l'objectif est de créer les conditions humaines et matérielles de cette rencontre. Pour cela, il est important que les chercheurs de l'équipe aient, en plus de leur compétence scientifique, un véritable bagage musical et, le plus souvent aussi, une pratique artistique.

Depuis quelques années maintenant, certaines universités ont cherché à développer des programmes associant universitaires et créateurs. Cela peut prendre la forme de manifestations ponctuelles (CURIOSITAS, festival Arts & Sciences de l'université Paris-Saclay), ou d'implantations plus durables (SCRIME, Studio de création et de recherche en informatique et musiques expérimentales à l'université de Bordeaux). Le LAM, quant à lui, a été à l'initiative de deux résidences de créateurs sur le campus de Jussieu (Serge de Laubier avec le centre de création de musique visuelle Puce Muse et Michel Risse avec la compagnie Décor Sonore). Dans les deux cas, la résidence incluait à la fois un projet de création, une implication des artistes dans l'enseignement, et une interaction forte avec une équipe de recherche.

Si la résidence de Serge de Laubier a été le point de départ d'une activité de recherche conjointe et pérenne autour du développement d'outils de création pour le jeu collectif, avec un intérêt particulier porté aux questions d'accessibilité (handicapés moteurs, jeunes sourds), elle a aussi permis la création d'un ensemble électro-acoustique pérenne sur le campus de Jussieu, le Méta-Orchestre. Quant à la collaboration avec Michel Risse, elle a ouvert une nouvelle approche

de la recherche sur les paysages sonores, avec des projets d'installations s'appuyant sur le développement de modules de synthèse autonomes réagissant de manière « écologique » à leur environnement.

Parallèlement, une collaboration de long terme avec Pascale Criton, compositrice et pédagogue, a permis d'explorer de nombreuses questions, intéressantes tant d'un point de vue artistique que scientifique (les espaces sonores, l'écoute plurielle, la multisensorialité...). Cette collaboration a donné lieu à des concerts ou des performances, à des ateliers et à des développements d'outils originaux (instruments d'écoute par le toucher, logiciels pour le jeu collectif...).

D'autres expériences n'ayant pas connu la même réussite, il faut aussi évoquer les difficultés rencontrées, et quelques enseignements sont à tirer de ces « compagnages » :

- une collaboration n'est possible que lorsqu'un véritable échange naît de la rencontre, sans « instrumentalisation » de part et d'autre ;
- un laboratoire n'étant pas un organisme de production, une association ambitieuse entre recherche et création nécessite du temps, au moins quatre ou cinq ans, ce qui est la durée minimum d'un projet de recherche ;
- l'expérience est fructueuse quand les artistes sont porteurs d'une vision pluridisciplinaire et animés par des questionnements partageables.

Lorsque ces conditions sont réunies, création et recherche peuvent s'enrichir mutuellement. Les collaborations évoquées ici perdurant largement au-delà des durées d'interaction (et de financement) prévues initialement, cela nous encourage à le penser. ■

HUGUES GENEVOIS

Responsable de l'équipe Lutheries-Acoustique-Musique (LAM) de l'Institut Jean Le Rond d'Alembert, ingénieur de recherche au ministère de la Culture, musicien et improvisateur

Chantiers archéo-chorégraphiques au Centre national de la danse

Le corps dansant se fait ici processus d'élucidation, moteur de mise au jour des logiques chorégraphiques, des cohérences corporelles enfouies, tube à essai d'époques insues, éprouvette du passé.

LAURENT BARRÉ
Responsable du service Recherche
et Répertoires chorégraphiques du CND

Sous l'impulsion de sa nouvelle direction, depuis 2014 le Centre national de la danse (CND), établissement public dédié à la danse et notamment à la conservation d'archives qui s'y rattachent, met au cœur de ses attentions, de manière extensive, la question de la place et des usages des traces matérielles de la création chorégraphique. Il a créé pour cela un espace expérimental adossé aux actions archivistiques quotidiennes (collecter, réceptionner, contextualiser, classer, inventorier, décrire, relier).

La dynamique, nouvelle, consiste ainsi à articuler deux opérations, la documentation et la reprise, en d'autres termes à explorer le lien entre histoire et actualité d'une œuvre chorégraphique. Cette dynamique s'inscrit dans le cadre d'une réflexion sur la multiplication des pratiques chorégraphiques relevant de processus d'actualisation qui vont de la réitération à la ré-effectuation en passant par la réinterprétation, la relecture, etc. Des pratiques qui exposent une conception spectrale et somatique de l'archive, et convoquent les notions d'empreinte, de trace, de renaissance, de survivance, et de corps-archive, dans un contexte général où professionnels et publics de la danse manifestent le désir de voir ou revoir des œuvres déjà créées – un désir culturel d'histoires de la danse.

Entre une éthique de la « restitution » et une herméneutique de l'après-coup, l'enjeu de ce réinvestissement s'établit en problématisant ce qui relie événement spectaculaire, œuvre et mémoire. À l'activité de constitution/préservation du patrimoine s'articule une pratique tablant sur *des mises en scène des documents* et visant *la construction en actes d'une culture chorégraphique*. La démarche éclaire un moment d'histoire de la danse, date une question, affirme une valeur – la nécessité de penser *in situ* des manières d'envisager et de (re)présenter la danse –, caractérise

le rapport intensifié que les artistes chorégraphiques entretiennent avec l'histoire de leur art, en particulier ce mode de relation au passé qui prend en charge la critique de la transmission comme condition de son renouvellement.

Trois programmes – « Scènes du geste », « Répertoire » et « Fabrique » – mettent à jour un corpus, des signatures et des décisions artistiques qui sont tout autant l'invention d'un espace, d'une préoccupation. Ils réengagent une réflexion sur le partage du « faire », qui va de pair avec une expérimentation de cadrage/décadrage, en pensant, pour chaque opus, la *facture* artistique, son fait particulier, les conditions de sa visibilité/lisibilité : studio versus dispositif théâtral, caractéristiques architecturales (brutalistes) et variation des modalités de perception, processus dynamiques situés, mise en question du paradigme visuel dominant (archives *sonores*), liminalité...

Enregistrant un déplacement analytique, le CND déconstruit l'expérience « saisonnière » de l'offre spectaculaire, et déplace l'attention, du concept de spectacle vivant vers celui de pratique – danse, action, installation, exposition, livre – envisagée comme processus et comme acte. Dépassant l'écume de l'actualité chorégraphique, il engage à considérer la profondeur et l'épaisseur du temps en jeu : reprise et transmission sont des notions complexes, faites de processus conscients autant qu'inconscients, d'assimilations et de redécouvertes, d'inversions de sens et d'oublis, de sublimations et d'altérations, de hantises et de distorsions ; elles sont agies par des mouvements tectoniques que la recherche en danse enregistre, et dont on peut observer les traits saillants au travers du dispositif « Aide à la recherche et au patrimoine en danse¹ ».

1. Depuis 2010, 15 à 18 projets de recherche bénéficient annuellement d'une aide financière du CND.

« L'histoire a changé sa position à l'égard du document : elle se donne pour tâche première, non point de l'interpréter, non point de déterminer s'il dit vrai, et quelle est sa valeur expressive, mais de le travailler de l'intérieur et de l'élaborer : elle l'organise, le découpe, le distribue, l'ordonne, le répartit en niveaux, établit des séries, distingue ce qui est pertinent de ce qui ne l'est pas, repère des éléments, définit des unités, décrit des relations. »

Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

Au-delà de la grande diversité des projets se dessinent en effet des convergences théoriques et pratiques : l'une cristallise l'intérêt accru du milieu pour les pratiques somatiques, l'autre pour les cultures chorégraphiques extra-occidentales, mais la plus constante, la plus fédératrice, est celle qui porte sur les danses historiques, témoignant d'une effervescence spéculative et épistémologique, héritée en grande part du chantier ouvert dans les années 1980 par la chorégraphe Francine Lancelot.

Ce champ de recherche qui réunit des compétences historiques, esthétiques, chorégraphiques, musicologiques, instrumentales, linguistiques, philologiques, et aussi des connaissances rhétoriques ou informatiques, génère d'efficaces synergies entre artistes chorégraphiques et autres chercheurs, notamment universitaires, tout en suscitant un déplacement progressif de la réflexion historique et esthétique, qui s'enrichit de l'apport des *Postcolonial* et *Cultural Studies* (celles, entre autres, portant sur les migrations politiques et les exils, ou encore sur les « migrations »). Entrelaçant textes et ressources sensorimotrices, il donne lieu à de nouveaux travaux portant, par exemple, sur la généalogie des cultures chorégraphiques françaises d'outre-mer, comme celle de la haute-taille martiniquaise...

Explorant cette conception de l'histoire faite de circulations et de transformations, de déplacements et de traces, de disséminations et de polarisations, ces travaux attestent que les pratiques chorégraphiques ont, par leur circulation précoce, bien avant les expositions universelles et coloniales, dessiné une contamination à grande échelle des mouvements et des codes chorégraphiques², comme l'analysent notamment Hubert Hazebroucq³ s'agissant des relations entre la France et l'Allemagne, Arianna Fabbriatore⁴ entre la

France et l'Italie, Ana Yepes et Anna Roman⁵ entre l'Espagne, la France et l'Italie. Échanges et transferts (circulation des spectacles et des pratiques pédagogiques) ouvrent aujourd'hui un champ d'étude fécond qui s'arrime à l'histoire des relations culturelles internationales.

Ayant recours à des « retours en arrière », des analogies ou des télescopes temporels, l'exploration dessine la géographie d'une archéologie de la mémoire. Déterminée à surmonter les questions posées par la rareté des sources, partitions, indications et textes, jusqu'à « re-tramer des chaînons manquants », elle prend naissance au lieu même des lacunes dans les registres de la mémoire chorégraphique : mentions éparses, (simples) énumérations ou comptabilisations de pas, descriptifs d'exécution de danses en l'absence d'indications spatio-temporelles ou de support musical, absence de ponctuation, absence de rythmes... Ainsi en va-t-il lorsqu'elle se donne par exemple pour tâche de mesurer l'écart entre le style des danses de 1550-1588 et de celles consignées par la notation Beauchamp-Feuillet à partir de 1700⁶. C'est avec ce vertige que pactise le danseur-chercheur, faisant de la « faillance » de sa méthode un moment de liberté possible qui questionne l'autorité du passé comme puissance de véridicité. Le corps dansant se fait ici processus d'élucidation, moteur de mise au jour des logiques chorégraphiques, des cohérences corporelles enfouies, tube à essai d'époques insues, éprouvette du passé.

Fable du temps ou récit de mémoire corporelle, cette recherche n'en finit pas d'investir des gestes et des danses antérieures comme autant de méditations sur l'histoire de la danse. Elle découvre et expose la juxtaposition d'époques entrelacées et le jeu de miroirs qui diffracte une danse historique en deçà et au-delà

2. Voir notamment Nathalie Lecomte, *Entre cours et jardins d'illusions. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Éditions du CND, Paris, 2014 ; Anne Décoret-Ahiha, *Les danses exotiques en France, 1880-1940*, Éditions du CND, Paris, 2004 ; Sylviane Pagès, *Le Butô en France, malentendus et fascination*, Éditions du CND, Paris, 2015.

3. Hubert Hazebroucq, « La danse de style français vers 1660 - Technique et forme des danses de bal à partir de sources européennes », aide à la recherche et au patrimoine en danse 2011.

4. Arianna Fabbriatore, « La danse « comique » et « grotesque » au XVIII^e siècle - étude et interprétation cinématique du *Trattato teorico-prattico del Ballo* de Gennaro Magri », aide à la recherche et au patrimoine en danse 2015.

5. Ana Yepes et Anna Roman, « Concordances - étude sur la danse du Siècle d'or espagnol (XV^e-XVII^e siècles) et ses rapports avec la danse française et italienne », aide à la recherche et au patrimoine en danse 2013.

6. Voir Christine Bayle, « La pratique d'une esthétique nouvelle : la danse sous Henri IV », aide à la recherche et au patrimoine en danse 2013.

« Que nous le voulions ou non, nous vivons un temps autre. Fait de ruptures, d'intermittences, condamné aux convulsions du devenir. Le danseur mieux que tout autre est à l'écoute de ces séismes. Il les rend visibles dans son propre corps. La danse elle-même est une mémoire. Mais pas comme archivage. Comme relation secrète avec ce que Bachelard nomme le "tremblement du temps". »

Laurence Louppe, « Danseur et corps social », dans *L'Art en scène/première*, éd. Compagnie Larsen (Stéphanie Aubin), octobre 1996.

d'elle-même. Si bien que les « époques » investies sont moins l'objet d'un discours à proprement parler historique, que le point de fuite à partir duquel se rêve ou s'élabore *une sortie de l'histoire*. Le fantôme qui peut surgir au détour d'une danse⁷ ne manifeste pas alors le retour d'une présence enfin saisissable, mais insinue l'expérience de l'immémorial. Et si cette spectralité affecte le processus de reprise d'un irrévocable coefficient de perte, si elle désoriente l'histoire, le travail de l'imagination dans l'interprétation du matériel documentaire invite à s'engager dans une écoute des répercussions.

Éminemment pratique, cette recherche élabore des concepts, des outils, des relations épistémologiques, en s'appuyant *in fine* sur l'être dansant, *the dancing being, the being danced*, selon les mots de Susan Buirge, « celui qui, à un moment précis, a le don de passer d'une corpulence musculaire à un état de corps moléculaire⁸ ». « Virtuose du sentir » et « expert de ses sensations⁹ », le *corps dansant* se constitue ici en mode d'investigation à part entière, assignant à ses spécificités perceptives, gestuelles, cognitives ou affectives un rôle dans l'évolution de la connaissance, expérimentant des méthodes d'histoire orale qui mobilisent les notions de « partition vivante » et de « corps-vécu », recourant aux méthodes pratico-théoriques de *practice based research*, articulant un vaste ensemble de techniques du corps, explorant ce qui a pu être défini comme « corporéité dansante¹⁰ », donnant à voir une large gamme d'« états » au-delà de la seule motilité, et se livrant à toutes ces disciplines qui relèvent du champ des *somatics*¹¹ (« travail », « intégration corps-esprit », « conscience du mouvement », « techniques d'intelligence du mouvement »)¹². Il est ce lieu fécond de superposition de plusieurs niveaux de corporéité, de rationalité et de mémoires, permettant d'élaborer et d'explorer un système complexe de continuités partielles, de zones de croisements, de fonctionnements analogiques.

S'il s'agit bien de trouver par le *corps dansant* les arcanes d'un projet chorégraphique, c'est dans l'inter valle entre une phénoménologie aiguisée de la perception et la conscience historicisée des événements choré-

graphiques que se joue le « drame » épistémologique du danseur-chercheur, qui mène de l'énigme d'un pas lointain (une organisation dynamique de mouvements) au savoir, de la participation sensorielle à la connaissance incarnée (l'interprétation).

Ces travaux font ainsi émerger de nouvelles pratiques : ces chorégraphes-interprètes-pédagogues, « virtuoses de la vie à contre-rythme » – selon une formule que Laurence Louppe empruntait à Leroi-Gourhan, et qu'elle décrivait par ailleurs, au milieu des années 1990, comme des « explorateurs d'espaces sans repères, chamans d'un temps hors des durées sociales¹³ » – s'initient aujourd'hui à l'ethnographie, à l'anthropologie, à la sociologie, aux neurosciences autant qu'à diverses techniques d'enregistrement (filmer, noter, entretenir, expliciter), à diverses manières de mener l'enquête, d'arpenter, d'interpréter les traces, de faire témoigner, de faire récit, de collecter, de traduire... Constituant la communauté active d'une recherche *en art* ancrée dans la pratique et l'expérience, ils choisissent d'investir des lieux d'impensés, des marges indécises, en donnant figure à des gestes parfois ténus qui doublent silencieusement des événements chorégraphiques éclatants et des vies illustres : Isadora Duncan mais François Malkovsky ; Valeska Gert mais Anita Berber ; Gottfried Taubert mais Johann Georg Pasch ; Kazuo Ōno mais Seki Sanjūrō II... L'enquête compose, à rebours du temps, le récit absent des figures en allées. Certaines furent sans récit, sans témoignage, dépossédées du sens de leurs gestes effacés. D'échos en citations, le présent rejoue alors une profondeur ancienne.

Si la recherche libère le danseur-chercheur des forces contraignantes de l'avant, au point que la reprise chorégraphique soit « une répétition qui sauve, et qui sauve d'abord de la répétition¹⁴ », elle garde les yeux rivés sur cet horizon rêvé de toucher ce fond dont parlait Laurence Louppe : « Accéder au corps ancien à travers ses gestes, mais aussi au-delà, dans sa "posture" même, serait bien sûr le parcours archéologique suprême dans l'histoire des corps¹⁵. » ■

7. On pense ici à Jean-Christophe Paré dans le rôle du Sommeil dans *Atys*, plus encore peut-être à Catherine Diverrès dans *Ō Sensei*.

8. Voir Susan Buirge, « La chorégraphie : bâtir l'éphémère... », dans *L'habiter dans sa poétique première*. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Éditions Donner Lieu, 2008.

9. Johanna Bienaise, « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter », *Recherches en danse*, n° 2, 2014.

10. Voir Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Éd. CND, 2001.

11. Voir Thomas Hanna, « Field of Somatics », dans *Somatics : Magazine-Journal of the Mind/Bodily Arts and Sciences*, vol. n° 1, 1976, p. 30-34 ; « What is Somatics ? », dans *Somatics : Magazine-Journal of the Mind/Bodily Arts and Sciences*, vol. 5 n° 4, p. 4-8.

12. Voir John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010 (coll. Folio) ; Richard Shusterman, *Conscience du corps. Pour une somathesthétique*, Paris, éd. de l'Éclat, 2007.

13. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole, t. II : la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.

14. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

15. Voir Laurence Louppe, « États de corps, états d'espaces », dans *Art Press*, n° 179, avril 1993.

Revue Incise

Retourner le gant du loisir savant

Brancher le théâtre sur les sciences sociales, entendues au sens large, au-delà d'une première ouverture qui lui est plus naturelle sur la littérature, c'est prendre acte d'un écart entre le théâtre tel qu'il se pense et le théâtre tel qu'il est perçu.

Après avoir travaillé comme metteur en scène pendant près de quinze ans, j'ai décidé, au début des années 2010, de cesser de faire des spectacles, ayant le sentiment que le théâtre n'était plus un lieu pour moi. Mon association a réorienté son activité vers l'édition, suivant en cela le déplacement de mon travail, vers l'écriture et la recherche. En 2013, Daniel Jeanneteau et Juliette Wagman, alors à la direction du Studio-Théâtre de Vitry-sur-Seine, m'ont demandé de créer une revue. *Revue Incise* est née en 2014, pour paraître depuis lors chaque année au mois de septembre¹. Je prends donc la parole après trois numéros, portés par le Studio-Théâtre de Vitry et ma compagnie de théâtre Les corps secrets².

Échapper à la critique patentée

Ma rencontre avec le Studio-Théâtre s'était faite à partir de mon travail de critique dramatique, notamment le livre *Carnet critique, Avignon 2009*³. Cet objet symbolise une première dimension de la revue qui est liée à la question de la critique, à son désir et à son renouvellement. Une double tendance s'était imposée depuis les années 1990 : à la fois une surpolitisation du discours théâtral – tout théâtre se devait d'être politique – et une phénoménologisation de l'analyse du spectacle, attachée aux présences, à l'apparaître, aux seuils de perception, et moins aux discours ou à ce qui aurait relevé d'une tradition de regard plus sémiologique.

Mon travail de critique, développé depuis les années 2000, avait au contraire pour caractéristique de battre en brèche ces deux coordonnées majoritaires du théâtre, à la fois en interrogeant l'injonction à produire du théâtre dit « politique » et en actualisant une autre tradition, celle de la critique de l'idéologie. Je pointais par exemple la solidarité entre une surchauffe de la politique au théâtre et un émoussement de sa capacité critique, sa complaisance profonde à l'égard de ce qu'il faisait mine de remettre en cause. Il y a une séduction propre à cet abord qui est celle de l'arrachage du papier peint : ses effets de dévoilement, de mise à nu de la violence sociale, de retournement du gant. *Revue Incise* vise d'abord à faire de la place à ce type de gestes sur les objets du

théâtre et plus généralement de notre culture contemporaine. J'ai jusqu'à présent beaucoup contribué à cet axe de la revue, mais j'ai depuis le début le désir d'accueillir des paroles critiques sur le spectacle qui émaneraient non de la critique patentée, souvent soumise aux lois courtoises très sévères de la production théâtrale, mais de son public quel qu'il soit. C'est une gageure que *Revue Incise* ne désespère pas de relever.

Qu'est-ce qu'un lieu ?

La seconde dimension du travail de la revue est liée au positionnement que nous voulions avoir et au rôle de vis-à-vis critique de l'institution que le Studio-Théâtre souhaitait qu'elle porte. Cela touche au déplacement que la revue opère de la notion de « public » à celle de « lieu ». Le public est la catégorie depuis laquelle nous pensons les spectateurs. On dirait que c'est l'un des signifiants maîtres du théâtre actuel. Les programmateurs, les compagnies, l'institution, les critiques, les départements d'art du spectacle raisonnent sans cesse en termes de demande : rencontrer son public, élargir le public, répondre à son public, identifier les publics. Mais la consistance, la construction, les effets pervers de cette catégorie sont rarement interrogés. Sortir de la logique infernale de la demande supposée de cet autre, du public exigeait que soit fait un pas de côté. C'est la notion de lieu qui nous a permis de le faire : « Qu'est-ce qu'un lieu ? » est le sous-titre de chaque numéro de *Revue Incise*. C'est une manière d'affirmer que le théâtre ne peut sortir des profondes apories qui grèvent ses pratiques actuelles qu'en passant d'une pensée de la demande à une pensée de l'offre. Qu'on ne travaillera pas mieux tant que l'on ne pensera pas les théâtres publics d'abord comme des lieux de fabrique, de salariat, d'hospitalité, avant d'être des lieux de diffusion, d'accueil, de promotion du nom d'un seul, etc. C'est s'ordonner à l'« accueillir » et non au « recevoir » comme Renaud Golo en fait la distinction dans le numéro 2. Quitte à prendre l'obsession politique du théâtre au sérieux, commençons par l'appliquer à notre propre champ. Et « Qu'est-ce qu'un lieu ? » métaphorise la question politique d'une manière qui ne cesse pas de nous

DIANE SCOTT
Directrice de *Revue Incise*

1. Nous préparons aujourd'hui le numéro 4, sous l'égide du CDN de Gennevilliers que Daniel Jeanneteau dirige depuis janvier 2017. <http://archives.studiotheatre.fr/revue-incise/>

2. Ont été associés de façon serrée au travail de ces trois premiers numéros E. Garraud, J. Wagman, A. Rampazzo, G. Rannou et D. Lavergne.

3. Disponible en version numérique ou papier, L'Harmattan, 2010.

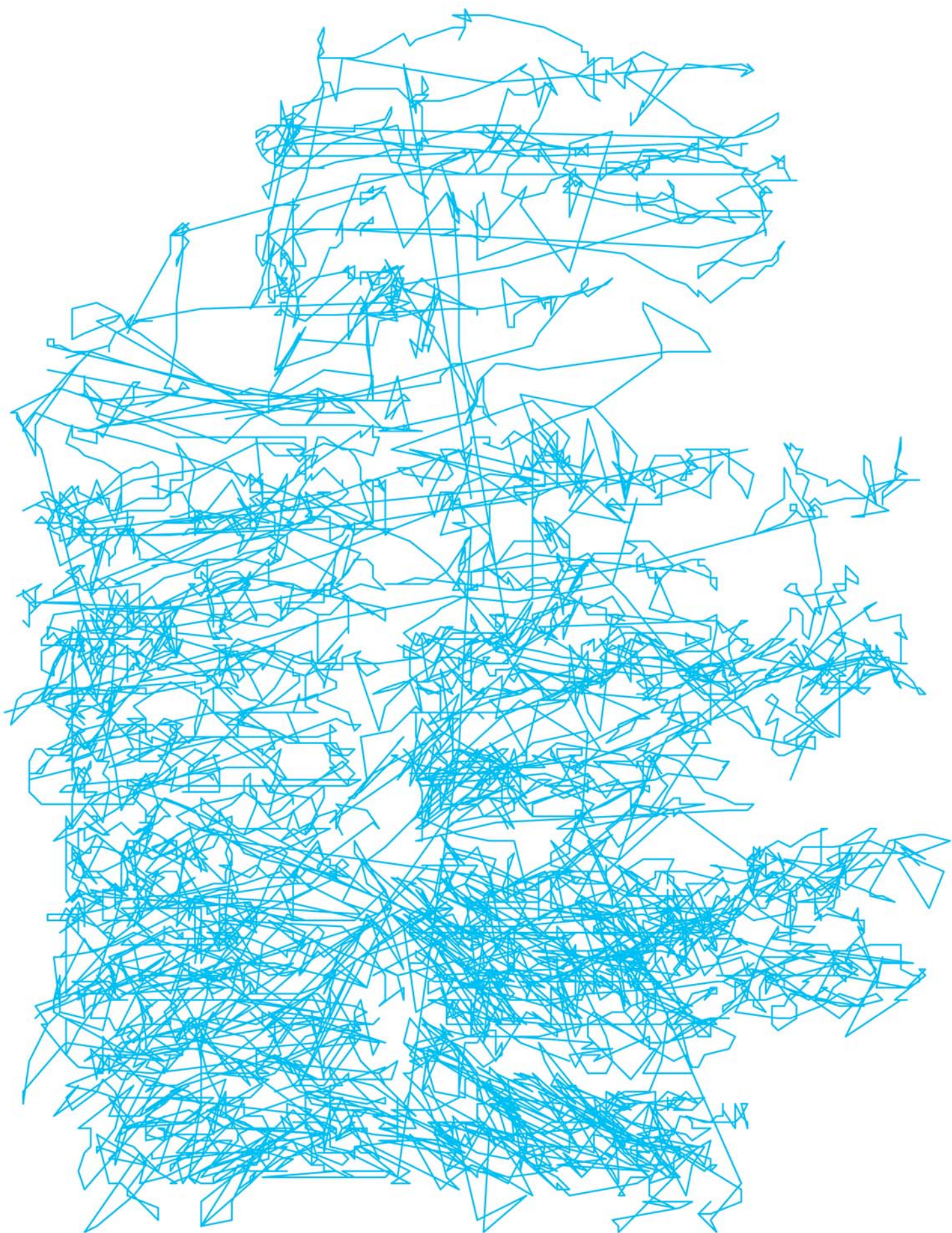
provoquer à penser. L'incise que la revue opère tient à ce sous-titre qui ouvre un espace de travail à la fois transversal et radical, transversal parce que depuis le début nous ouvrons à toute forme de lieu comme pensée du politique, et radical parce que le théâtre y gagne une reformulation recentrée de sa question.

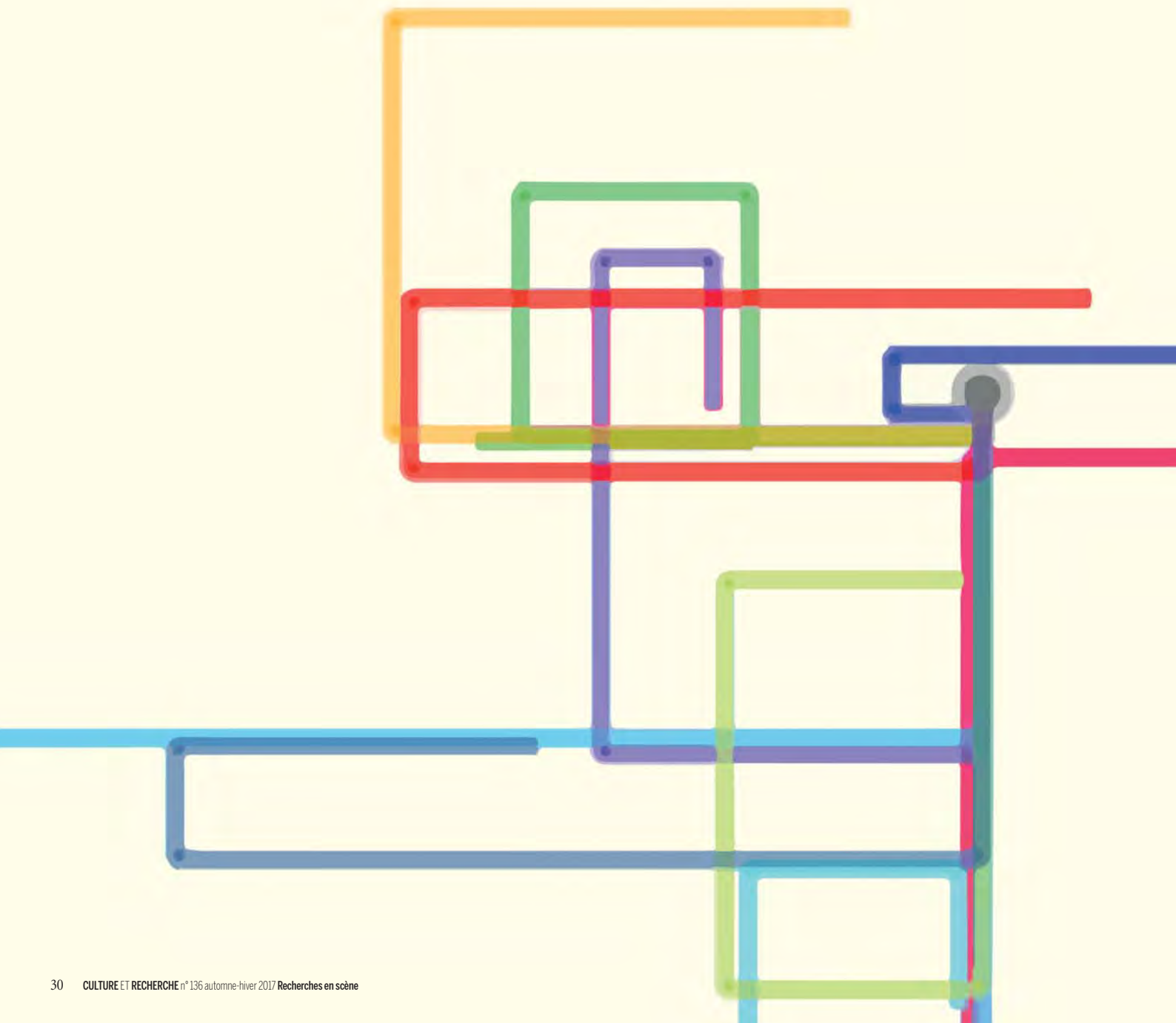
Moyennant quoi la revue tente de penser son propre lieu politiquement : elle rétribue ses contributeurs ; tout est fait en interne, sans rien externaliser sauf l'impression ; nous avons pensé le choix de la police, la maquette, le sommaire, les lignes de fuite et les à-côtés, le prix de vente (volontairement modique) et le mode de diffusion comme autant de dimensions solitaires et intelligentes d'une même prise de parole ; les sommaires sont écrits en toute indépendance de la direction de la publication, qui appartient à Daniel Jeanneteau, et dans la distance nécessaire d'avec le milieu théâtral proprement dit, dans un « hors de soi » qui ne cesse de travailler l'équilibre de sa composition et sa capacité de nouveauté. Loin de tout argument d'autorité, qu'il soit de prestige, de mode ou d'influence.

Théâtre et ouverture

Enfin, après les termes de *critique* et de *lieu*, une ultime dimension de notre travail me semblerait bien saisie par le mot *ouverture* s'il ne risquait de faire signe vers des choses un peu galvaudées. De fait *Revue Incise* procède à une double incision, à la fois dans la clôture du champ théâtral et dans la clôture française. Ouvrir le théâtre par la question du lieu opère un renversement de perspective qui fait que le lieu vient ouvrir le théâtre à d'autres champs : architecture, politique, psychanalyse, histoire, sociologie. Nous avons publié depuis le premier numéro des textes sur des sujets aussi divers que le mouvement identitaire breton, la conception des jardins d'enfants ou les jeux vidéo alternatifs – autant de textes qui intéressent nos catégories de la culture et la manière dont nous pouvons travailler notre regard et nos pratiques dans et depuis le théâtre. Il me semble que le théâtre y retrouve généralement une place centrale parce que décentrée et ouverte sur son extérieur : c'est depuis lui que s'aimantent ces champs que la revue fait tourner dans son orbite.

Brancher le théâtre sur les sciences sociales, entendues au sens large, au-delà d'une première ouverture qui lui est plus naturelle sur la littérature, c'est prendre acte d'un écart entre le théâtre tel qu'il se pense et le théâtre tel qu'il est perçu. C'est faire un pas de côté par rapport à la rente de situation culturelle et morale dans laquelle le théâtre se vit et dont il pâtit plus souvent qu'à son tour – les fameux loisirs savants qui aliènent sa vocation populaire sans qu'il puisse s'arracher à la tenue qu'ils lui confèrent encore. De plus, j'attache une attention particulière à la traduction de textes encore inédits en France ou peu connus – je suis très heureuse que la revue compte dans ses sommaires des noms comme Diedrich Diederichsen, Marta Traba, Joseph Mitchell, Fredric Jameson bien évidemment, ou pour les numéros à venir Bernd Stegemann, par exemple. L'incise, on le voit, est à plusieurs étages : sectorielle, disciplinaire, territoriale. C'est la force de l'espace public que de pouvoir proposer des objets aussi indépendants, accessibles financièrement et attentifs non à capter « leur public » mais à s'adresser à tous. ■





Éprouver, creuser

La recherche artistique s'éprouve dans l'isolement autant que dans la rencontre : d'un côté la concentration de vide, de l'autre le lien organique de la présence d'autrui – voisin, miroir ou invité – qui participe, contribue, conforte, surprend, révèle, critique... Autant de facettes d'une expérience où l'étude comme l'intuition ou l'intime sont mis à l'épreuve... Autant de manières de questionner les frontières établies, de penser la transmission et ses modèles, de s'autoriser à produire des possibles, de s'accorder et de débattre, d'accueillir et de creuser l'imprévu, l'accident, le vertige.

Éloge du studio

Le studio est un lieu d'étude. Non seulement de formation et de création, d'entraînement et de répétition, mais d'invention et de recherche.

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'IPMC (Institut de pédagogie musicale et chorégraphique), du Mas de la danse et aujourd'hui de l'association Ode après l'orage

Ce texte a été publié pour la première fois sous le même titre dans la *Lettre d'information de l'IPMC* (Institut de pédagogie musicale et chorégraphique) n° 12, avril 1994.

Puis sous la forme d'un tirage limité par l'éditeur Michel Archimbaud, prélude à la publication d'un ouvrage à venir sur le sujet. Son titre : *STUDIO*.

1. Charles Dullin, *Ce sont les dieux qu'il nous faut*, Paris, Gallimard, 1969.

Le studio de danse est un lieu très particulier, celui où se trame la matière de la danse, d'où jaillit son mouvement. C'est là que se forme et se transforme le danseur ; comme un papillon le pollen, il portera de place en place cette matière immatérielle.

C'est là qu'une fois tramée, la matière se décante, et que se dépose le sel des œuvres. Il y faut un espace rare ; ce n'est point tant les dimensions qui comptent que leur rapport subtil qui donne à l'espace un sens. La présence active des danseurs parachèvera cet édifice transparent, jusqu'à y laisser des traces. Il y faut un sol, pour l'accueil et l'élan, générateur d'énergie. Il y faut une lumière, sereine, propre à l'écoute. Le studio est un terrain d'écoute. Ce n'est pas l'atelier de l'artisan ou de l'artiste, foisonnant de matériaux rares et d'instruments précis. Ce n'est pas l'étude, le cabinet de travail rempli de documents, paperasses et bouquins. C'est une concentration de vide, une page blanche, qui va susciter et accueillir la matière vivante, toujours neuve, concrète et ineffable à la fois, de la danse. (On sait, d'autre part, combien il est difficile d'œuvrer dans une salle de sport, sur une scène de théâtre, dans un lieu de plein air...).

Autrefois, les danseurs n'avaient de cesse d'avoir leur studio, souvent couplé à leur lieu d'habitation. Le temps, alors, était de la partie. En un tour de corps, ils étaient à pied d'œuvre. Le studio était la cellule ouverte à toutes les expériences, à toutes les rencontres,

du dedans comme du dehors. Aujourd'hui les studios sont des lieux banals, anonymes... On y passe en intrus entre deux tours d'horloge. On y travaille à la chaîne et on y pratique le quota horaire, cette forme perverse de l'enseignement.

Le studio est un lieu d'étude. Non seulement de formation et de création, d'entraînement et de répétition, mais d'invention et de recherche : celles du danseur qui peaufine son corps, celles du chorégraphe qui fige son écriture, celles du pédagogue qui affine son enseignement.

C'est un lieu de « studiosité »...

On s'y consacre à un travail « cousu-corps », « fait-corps », qui tient de l'alchimie et porte à la métamorphose.

À propos de l'âme des vieux théâtres, Charles Dullin écrivait : « Ce n'est pas la machine à descendre les dieux sur la scène qu'il nous faut, ce sont les dieux qu'il nous faut!¹ »

Le studio a besoin de ses dieux lares, de ses pénates.

Entrez dans un studio habité par ces dieux.

C'est un lieu de vie. ■

Partager une évidence

J'ai l'impression que le travail que nous faisons est une recherche de terrain : on avance, on questionne, on réfléchit, on corrige, on explore de nouveaux territoires.

Sylvie Pébrier : Dans vos responsabilités à l'Opéra de La Monnaie à Bruxelles comme au festival d'Aix-en-Provence, vous avez impulsé une dynamique nouvelle dans la réflexion et dans le travail avec les publics. Pourquoi ?

Bernard Focroulle : J'ai toujours eu le sentiment que pour que l'opéra vive aujourd'hui, ce qui est notre mission et ma raison d'être à la tête de ces institutions, il faut qu'il soit à la fois alimenté par une création artistique intense avec des artistes qui ne viennent pas seulement du sérail, et qu'il accueille en son sein des personnes qui n'y ont pas accès. Ce, non pas pour légitimer les subventions, mais parce que l'opéra en a besoin. Si on considère que la stratégie de médiation consiste à remplir des objectifs qui sont en quelque sorte imposés par en haut ou de manière diffuse dans le monde culturel, ce ne sera pas la même chose. Si par contre on considère que la place du spectateur est une place organiquement interne au processus artistique, alors on est obligé de le traiter de manière différente. J'ai été très marqué par le livre de Danièle Sallenave, *Le Don des morts*¹, publié en 1991. Elle met le lecteur au cœur du processus artistique et considère que lire un livre c'est achever de l'écrire. De la même façon que l'on a besoin d'artistes qui viennent d'ailleurs, on a besoin de publics qui viennent d'ailleurs. À côté des mélomanes très avertis, ils apportent une étincelle créative souvent très intense. Ces primo-spectateurs parfois très éloignés par leur âge, leur culture, leur situation matérielle, sont essentiels pour les artistes et pour nos institutions. Je constate que, si l'on crée les conditions d'une vraie rencontre, ce qui demande parfois du temps, il n'y a pas d'œuvre ou de démarche artistique qui ne soit susceptible de parler à ces nouveaux publics, de *La Tétralogie* de Wagner aux opéras contemporains. Il est important de préparer cette rencontre en amont de la représentation. Les rares fois où nous avons été amenés à escamoter la rencontre préalable, cela a été très difficile pour les primo-spectateurs, en tout cas pour ceux qui ne

venaient pas par un canal habituel. C'est pourquoi, sur le terrain de l'école ou en lien avec les associations, souvent nous nous déplaçons, nous allons à la rencontre des gens là où ils se trouvent. À l'école, nous proposons une série d'activités, une attente se crée, et au moment où les enfants ou les jeunes viennent au spectacle, c'est un aboutissement. Mais mettre en place des outils de médiation ne suffit pas ; il faut aussi mettre en place des formes de partenariat, d'où l'importance du monde associatif. Au festival, nous travaillons avec une centaine d'associations qui sont nos partenaires réguliers sur les territoires et avec lesquels nous développons des actions de manière plus ou moins active selon les années. À Marseille, dans le quartier de la Sabine, nous avons vécu l'été dernier des moments très chaleureux avec le projet emmené par Raphaël Imbert, associant un chœur amateur du quartier et des musiciens de l'orchestre des jeunes de la Méditerranée issus de la session de formation « création interculturelle » mise en place par le festival. Du fait des relations de départ, qui n'étaient pas exemptes d'une relative hostilité, il était essentiel que ce travail soit porté dans la durée et dans le lien avec les partenaires associatifs. Le monde associatif est un acteur incontournable, à mon sens pas suffisamment valorisé par le monde culturel. À Aix nous avons tenté de renforcer les processus de médiation ou de création participative de la manière la plus organique possible par rapport aux missions du festival. À Bruxelles, La Monnaie avait également prêté son concours à des objectifs qui n'étaient pas directement les siens, en apportant par exemple une pratique du chant dans des collectifs d'alphabétisation créés quelques décennies plus tôt par des syndicats pour les travailleurs immigrés. L'apport de La Monnaie n'était pas lié à un objectif de création artistique, mais c'était un outil très apprécié des enseignants et des personnes suivant ces cursus, qui facilitait de manière ludique l'apprentissage de la langue. Cette dimension de la médiation est également tout à fait légitime.

ENTRETIEN AVEC BERNARD FOCROULLE

Organiste, directeur général du festival d'Aix-en-Provence

1. Danièle Sallenave, *Le Don des morts*, Paris, Gallimard, 1991.

S.P. : Dans la vie d'un festival pris dans une dynamique d'actions, peut-il y avoir une place pour la recherche ?

B.F. : Quand vous parlez de recherche, j'ai l'impression que le travail que nous faisons est une recherche de terrain : on avance, on questionne, on réfléchit, on corrige, on explore de nouveaux territoires. L'histoire du chœur Ibn Zaydoun peut l'illustrer. Ce chœur, que Moneim Adwan dirige depuis 2008, est né d'un besoin de la programmation car Peter Sellars cherchait un chœur pour *Zaïde* de Mozart. Moneim venait d'arriver à Aix et plutôt que de recourir à une chorale amateur, nous avons constitué un chœur multiculturel, qui est devenu un laboratoire de médiation. Il a commencé à travailler la musique arabe et s'est développé. Il y a aujourd'hui entre soixante et quatre-vingts choristes. Ils répètent alternativement à Aix et à Marseille, une semaine sur deux. Peu à peu, un répertoire s'est développé et en 2013, deux ans avant *Kalila*, j'ai proposé à Moneim qui avait l'envie d'écrire un opéra de se lancer dans une première forme lyrique pour le chœur, *Le renard, la colombe et le héron*, qui exploitait une fable. Ce fut une première occasion de tester un certain nombre de choses : comment écrire aujourd'hui un opéra en arabe, comment instruments et voix allaient pouvoir se répondre, comment une musique essentiellement de tradition orale allait pouvoir nourrir un processus de création lyrique. Cette étape a été essentielle pour permettre l'étape suivante en termes d'écriture, *Kalila wa Dimna*. Les choristes ont vécu cette expérience avec beaucoup d'intensité : ils ont été mis en scène, nous avons donné quelques représentations au théâtre du Jeu de Paume et nous l'avons repris sous des formes diverses, parfois simplifiées, aussi en plein air, parfois dans différents quartiers périphériques. Moneim a également fait plusieurs interventions dans les écoles avec les chanteurs. Aujourd'hui le chœur continue à travailler, il est devenu un lieu de bouillonnement interculturel permanent, avec des personnes qui viennent du monde arabe ou qui n'en viennent pas mais découvrent la richesse de la musique arabe. Une appropriation collective de cette richesse s'opère, dans le long terme.

Ce qui nous manque aujourd'hui, c'est d'articuler cela avec une recherche de type académique et de voir comment lier les deux. À la demande de la Fondation Total, nous avons mis en place une évaluation avec l'IMPGT, l'Institut de management public et de gouvernance territoriale d'Aix. Les conclusions étaient intéressantes et très positives, avec des propositions d'amélioration bienvenues. Pour moi c'est une vieille préoccupation, mais elle a provoqué un raidissement et une inquiétude des équipes, à Aix comme autrefois à Bruxelles. Il s'agit là d'un nouveau terrain de recherche pour lequel il faudrait que les parties prenantes soient associées à la définition des objectifs et des procédures. Ce serait intéressant également de faire le récit des douze années de cette recherche sur la médiation à Aix, sous une forme qui ne soit pas d'autoglorification mais de partage d'expérience et qui fasse apparaître différentes trajectoires. Cette évaluation passe aussi par le partage des valeurs qui sous-tendent ces objectifs. Lorsque nous avons eu une réflexion sur les valeurs du festival il y a quatre ans, certaines n'ont pas posé problème : la création, le partage et la transmission. C'est la question de l'excellence qui a posé problème, car certains vivaient cette expression comme excluante. Nous avons trouvé que la notion de « recherche de l'excellence artistique » était pour nous une valeur qui disait mieux le travail que nous faisons car elle relativise l'excellence artistique : on n'arrive pas au même résultat avec un orchestre d'amateurs ou un orchestre de professionnels, avec un quatuor qui a vingt-cinq ou cinquante ans, avec des gens qui sont à l'intérieur d'une culture ou pas. Bien qu'ayant fortement intégré cette dimension, je peux parfois être très déçu de certains projets artistiques menés avec les écoles. Parfois je trouve que l'on n'arrive pas au résultat que l'on devrait atteindre, même si je n'utilise pas les mêmes critères pour évaluer une classe qui chante ou une maîtrise. Le rôle du festival, c'est, à un moment donné, d'apporter une proposition orientée sur un résultat. Le but est de faire que, sans exclure qui que ce soit, nous arrivions à ce que le groupe et les individus qui le composent fassent l'expérience et l'expérience de soi-même, c'est-à-dire atteignent

un niveau que l'on n'avait pas imaginé. Cette expérience, qui n'est pas dans l'ADN de l'Éducation nationale, est une expérience fondatrice, qui peut créer de la confiance.

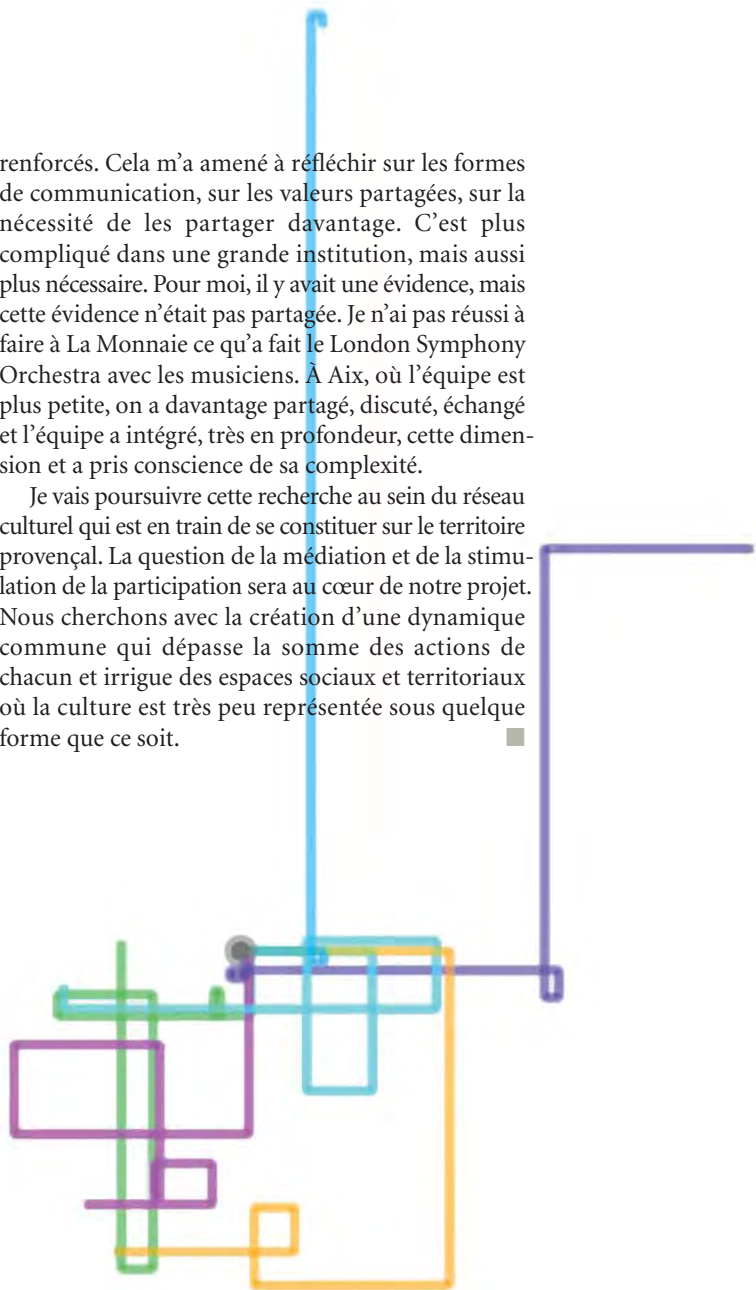
Aujourd'hui le travail de médiation, de partage et de participation ne doit plus être envisagé selon une hiérarchie, avec la création en haut et la médiation en bas. Cela m'a amené par exemple, en 2015, à placer *Le Monstre du labyrinthe* dans la programmation de juillet aux côtés des autres productions d'opéras et non dans la programmation de juin, où figure traditionnellement tout ce qui est gratuit et à destination des publics éloignés. Simon Rattle dirigeait l'orchestre et les chœurs amateurs. Nous avons adapté les prix des places. Le résultat artistique et l'émotion suscitée par cette production ont transcendé les catégories. Pour nos équipes, et notamment pour celles qui sont les plus éloignées de la dimension artistique, comme l'administration, *Le Monstre du labyrinthe* a été une révélation, la découverte que ça, c'était possible. Je pense que la médiation à Aix a quitté la marge pour être au centre, je pense avec une certaine fierté que la dimension de la médiation est portée par le festival dans son ensemble ; par exemple les ateliers de décor se sont transformés en accueillant des groupes et des stagiaires.

S.P. : Pourriez-vous nous dire un mot de ce qui, chez vous, motive cette exploration de nouvelles modalités de relation avec les publics ?

B.F. : Je ne peux pas imaginer le travail que je mène sans cette dimension. La question du partage de la dimension artistique m'a intéressé depuis très jeune et j'y suis attentif comme à une évidence. Les questionnements sont multiples, ils portent notamment sur le comment : quels moyens humains, financiers, techniques ? Comment y associer les artistes ? À La Monnaie, j'ai créé un service éducatif mais je n'ai pas été suivi par toute la maison. À un moment, les organisations syndicales se sont rebellées, laissant entendre que tout ce qu'on investissait dans ce domaine allait appauvrir le travail de l'institution. J'ai répondu et montré que ce n'était pas le cas et on en est sortis

renforcés. Cela m'a amené à réfléchir sur les formes de communication, sur les valeurs partagées, sur la nécessité de les partager davantage. C'est plus compliqué dans une grande institution, mais aussi plus nécessaire. Pour moi, il y avait une évidence, mais cette évidence n'était pas partagée. Je n'ai pas réussi à faire à La Monnaie ce qu'a fait le London Symphony Orchestra avec les musiciens. À Aix, où l'équipe est plus petite, on a davantage partagé, discuté, échangé et l'équipe a intégré, très en profondeur, cette dimension et a pris conscience de sa complexité.

Je vais poursuivre cette recherche au sein du réseau culturel qui est en train de se constituer sur le territoire provençal. La question de la médiation et de la stimulation de la participation sera au cœur de notre projet. Nous cherchons avec la création d'une dynamique commune qui dépasse la somme des actions de chacun et irrigue des espaces sociaux et territoriaux où la culture est très peu représentée sous quelque forme que ce soit. ■



Un rapport au public engagé

Cheptel Aleikoum

Cheptel Aleikoum : un collectif rassemblé autour de la notion de convivialité, celle du chapiteau, avec la volonté de préserver ou retrouver un rapport au public simple, direct, d'éviter l'évènementiel, la futilité d'un spectacle fait de démonstration de force.

SOPHIA PEREZ

Artiste de cirque cofondatrice et membre active du collectif Cheptel Aleikoum (Saint-Agil, Centre-Val de Loire)

MATHIEU DESPOISSES

Artiste de cirque cofondateur et membre actif du collectif Cheptel Aleikoum

GUILLAUME DUTRIEUX

Musicien, membre actif du collectif Cheptel Aleikoum

<http://cheptelaleikoum.com>

Ce texte est issu d'un entretien conduit par Annabel Poincheval, inspectrice du théâtre au ministère de la Culture.

Formé au Centre national des arts du cirque, le groupe d'élèves qui constituera le collectif Cheptel Aleikoum a éprouvé ses envies de partage dans des cartes blanches au sein de l'école : tentatives de lier plutôt que de présenter des « numéros », s'emparer de la question du public en l'incluant, en l'invitant, en l'individualisant puis en le soudant en un lieu, un temps, celui d'un cabaret. Le « cirque de table » (image de la contorsionniste portée sur un plateau, posée comme un cochon rôti, une pomme entre les dents) ouvre sur un rapport au temps élastique, le temps de manger nécessaire et propre à chacun, à la fois collectif et personnalisé, à la fois ludique et sérieux.

Sorti de l'école, le collectif se fonde et s'implante dans le Loir-et-Cher à Saint-Agil ; il existe « au village » dans son rapport au quotidien et au festif, sans opposer l'un à l'autre : il anime une fanfare, puis une seconde, se voit proposer des cartes blanches, un premier festival, Pouët, puis un second, Pouët-Pouët... et les Pouët continuent. Le dixième a eu lieu en septembre 2017 : « rencontre artistique en milieu rural, lieu de vie, de festivité et de convivialité ».

Le Cheptel Aleikoum poursuit son questionnement de l'être-là, absolument, avec le public, éprouve sa capacité d'adaptation en tout lieu avec le sens et le soin du détail : les cartes blanches voyagent. De Schaerbeek (Belgique) à Bussang (Vosges), se demander ce que chacun peut voir, de la place nécessairement unique qui est la sienne ; ne pas évacuer la part de subjectivité et jouer avec, en s'autorisant un temps de tête-à-tête avec un spectateur, au milieu du spectacle et des autres, parce que chacun vient avec son histoire, avec ce qu'il est, et c'est cela qui constitue un tout.

Le camp de base reste à Saint-Agil où s'initient les « mardis du Cheptel », en complicité avec l'Échalier¹ (la « grange », salle de spectacle). Ces « mardis » sont un moment d'expérimentation, avec un public exigeant, qui a compris que le cirque est en travail, continuellement, et qu'il a besoin d'un partenaire de jeu, d'un miroir réactif, instinctif, sincère et bienveillant. Ici on essaie, on rate, on ritualise – ou pas –, on réfléchit à la notion d'accueil et à la rencontre, en

passant des prouesses techniques, des propositions purement artistiques, au « championnat du monde de baby foot ». La conscience de l'engagement physique de chacun – celui des artistes entraînés, spécialisés et celui des spectateurs qui se sont déplacés et peuvent participer, concourir, dialoguer – abolit la distance, rapproche les corps dans l'être-là, permet de rester curieux et ouverts dans ces fils tissés avec le territoire. Chacun est responsable, un peu ou beaucoup, de ce qui se passera, qu'il donne à voir le résultat d'un long entraînement, voltigeant, soulevant, tournoyant, tenant un équilibre improbable, ou qu'il apporte une tourte à partager, les fruits du jardin, son œil critique ou son désir d'en rire.

Circa Tsuica, fanfare-cirque du Cheptel Aleikoum, pose un premier spectacle sur une scène : *Fanfarerie nationale* joue le rapport frontal, « classique » – pour le théâtre –, mais aussi celui de la culture populaire. C'est l'Histoire traversée à hauteur d'homme, pour peu qu'il soit muni d'une trompette, d'une caisse claire, d'un mirliton... Il s'agit bien sûr d'un être « augmenté », qui peut rouler, sauter, pirouetter, voltiger, s'empiler, tomber joyeusement, mais le cirque est bien là pour cette part du rêve de ce (ceux) que nous pourrions être, plus légers.

D'autres spectacles suivent, d'autres envergures, par l'ensemble du cheptel ou certains des artistes qui le composent – *Chienne ou Louve* ; *Opus I* ; *Opus II*, *Opus 7* – puis un *Bal cirque* pour renouer avec le chapiteau, la surprise, la fête, le partage. Un spectacle à géométrie variable, construit sur mesure en fonction de qui peut être là, de ce que chacun propose ; un spectacle renouvelé chaque fois. Au milieu du bal, un cirque – au milieu du cirque, un bal : artistes et spectateurs se mêlent, chacun peut s'approcher de ce qui le met en danger, éprouver les limites de son corps, de son caractère, de son être social. Des « défis » (défi/désir) sont lancés à l'entrée du public et chacun y répond – ou pas –, chacun fabrique sa soirée avec ce qui est proposé – à boire, à manger, à rêver, à tester,

1. www.lechalier.fr

à danser, à causer, rencontrer... C'est « un spectacle à double parcours, individuel et collectif », c'est une proposition de générosité à double sens, envers les autres, envers soi-même.

La création du *Repas* (2011) s'appuie sur beaucoup des expériences passées : cabarets, cartes blanches, rencontres au village, fanfare, tentatives des mardis du Cheptel, l'être ensemble du *Bal cirque* – et la magie du chapiteau. Le principe est simple : le public arrive, chacun se lave les mains, s'installe à une place de la table géante – 150 convives –, disposée en cercle le long des parois du chapiteau et aide à préparer un repas ; qu'il mangera ; puis il fera la vaisselle... Ce temps de la fête – avant la fête, pendant et après – est un tout festif, parce que nous sommes au cirque et parce que nous sommes ensemble. Les numéros virtuoses dans les airs, sur la piste, au milieu des convives, au-dessus, au-dessous, avec leur complicité (image d'un garçon qui monte en équilibre sur ses mains, les yeux juste au-dessus de deux couteaux tenus pointe en l'air par un spectateur...) et toujours dans le partage.

Nous éprouvons le besoin de rencontrer simplement, de ne pas être devant mais avec les gens. Avec la complicité du public, nous voulons faire l'expérience d'un présent, d'un voisinage, étirer le temps. Les portes du chapiteau resteront ouvertes, on pourra changer de place, de convive, de point de vue.

Il n'y a pas de frontière entre nous et les spectateurs, c'est un espace propice à la discussion et à la rencontre. Les gens sont assis face à face autour des tables et nous avec eux. Le temps du repas guide le temps du spectacle. En allongeant le présent, pouvoir se permettre d'avoir des moments de vide, des secondes de vertige. Prendre le temps de les partager en bavardages ou en silences, c'est ouvrir les espaces fragiles que nous recherchons. Et puis le rapport à la nourriture, c'est le rapport au quotidien. La bouffe...

Les gens n'arrivent pas les mains vides, si on fait venir chacun avec un économe, ce n'est pas pour bronzer : installer tout de suite les gens dans un rôle actif, leur donner d'entrée les règles d'un cabaret participatif.

Notre cirque continue à chercher sa proposition, continue à questionner l'espace, le temps, le regard. Le cirque est un moyen de décaler le quotidien vers l'extraordinaire.

Descendre de la corde lisse afin de vérifier la cuisson car les autres sont occupés à jouer de la musique pour le numéro.

Jongler avec les louches de la soupe au potiron.

De sa corde volante suspendue au-dessus des tables, elle distribue des morceaux de fruits directement dans la bouche des spectateurs.

La roue allemande comme moyen de locomotion pour un service rapide et de qualité.

Et puis, à d'autres moments, le cirque existera pour lui-même, parce que c'est beau.

Garder pour nous cet exploit-ci.

Chaque création du collectif est un enjeu qui questionne l'artistique dans la forme et le fond, le collectif dans sa plasticité – chacun a la liberté de laisser le Cheptel un temps ou toujours, de s'enrichir ailleurs –, qui questionne le rapport au public, dans la continuité des envies qui rassemblent ici les membres. Trouver l'équilibre entre tout et tous se construit à force de travail, de discussions et réflexions en commun. Rester dans la porosité face à l'autre, au quotidien comme dans le temps du travail, puis le temps du spectacle, c'est questionner la légitimité d'être là. Éprouvant la réciprocité, le Cheptel Aleïkoum demande au spectateur d'accomplir des tâches : individualisé, il prend en charge une part du tout et entre dans le spectacle aussi simplement qu'on épluche une pomme, qu'on monte une chantilly à plusieurs – à condition de tenter d'atteindre le maximum de soi-même, parce que c'est ça le cirque : atteindre sa propre limite et peut-être la dépasser à force de travail, de confiance et grâce au collectif.

Suivra *Maintenant ou jamais*, en 2014. Repartant, comme toujours, des questions fondamentales qui l'animent, le Cheptel Aleïkoum reprend le chapiteau, réinvite le public, réinvente un rapport au cirque et aux autres ; ici se mêlent l'histoire populaire, avec l'emblématique bicyclette, les crêpes, les nappes de piquenique posées sur la piste, aux épigones des FEMEN, au partage de quelques risques et de quelques utopies, à commencer par celle de refaire le monde en 90 minutes...

Qu'attend-on d'un spectacle, d'un chapiteau, d'une compagnie de cirque ?

Notre réponse est en partie ce spectacle, mais aussi toute notre histoire que nous partageons avec vous. Nous sommes un collectif, et notre singularité est la somme de ce que nous sommes, c'est indescriptible mais reconnaissable.

Nous pouvons déjà vous dire que ce spectacle est la convergence de plusieurs envies, celle de vous voir là tout près de nous, les pieds sur la piste, vos visages, votre chaleur, tout autour.

Celle d'aller ailleurs en explorant le vélo acrobatique. Nous sommes tombés sous le charme de cette discipline collective, drôle, où il s'agit de jouer avec un objet rempli de symboles : populaire, simple, libre, humain.

Et enfin, celle de vous raconter notre modeste aventure qui court depuis plus de dix ans, une envie collective de vivre autrement, parfois d'inventer l'eau tiède certes... Dans Maintenant ou Jamais, nous voulions parler d'utopie. Ce spectacle s'est donc construit à force de discussions, débats, compromis, coups de gueule, recules et surtout avancées.

Enfin beaucoup d'énergie dans un seul et même but : être avec vous pour partager nos passions du cirque, de la musique, du chapiteau, d'une vie un peu décalée, avec nos caravanes, sans maquillage, et c'est comme ça !

À poil nous commençons la vie, à poil nous la finissons !

Bienvenue chez nous, Aleïkoum Cheptel ! ■

Construire une recherche chorale collective

La création du *Drag requiem*

Un travail ludique sur les émissions vocales, la fabrication de timbres particuliers, unifiés ou singularisés au maximum, est précieux pour transporter les voix hors de leur identité, jouer à les déguiser.

JEAN-CHRISTOPHE MARTI
Compositeur

En résidence au théâtre de l' Aquarium du 21 juin au 21 septembre 2015, j'ai constitué un chœur ouvert à toutes et à tous dans le but de mener une création chorale, le *Drag requiem*. Cette œuvre n'était aucunement écrite à l'avance, tout s'est construit au fur et à mesure des répétitions. Réussir ce pari supposait de former des techniques propres à une recherche musicale collective, au long d'un processus dont j'évoque ici les étapes.

Le protocole d'un « chœur d'aventure »

Constituer un chœur sans en limiter le périmètre : toutes et tous sont invités à participer, sans aucun prérequis en termes de niveau musical ou d'expérience vocale. Nulle exigence quant à la régularité des présences : chacune, chacun vient à sa guise. Les répétitions occupent un soir par semaine. C'est ainsi que le « chœur d'aventure » a travaillé les treize jeudis soirs de l'été 2015 au théâtre de l' Aquarium, à la Cartoucherie de Vincennes. Pour finir, il y eut trois répétitions auxquelles on devait cette fois s'astreindre, et un concert.

Notre but était de créer, en une quarantaine d'heures, le *Drag requiem*, une œuvre musicale qui ne recoure pas à une partition, puisque la plupart des choristes d'aventure ne sont pas « solfégisés ». Cependant il ne s'agit pas d'improvisation collective. Comment dès lors structurer les voies du chant en commun ?

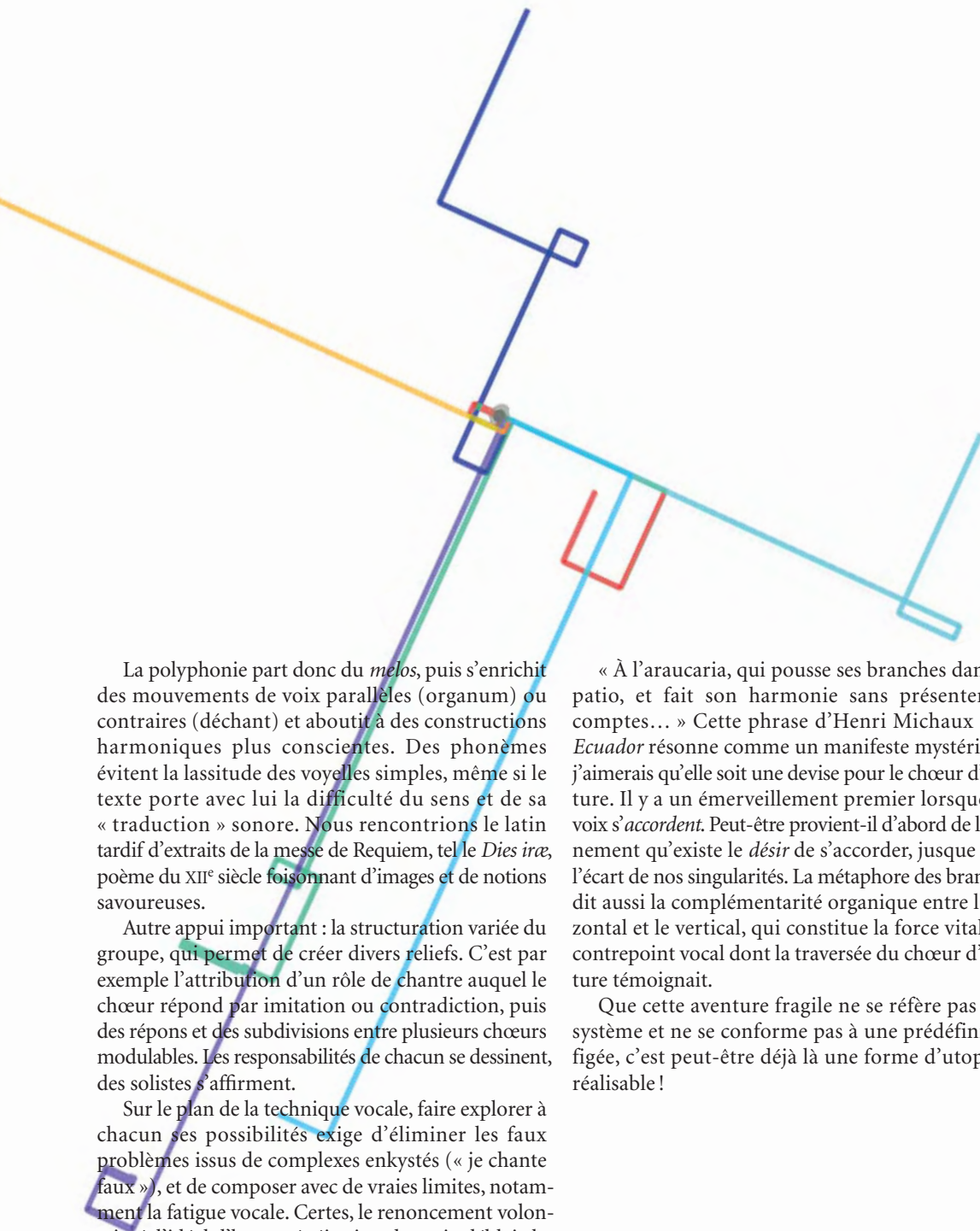
Jalons d'une recherche

Ce que j'essaie d'éveiller en nous dès les premières minutes est le primat de l'écoute sur la production sonore. Chaque voix doit s'éprouver individuellement, aidée par la portance du chœur. Je compare cela à l'entrée progressive d'un nageur dans la mer, qui se meut au sein d'un élément à la fois porteur et étranger.

Pour ressentir cela, les départs successifs sur des notes tenues forment des nappes, dont j'accentue les diverses qualités, les respirations de plus en plus libres. Le chœur doit s'éprouver organiquement comme un grand *pneuma* où chacun déploie les phrasés de son souffle. Notre ennemi est le statisme, la raideur découlant d'une image mentale de choriste « académique ». Des mélismes progressifs (figures mélodiques de plusieurs notes portant une syllabe) mettent la masse sonore en mouvement.

Comme il n'y a pas ici d'harmonie préétablie, l'enjeu est de développer des techniques d'oreille qui donnent des appuis, un cadre dans lequel chacun peut se situer et créer ses propres propositions. Un axe de travail consiste à traverser de manière originale l'histoire du chant polyphonique occidental et les techniques successives qu'elle recèle. Partant de la monodie – une notion déjà plus riche qu'elle n'y paraît –, les techniques d'enrichissement d'une teneur par bourdons, puis en chant parallèle et en mouvements contraires, sont explorées. Ce qui ressort de manière passionnante est la dialectique entre la liberté générée par le fait de n'avoir ni intention compositionnelle très déterminée ni thèmes préalables, et les points de repère que la culture nous lègue et qui se manifestent spontanément, par exemple à travers certains intervalles consonants ou des esthétiques venues de musiques sacrées ou de musiques du monde... Mon rôle est de faire traverser ces strates de plus en plus consciemment et de ne pas enfermer le résultat dans une direction univoque, tout en valorisant les réels plaisirs atteints par le chœur.

Ces étapes m'ont prouvé qu'un collectif vocal possède d'emblée, à la plus grande surprise de ses membres, d'étonnantes facultés de réalisations musicales qui se révèlent presque immédiatement si les appuis donnés sont les bons.



La polyphonie part donc du *melos*, puis s'enrichit des mouvements de voix parallèles (*organum*) ou contraires (*déchant*) et aboutit à des constructions harmoniques plus conscientes. Des phonèmes évitent la lassitude des voyelles simples, même si le texte porte avec lui la difficulté du sens et de sa « traduction » sonore. Nous rencontrons le latin tardif d'extraits de la messe de Requiem, tel le *Dies iræ*, poème du XII^e siècle foisonnant d'images et de notions savoureuses.

Autre appui important : la structuration variée du groupe, qui permet de créer divers reliefs. C'est par exemple l'attribution d'un rôle de chantre auquel le chœur répond par imitation ou contradiction, puis des répons et des subdivisions entre plusieurs chœurs modulables. Les responsabilités de chacun se dessinent, des solistes s'affirment.

Sur le plan de la technique vocale, faire explorer à chacun ses possibilités exige d'éliminer les faux problèmes issus de complexes enkystés (« je chante faux »), et de composer avec de vraies limites, notamment la fatigue vocale. Certes, le renoncement volontaire à l'idéal d'homogénéisation des voix déblaie le terrain. Mais un travail ludique sur les émissions vocales, la fabrication de timbres particuliers, unifiés ou singularisés au maximum, est précieux pour transporter les voix hors de leur identité, jouer à les déguiser. Cela s'apparente à un travail sur le costume ou sur le masque, tant notre voix a partie liée avec notre nudité.

Le *Drag requiem*, un requiem chanté à la mémoire des travestis que j'ai connus dans mon adolescence, déployait en une heure les états divers du chant collectif, ses expressions et ses émotions bariolées, avec les dispositifs de structuration évoqués ci-dessus. Il peut bien sûr être recréé, mais dans une différence irréductible qui tiendra notamment aux nouveaux choristes d'aventure qui s'y prêteront.

« À l'araucaria, qui pousse ses branches dans un patio, et fait son harmonie sans présenter ses comptes... » Cette phrase d'Henri Michaux dans *Ecuador* résonne comme un manifeste mystérieux : j'aimerais qu'elle soit une devise pour le chœur d'aventure. Il y a un émerveillement premier lorsque des voix s'accordent. Peut-être provient-il d'abord de l'étonnement qu'existe le *désir* de s'accorder, jusque dans l'écart de nos singularités. La métaphore des branches dit aussi la complémentarité organique entre l'horizontal et le vertical, qui constitue la force vitale du contrepoint vocal dont la traversée du chœur d'aventure témoignait.

Que cette aventure fragile ne se réfère pas à un système et ne se conforme pas à une prédéfinie figée, c'est peut-être déjà là une forme d'utopie... réalisable! ■

A.I.M.E.

Un laboratoire chorégraphique du sensible

Décadrer les savoirs de la danse, les faire circuler dans le monde, fait partie de la dynamique de la recherche.

ISABELLE GINOT

Professeure au département danse de l'université Paris 8, praticienne de la méthode Feldenkrais, cofondatrice et animatrice de l'association A.I.M.E., membre de l'aCD

JULIE NIOCHE

Danseuse, chorégraphe, ostéopathe, cofondatrice et animatrice de l'association A.I.M.E.

Ce texte est issu d'un entretien conduit par Mélanie Mesager, doctorante en danse à l'université Paris 8.

Depuis 2007, A.I.M.E.¹ propose une forme expérimentale de création chorégraphique où le mouvement nait du sensible et où les pratiques somatiques – Feldenkrais, Eutonnie, Body Mind Centering, ostéopathie, etc. – sont considérées au même titre que les techniques dansées. Quand Julie Nioche chorégraphie, elle part d'un imaginaire alimenté par l'état de conscience qu'on peut atteindre par l'attention accrue au corps sensible et qui développe un espace autour de chaque danseur, des mémoires intimes, des sensations très fortes comme celles de l'envol ou de la liquéfaction. S'emparant de son espace de libre association, chacun peut alors composer avec soi, se mettre en mouvement en engageant tout son être, indépendamment de la production d'une forme. Cette écriture sensorielle est une recherche sur les prémices de l'invention et de la liberté : comment ce qu'on bouge n'est pas déterminé par un cadre, une forme, mais relié à un intime ; comment se partage l'intime dans l'espace public. Ce temps d'expérimentation où l'on se laisse le droit d'être dans un espace criblé de sensations, loin de toute rentabilité, A.I.M.E. a voulu le porter au-delà du milieu de la danse contemporaine, car il contient une véritable puissance d'action qui, hors des enceintes des théâtres et des studios de danse, peut se déployer partout : aussi bien dans les cadres de la recherche, des écoles, des hôpitaux que dans ceux de la culture, de l'enseignement, du médicosocial, avec toujours pour dynamique la créativité et la recherche. Pour A.I.M.E., il s'agit d'amener chacun, par des protocoles expérimentaux, à se *laisser le droit* de produire un imaginaire délirant, créatif et gratuit autour du geste : une façon de s'opposer au contrôle social qui s'exerce sur les corps, en particulier ceux des publics dits fragiles que sont les enfants, les handicapés, les malades, ou les personnes âgées. Les pratiques développées sont ainsi indissociables d'une inquiétude de l'éthique du geste et du partage.

Sur cette base, A.I.M.E. et l'université Paris 8 ont cocréé un cursus de formation continue destiné à des danseurs et praticiens somatiques en activité, qui non

seulement traverse des savoirs alliant geste et sensation mais surtout pense l'atelier lui-même dans une dynamique exploratoire, comme un laboratoire de contenus sans cesse renouvelés où s'imaginent activement, et en pratique, les connaissances. Ce cursus désormais intitulé « Danse, éducation somatique et publics fragiles », et composé de trois diplômes (DU, DESU et DFSSU²), est un partenariat entre le département danse de l'université Paris 8, A.I.M.E., la Briqueterie - Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne et l'association « Dessine-moi un mouton ». Il initie les professionnels travaillant auprès de publics fragiles aux notions élémentaires du « geste relationnel », du « toucher au quotidien » et du « prendre soin de soi en prenant soin des autres³ ». Décadrer les savoirs de la danse, les faire circuler dans le monde, fait partie de la dynamique de la recherche. Comment inventer les moyens de déployer une action quand elle déborde des cadres proposés ? Comment amener dans le domaine médicosocial une pratique artistique gratuite, dont on ne veut pas mesurer les effets futurs ? Où imaginer une chorégraphie comme *Sensationnelle* qui concerne cinq spectateurs par représentation pour six interprètes ?

Sensationnelle est un projet chorégraphique de 2012 dont la dernière édition a été proposée à Rennes en 2016. Il s'agit d'un dispositif chorégraphique et tactile dans lequel chacun des cinq spectateurs assiste à une improvisation dansée tout en étant touché par un « sensationneur-toucheur ». La puissance du dispositif tient à cette forme d'intimité publique et partagée. L'enjeu fut de pouvoir faire exister une telle forme, et de se laisser le droit de l'imaginer, malgré les contraintes économiques qui en résultent.

Comment faire une place aux imaginaires délirants à l'Université ? Il s'agit à chaque fois de fabriquer un espace où déployer ses activités, de résister à la normalisation des projets, de continuer à déplacer joyeusement les cadres ou à les superposer, pour trouver comment peuvent s'accueillir ces dynamiques hybrides.

1. Association d'individus en mouvements engagés.

www.individus-en-mouvements.com

2. Diplôme d'université de niveau bac + 3 (DU), Diplôme d'études supérieures d'université de niveau bac + 4 (DESU), Diplôme de formation supérieure spécialisée d'université de niveau bac + 5 (DFSSU).

3. www.fp.univ-paris8.fr/techniques-corps-soins

Des perspectives nouvelles s'ouvrent ainsi, issues de la rencontre, car c'est à partir du mouvement que quelque chose peut changer, dans l'art, dans la recherche, ou dans la vie quotidienne; et ce avec la conviction philosophique et politique que la création de ces espaces sensoriels d'inventivité expérimentale est cruciale dans tous les secteurs de nos sociétés. D'abord elle déjoue l'injonction de productivité qui guide de plus en plus nos existences, et la culpabilité qui l'accompagne, et ensuite elle ouvre des espaces d'intimité, qui seuls permettent de laisser place à l'empathie et à l'écoute de l'autre sans se sacrifier soi-même. Au quadrillage social qu'évoquait déjà Foucault dans *Surveiller et punir*, à l'isolement qui naît de la dépendance, à l'amputation des espaces intimes de chacun qui rend la rencontre avec l'autre dangereuse et compliquée, A.I.M.E. oppose une résistance par la douceur, qui, à force de sensations et d'imaginaires, peut s'avérer extrêmement puissante. ■

Occupation Bastille

11 avril-12 juin 2016

L'enjeu n'était pas d'interchanger les positions des spectateurs, des artistes et des salariés du théâtre mais plutôt d'activer celles-ci tous ensemble.

GÉRALDINE CHAILLOU
Directrice adjointe du théâtre
de la Bastille à Paris

Le projet « Occupation Bastille » est né de questionnements qu'il nous semblait nécessaire d'explorer théoriquement et artistiquement : nous avons décidé de faire de ces questions des leviers d'actions et des tentatives artistiques. Ce projet répondait à la nécessité du théâtre de la Bastille d'interroger sa place, son rôle, le rapport qu'entretiennent les spectateurs avec le lieu, de redonner du sens à son action artistique et politique, et de renouveler son mode de fonctionnement.

Les enjeux d'Occupation Bastille

Nous souhaitions inviter le spectateur du théâtre de la Bastille à inventer un usage du lieu qui échapperait à la consommation culturelle. Nous voulions mettre au centre de nos préoccupations l'expérience individuelle et/ou collective que les spectateurs vivent lorsqu'ils viennent au théâtre de la Bastille. Pour ce faire, nous devions les inviter à participer au projet Occupation Bastille. Dans son ouvrage, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*¹, la philosophe Joëlle Zask démontre que la démocratie s'incarne socialement, politiquement et culturellement dans la participation conçue comme la combinaison entre prendre part, contribuer et bénéficier. Les spectateurs étaient donc invités à participer au sens large du terme : participer, c'est en effet prendre part, apporter une part, retirer une part.

Enfin, nous souhaitions mettre en œuvre la possibilité que chacun des trois acteurs du projet, les spectateurs (70), les artistes (8) et l'équipe du théâtre de la Bastille (15 permanents) puissent opérer un déplacement et interroger sa place.

L'enjeu n'était pas d'interchanger les positions des spectateurs, des artistes et des salariés du théâtre mais plutôt d'activer celles-ci tous ensemble.

Afin de mettre ce projet en œuvre, nous nous sommes appuyés d'une part sur la permanence artistique et, d'autre part, sur la mobilisation totale d'un lieu et de son équipe durant une longue période de neuf semaines.

La permanence d'une équipe artistique dans un théâtre change la vie du théâtre. Elle induit d'autres rapports à la production et à la diffusion, à l'ouverture du théâtre au public, à la communication, à l'expérience du spectateur. L'équipe artistique d'Occupation Bastille était composée de sept comédiens, cinq français, et deux portugais, et de Tiago Rodrigues, acteur, dramaturge, metteur en scène, producteur et directeur artistique du théâtre national Dona Maria II à Lisbonne, une des plus anciennes et prestigieuses institutions du Portugal.

Afin que l'ensemble de l'équipe permanente du théâtre puisse elle aussi *participer* activement au projet Occupation Bastille et pas seulement *l'accueillir*, il a fallu organiser différemment le calendrier de la programmation et de la communication des saisons 2015-2016 et 2016-2017. Nous avons dû inventer un modèle économique sur mesure adapté aux besoins de cette *Occupation*. Financer une permanence artistique de neuf semaines, ainsi que la production déléguée d'un spectacle, nous a obligés à repenser l'économie de toute la saison et, en conséquence, sa programmation. Il a également fallu expérimenter un autre mode de travail, plus collaboratif, et basculer en « mode projet ».

Nous avons mis en place un dispositif qui articulait des temps de fermeture au travail et des temps d'ouverture publique. Cette dialectique ouverture/fermeture était très importante puisqu'elle marquait également notre souci de ne pas s'enfermer dans une occupation qui ne résonnerait pas avec le monde autour. Nous ne savions pas alors que « Nuit debout » adviendrait place de la Bastille. Des ponts ont d'ailleurs eu lieu entre Occupation Bastille et Nuit debout. Un projet « Radio debout » est né et s'est déroulé place de la République.

Durant les neuf semaines, nous avons organisé le calendrier en plusieurs volets :

– les dix-huit représentations de *Bovary* : ce spectacle avait été répété en amont par l'équipe artistique à Paris et à Lisbonne ;

1. Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Paris, Le Bord de l'eau, 2011.



– des rendez-vous quotidiens avec les spectateurs : le volume horaire de ces rendez-vous représentait 120 heures. Nous avons constitué un planning tenant compte des disponibilités de chacun des spectateurs afin d’harmoniser au mieux les groupes de travail pour qu’ils ne dépassent pas vingt personnes. Chaque spectateur était libre de venir à autant de rendez-vous qu’il le souhaitait. Le fait de ne pas participer à tous les rendez-vous n’entravait pas la poursuite d’Occupation Bastille. Le principe était le suivant : « Nous travaillons tous à ériger un mur, et à chaque nouvelle rencontre, le mur ayant grandi, nous continuons le travail et l’exploration à partir de là où il est rendu, d’autres ayant posé des briques en notre absence », explique Tiago Rodrigues. Nous avons délibérément écarté le terme *ateliers* car il ne s’agissait pas de transmettre un savoir-faire. Le groupe des spectateurs était constitué de fidèles (nous avons ouvert les inscriptions à nos abonnés en priorité) et de nouvelles personnes qui ne connaissaient pas le théâtre de la Bastille. Cela a impliqué un travail de relations publiques spécifique sur le territoire. Une règle présidait à la sélection des spectateurs : ils ne devaient pas être professionnels ou en voie de professionnalisation ;

– neuf ouvertures publiques gratuites : cette question des ouvertures publiques était passionnante car elle cristallisait les points de fragilité du projet, les endroits possibles de méprise, les lieux de contradiction. Peut-on échapper à la représentation en mettant des personnes sur un plateau ? Comment rendre compte d’une expérience sans que le jugement esthétique ne vienne faire écran ? Que désirent vraiment les spectateurs conviés à cette *Occupation* ? jouer ? occuper le plateau ?

La tonalité a été donnée le premier jour avec les premiers « projets ». La règle était simple, il suffisait que deux personnes aient envie de s’impliquer dans cette recherche pour que le projet existe. Les rendez-vous avec les spectateurs ont débuté chaque fois par cette question : quelqu’un a-t-il un projet ?

Au quotidien, des questions se sont posées sur le processus de création collective : « Qui décide ? Celui qui occupe l’espace le premier, le prend-il ? Dans un chœur, l’originalité est-elle malvenue ? Pourquoi s’installe-t-on toujours comme ça ? Les règles sont-elles mouvantes ? Est-on tous égaux ? A-t-on besoin d’un chef ? Qui doit organiser l’indécision ? C’est ça, un processus de création ? » L’aventure artistique, humaine et politique était lancée.

Le bilan a été très positif. Nous avons constaté que cette aventure nous avait transformés, en tant que lieu culturel, en tant qu’équipe de travail mais également en tant que personnes. Tout ce que nous avons pu « créer » ou « fabriquer » durant cette *Occupation* était modeste, fragile. Et pourtant une chose beaucoup plus vaste a eu lieu : chacun pouvait prendre sa place. Tiago Rodrigues a inventé un dispositif d’occupation qui permettait à chacun de prendre sa place, non pas la place qu’on lui aurait désignée, non pas forcément non plus celle qu’il/elle avait anticipée, convoitée, mais celle qu’il/elle pouvait inventer au fil des jours, au fil des expériences avec les autres, au fil des microrévolutions internes que chacun d’entre nous vivait, qu’elles soient artistiques, politiques ou intimes. Occuper revenait à se déplacer et se déplacer revenait à prendre pleinement acte de ses responsabilités, de ses désirs et de ses possibilités. Tous, nous pouvions faire cette expérience de l’horizontalité comme principe d’organisation avec ce que cela comporte comme processus de responsabilisation, de discussion, de dissensus. Tous, nous étions pleinement acteurs de ce qui se déroulait. Tout cela redessinaient d’autres manières d’envisager le monde, le travail, le processus créatif. Les questions de hiérarchie, de légitimité elles aussi se sont redessinées de manière nouvelle. Les modalités et les lieux de pouvoir s’inventaient autrement.

Tout cela laisse des traces durables et bénéfiques dans la vie d’un théâtre, d’une équipe et de ceux qui l’habitent, artistes comme spectateurs. ■

Les mondes numériques du spectacle vivant

Le numérique joue ici non pas dans le sens d'une intensification de la boîte à outils théâtrale, mais plutôt comme force de recomposition du dispositif spectatorial, sur la base d'un imaginaire et d'une culture qui sont à la fois hors-ligne et en ligne.

ELI COMMINS

Chargé de la coordination des politiques numériques à la Direction générale de la création artistique

Ce texte prend le parti d'aborder l'histoire du théâtre, et par extension celle des autres disciplines de la scène, comme celle d'un médium prenant place dans un système médiatique plus large, qui a successivement tenté d'absorber, de s'associer à, ou de rejeter des formes qui lui faisaient concurrence. C'est la thèse bien connue de Grotowski dans *Vers un théâtre pauvre* : le « théâtre riche » ou « théâtre synthétique », voudrait compenser ses faiblesses face au cinéma et à la télévision, en imitant les « fonctions mécaniques » de ces médias anciennement nouveaux – par exemple par l'utilisation de tout ce qui fait effet spécial ou illusion – et en se définissant comme « une synthèse de différentes disciplines créatives – littérature, sculpture, peinture, architecture, lumière, jeu de l'acteur sous la direction d'un *metteur en scène* ».

À l'inverse, le « théâtre pauvre » se constitue en rempart contre le déferlement médiatique : il devient espace d'interruption, un *espace vide*, au sens de Peter Brook, dans *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, qui tend vers son absolue singularité en tant que médium, travaillant les rythmes et les figures qui lui sont propres, à rebours de l'intensification sensorielle et cognitive proposée par les médias de masse. Toutefois, Grotowski, tout comme Appia, Piscator et d'autres grands théoriciens de la scène, ne cessait de rechercher une expérience théâtrale plus dense, capable de faire « tomber les barrières entre l'acteur et le spectateur, l'extérieur et l'intérieur, la rue et la scène ».

Dans le contexte de la révolution numérique, comment relire une telle approche en la confrontant aux nouveaux enjeux qui se posent actuellement dans le champ de la création dite « en environnement numérique » ?

Au niveau le plus immédiat, l'utilisation des technologies numériques au plateau dote l'artiste de moyens nouveaux, qui servent généralement dans le traitement des lumières, des sons ou de la musique. De ce point de vue, une large portion du spectacle vivant est désormais numérisée, sans que cela vienne affecter de

manière décisive la position du spectateur ni celles et ceux qui performant au plateau. Sans non plus que les rouages de la création en soient réellement modifiés, puisque l'intensification des fonctions traditionnelles a pour effet de renforcer la clôture de la salle de théâtre, qui se constitue dans cette perspective comme un dispositif hautement codifié. Une boîte noire enrichie en technologies électroniques reposant sur des effets sensoriels puissants, qui consolident la scène comme lieu autonome, isolé du monde extérieur.

De fait, ce sillon de l'intensification scénique imprime une marque forte dans le paysage actuel et peut facilement être perçu comme le principal aspect de l'impact du numérique sur le spectacle vivant, car il est le plus vu et le plus connu, celui aussi qui s'adapte le plus aisément aux circuits de production et de distribution déjà en place. La machinerie numérique augmente la relation entre le corps du performeur et l'espace scénique, en prenant le pas sur les limites imposées par l'architecture, accomplissant le rêve de la flexibilité technique des salles de spectacle, par des moyens nouveaux.

Toutefois, dans le champ de la création théâtrale et chorégraphique, certaines pratiques numériques pointent vers d'autres trajectoires, en dessinant des explorations qui travaillent le médium théâtre en déplaçant ses cadres et en questionnant ses frontières. Non par l'intensification, mais plutôt par une exploration de l'imaginaire contemporain de l'écoute et du regard, structuré pour partie autour des nouveaux types de relations rendus possibles par les médias numériques.

Sur ce registre, la question du numérique s'envisage d'abord par le biais de son écriture et non des possibilités techniques qu'il offre. Autrement dit, les artistes qui se situent dans cette démarche orientent leurs recherches en approchant le numérique comme contexte, support de la création, parfois aussi destination, ce qui implique de s'intéresser à ses motifs, à son langage, à ses modes de dissémination et de réception, à son imaginaire.



Cela a pour conséquence de questionner le dispositif théâtral, non seulement chez ceux qui se revendiquent explicitement de la culture numérique, mais aussi de la part de créateurs venant d'autres horizons.

Ainsi, dans *On traversera le pont une fois rendus à la rivière*, par l'Amicale de Production (Antoine Defoort, Julien Fournet, Mathilde Maillard et Sébastien Vial), la représentation s'adresse à deux publics : l'un qui se trouve dans le théâtre, l'autre en ligne. Celui-ci prend part à la représentation à travers des textes, des sons, émis ou reçus. Ici, pas de hiérarchie entre les présents et les absents, pas non plus de retransmission vidéo en direct du spectacle. Le spectateur en ligne n'est pas voué à occuper une sorte de salle de visionnage numérique, où les codes de la réception seraient dérivés de ceux du théâtre. Dans un tel dispositif, il faut inventer de nouveaux codes d'écoute et de participation le cas échéant. La représentation en ligne débute dès l'achat de la place, bien avant la représentation programmée dans le théâtre, travaillant ainsi sur deux temporalités parallèles et posant, sans en avoir l'air, quantité de questions au dispositif de la représentation : sur la taille de la jauge en ligne, le prix de la place en ligne et *in situ*, l'interaction avec des internautes-spectateurs sur une durée de plusieurs jours ou semaines, la mise en scène de deux lignes de représentation distantes et interconnectées, l'après-spectacle, etc.

Dans la démarche *middle tech* (qui ne relève donc ni de la sophistication du *high tech*, ni du dénuement du *low tech*) adoptée par l'Amicale de Production, l'intégration des rythmes et des pratiques propres aux médias numériques aboutit à modifier le cadre théâtral et, en particulier, la temporalité de la représentation avec un début et une fin clairement circonscrits.

La multiplication des lieux d'où l'on assiste à la représentation a pour effet d'ouvrir la salle de théâtre vers les mondes numériques, sans technicité débordante, en y conviant une pluralité de pratiques et de cultures, introduisant de nouveaux liens entre les communautés qui prennent part à la représentation : spectateurs *in situ* et en ligne, artistes présents au plateau et créateurs en réseau.

Aujourd'hui, ce type de recherche se retrouve également du côté de certains chorégraphes, qui s'intéressent au numérique comme lieu culturel à part entière, avec ses formes propres d'invention et de transmission.

C'est le sens, par exemple, de la « danse post-internet » que revendique le collectif La Horde autour du mouvement *jumpstyle*, né en Belgique à la fin des années 1990 et aujourd'hui pratiqué partout dans le monde,

avec des variations nées du mélange entre les cultures locales de la danse et celles véhiculées par le web. Ici, la scène se trouve autant sur le réseau, dans les appartements ou dans la rue, dans un lieu d'art ou, pourquoi pas, sur un plateau. Le web, pour sa part, n'est pas principalement une affaire de machines, mais de langages, de conversations, de situation dans un espace géographique donné, soit le contraire d'une vision de la scène comme un lieu isolé de son environnement.

Le numérique joue ici non pas dans le sens d'une intensification de la boîte à outils théâtrale, mais plutôt comme force de recomposition du dispositif spectral, sur la base d'un imaginaire et d'une culture qui sont à la fois hors-ligne et en ligne. Cet imaginaire nous place devant des motifs peu familiers dans les salles de théâtre, tels que la non-linéarité, l'interaction du performer ou du spectateur avec son environnement, les formes génératives, l'immersion, l'ubiquité spatiale de la représentation, la réception et l'émission de contenus depuis et vers l'extérieur.

Face à de telles formes, les salles de théâtre sont d'emblée confrontées à de multiples défis. Le plus manifeste est celui de l'architecture et des contraintes administratives de fonctionnement des salles. Il est ainsi commun d'entendre qu'une création dite « numérique » a été exclue d'une programmation de saison par incompatibilité avec les règles de fonctionnement d'un lieu, ou parce que les catégories administratives s'accommodent mal des caractéristiques propres à certaines œuvres, qui demandent par exemple de modifier la politique de médiation culturelle ou qui convoquent des artistes dont les statuts sont très hétérogènes – ingénieurs-artistes ou auteurs-codeurs par exemple. Mais ces obstacles sont toujours franchissables, comme le démontrent les multiples projets qui jouent des normes en place pour mieux les détourner.

Il n'en reste pas moins que dans le secteur du spectacle vivant, rares sont les tentatives d'invention ou de réinvention de lieux, dans un esprit pluridisciplinaire, à partir de nouvelles pratiques et des nouvelles formes de relations avec les artistes et les publics – d'autant que, au niveau de ces derniers, la culture numérique est aussi, bien souvent, une culture de la création, de l'enrichissement et de l'échange de contenus culturels. Les actions existantes qui vont dans ce sens nécessitent un encouragement, afin de les amplifier et de les pérenniser. Il devient également nécessaire d'aller plus loin, par l'ouverture d'espaces d'expérimentation ayant pour mission d'explorer les liens nouveau-nés de la culture contemporaine, en appuyant la prise de risque que cela supposera. ■

Le Cube

Le lieu trouvé où chercher

Seule la qualité humaine de l'équipe permet que l'erreur devienne errance, cet état de vagabondage sans résultat immédiat, pourtant si nécessaire et décisif pour qu'advienne un jour un moment de théâtre encore jamais vu.

PIERRE MEUNIER

Directeur de la compagnie Les Fédérés
installée au studio Le Cube à Hérisson
(Allier)

En 2011, la compagnie La Belle Meunière a fait l'acquisition du studio-théâtre Le Cube, à Hérisson, auprès de la communauté de communes du Pays de Tronçais dans le département de l'Allier. Ce lieu, construit et baptisé « abri de production » par Les Fédérés (Olivier Perrier et Jean-Paul Wenzel), risquait d'être rasé ou transformé en hangar à paille, après avoir abrité depuis 1989 les créations de Didier-Georges Gabily, Olivier Perrier, Jean-Paul Wenzel, Chantal Morel, Claire Lasne, Mohamed Rouabhi, Joël Pommerat...

1. *L'Homme de plein vent* en 1996
et *Le Chant du ressort* en 1999.

Soutenu par Les Fédérés pour deux créations¹, j'avais pu à cette occasion découvrir la qualité exceptionnelle de concentration qu'offre Le Cube, de par sa configuration et son implantation au milieu des champs, en pleine nature bourbonnaise.

Durant ces six premières années d'occupation, nous avons pu vérifier la pertinence de disposer d'un tel lieu-atelier pour la fabrication d'un théâtre d'exploration et de recherche tel que nous le pratiquons. Avec Marguerite Bordat, qui partage avec moi la direction artistique de la compagnie, nous distinguons quatre dimensions essentielles dans cette conjonction bénéfique.

Le temps : Notre travail théâtral se fonde sur une durée de recherche difficilement quantifiable à l'avance, ce qui suppose une souplesse dans la gestion du temps peu compatible avec la rigidité calendaire des institutions. Durant les mois qui précèdent la mise en forme du spectacle, nous avons, par exemple, régulièrement besoin de vérifier des pistes sur le plateau, de tester en grandeur nature des mécanismes, des machines, des dispositifs en son ou en lumière, d'inviter des chercheurs qui vont nous apporter leur propre connaissance sur la matière-thème travaillée, de convier parfois du public pour partager leurs réactions. Ces rencontres nourrissent l'écriture en cours et permettent de valider des intuitions scénographiques ou dramaturgiques.

L'espace : Au Cube, nous disposons du dedans et du dehors. Il nous arrive souvent de faire des essais à l'air libre, débarrassés du souci de salir ou d'abîmer. Un stock de machinerie et de matières disponibles collecté au fil du temps nous permet de mener les expériences sans perte de temps. Un petit atelier bien équipé rend possible la construction immédiate de prototypes par des régisseurs-constructeurs familiers du lieu et de la nature particulière du travail. La connaissance des fournisseurs de toutes sortes dans les environs est aussi un gain de temps précieux.

L'intérêt partagé : L'implantation des Fédérés à Hérisson durant plus de vingt-cinq ans a favorisé l'installation dans ses environs de gens de théâtre aux compétences très diverses, ce qui facilite grandement les collaborations lors de nos créations. Lors des présentations publiques que nous ouvrons à différentes étapes de la création, le public d'Hérisson et du territoire vient en nombre, formé et aguerré aux propositions les plus diverses du théâtre contemporain. Il fait de même pour les compagnies qui viennent au Cube en résidence dès lors que nous ne l'utilisons pas. Nous constatons que la qualité du lieu et de l'accueil attire de plus en plus d'équipes qui trouvent là des conditions de travail rarement offertes. Cet écho positif du travail de recherche et de création mené au Cube constitue pour toute l'équipe de La Belle Meunière un encouragement à poursuivre et approfondir dans cette direction.

La bienveillance : L'équipe administrative de la compagnie a son bureau au Cube, dans une grande caravane bleue. Cette proximité entre bureau et plateau facilite le partage des questions à résoudre et nourrit le travail d'administration et de production/diffusion. Le travail de recherche que nous menons comporte beaucoup d'incertitude et d'indéfini. Cette forme de bienveillance qui nous entoure, autant de la part du bureau que de la technique et du public, nous autorise à douter et à nous perdre comme des explorateurs de terres inconnues longtemps incapables de décrire ce qui vient à leur rencontre tandis qu'ils progressent. Seule la qualité humaine de l'équipe permet que l'erreur devienne errance, cet état de vagabondage sans résultat immédiat, pourtant si nécessaire et décisif pour qu'advienne un jour un moment de théâtre encore jamais vu.

On peut déduire de ce qui précède que nous avons trouvé avec Le Cube l'outil qui correspond au mieux à notre théâtre. Nous sommes plus que jamais convaincus de l'importance de disposer de son temps et de son espace comme condition la plus favorable à la création. Nous voyons partout à quel point ces conditions vitales sont menacées, déniées ou rendues impossibles. Nous avons à cœur de mettre ce lieu avec toutes ses qualités à disposition de ceux qui en ont et en auront besoin. Autant d'occasions de rencontres, de croisements féconds, de collaborations nouvelles. ■

Enfance et Musique

Une recherche collective permanente

À certaines étapes du travail artistique, dans certains contextes comme les résidences de création en crèche, les jeunes enfants rencontrent l'objet proposé par l'artiste. Ils regardent, interagissent et plongent les créateurs dans l'imprévisible.

Marc Caillard fondait en 1981 Enfance et Musique¹ pour accueillir le tout-petit comme une promesse faite au monde à venir, en proposant des interventions artistiques dans la diversité des lieux d'accueil de la petite enfance. La recherche collective partagée depuis en permanence au sein de l'association a ouvert aux artistes des espaces potentiels d'expérimentation pour construire des formes et des modalités d'intervention sans cesse remises en chantier. L'association a inscrit dès sa fondation son projet en direction du tout-petit, de sa famille et des adultes qui l'accompagnent dans le mouvement créatif d'une société en pleine mutation en considérant que l'art et la Culture seront au cœur des projets d'avenir.

« Vis-à-vis des jeunes, les éducateurs font ici figure de représentants d'un monde dont, bien qu'eux-mêmes ne l'aient pas construit, ils doivent assumer la responsabilité, même si, secrètement ou ouvertement, ils le souhaitent différent de ce qu'il est. Cette responsabilité n'est pas imposée arbitrairement aux éducateurs : elle est implicite du fait que les jeunes sont introduits par les adultes dans un monde en perpétuel changement. Qui refuse d'assumer cette responsabilité du monde ne devrait ni avoir d'enfant, ni avoir le droit de prendre part à leur éducation ».

Cette pensée d'Hannah Arendt dans *La Crise de la culture*, résonne particulièrement dans le contexte d'aujourd'hui et de ses interrogations – familiales, sociales, éducatives et culturelles – pour élargir la réflexion sur le sens et les enjeux des actions menées.

Comment alors mettre en place un dispositif de pensée et de recherche permettant de donner sens à une politique associative fondée sur les pratiques artistiques et la création? Avec cet objectif, le projet d'Enfance et Musique travaille en permanence la question du passage d'une pédagogie et ses techniques à une conception culturelle où la forme aboutie ne peut se décider à l'avance.

L'adresse spécifique à la petite enfance ne trouve en effet pas de réponse dans une méthode mais dans une dynamique collective associant la complémentarité des expertises et des questionnements de chacun.

Pour Enfance et Musique, cette adresse spécifique interroge sans cesse ce qui se passe pour le bébé et

autour de lui, sans présupposé de réponse car c'est la rencontre qui va influencer aussi sur la forme potentielle imaginée. La recherche, collectivement partagée, révèle qu'il est difficile de théoriser ce qui se vit dans la diversité des situations créées. Dans la rencontre avec le tout-petit et sa famille, l'imprévisible et la recherche sont par essence au rendez-vous.

Les trois axes d'intervention de l'association illustrent aujourd'hui cette culture commune de recherche.

La formation entend faire partager un processus culturel de transmission inventif et subtil. Elle entraîne les professionnels à se surprendre eux-mêmes, à se sentir vivants, à éprouver un engagement personnel, croisant leur questionnement professionnel.

L'animation d'un réseau national de structures et d'acteurs culturels repère et accompagne la diversité des ressources et des initiatives dans les territoires. Elle illustre une étape de ce mouvement partagé de recherche et de mise en forme.

La troisième voie, celle de la création de spectacles destinés au très jeune public associe des artistes qui ont pour ambition de donner la parole « à un endroit de l'enfance ». Dans une société de plus en plus sectorisée, l'artiste peut encore prendre des risques, transmettre, oser, chercher... en supportant l'incertitude de la réponse, car la subjectivité et l'altérité sont perpétuellement en construction. Prenant le pari de la surprise, les artistes d'Enfance et Musique ambitionnent de ne jamais « se dérouter » de leur objet de recherche pour élaborer des propositions qui leur semblent justes. Chacun part de l'exploration de son monde intérieur puis s'en extrait dans une confrontation à la matière artistique et à l'autre.

Comme le jeune enfant qui accède à son humanité et découvre dans un même mouvement les limites de sa condition mais aussi l'infini pouvoir de son imagination et de sa subjectivité désirante, Enfance et Musique assume de manière créative sa capacité institutionnelle à accepter un certain désordre pour ouvrir aux artistes des espaces potentiels d'expérimentation et d'imaginaire propres à construire des formes sans cesse remises en question. À certaines étapes du travail

MARC CAILLARD
Fondateur, délégué général
d'Enfance et Musique

ANNIE AVENEL
Responsable du centre de formation
et coordination générale d'Enfance
et Musique

AGNÈS CHAUMÉ
Chanteuse, formatrice
à Enfance et Musique

VÉRONIQUE HIS
Danseuse, chorégraphe, directrice
de la compagnie La libentère, formatrice,
responsable du secteur danse à Enfance
et Musique

GENEVIÈVE SCHNEIDER
Musicienne, responsable pédagogique,
animatrice du réseau à Enfance
et Musique

WANDA SOBCZAK
Responsable du spectacle vivant
très jeune public à Enfance et Musique

JULIE NANEIX LAFORGERIE
Assistante de direction, centre de
formation d'Enfance et Musique

Ce texte est issu d'un entretien conduit
par **HÉLÈNE KÖMPGEN**, journaliste,
rédactrice en chef de *Territoires d'éveil*

1. www.enfancemusique.asso.fr

artistique, dans certains contextes comme les résidences de création en crèche, les jeunes enfants rencontrent l'objet proposé par l'artiste. Ils regardent, interagissent et plongent les créateurs dans l'imprévisible. Un tout-petit vit sans cesse dans l'instant présent, il peut alors par la qualité de sa réception, de sa concentration, par son intérêt ou non, conforter ou déstabiliser le musicien, le danseur, le plasticien en recherche d'une forme à partager avec lui. « Ce n'est pas une traversée tranquille », évoque Véronique His, chorégraphe. « On ne sait pas ce que la proposition va devenir » confirme Agnès Chaumié, musicienne...

Dans une recherche, l'artiste est toujours confronté à un décalage entre la rencontre avec un tout-petit qui n'a pas encore de référence et les adultes qui l'entourent qui chacun ont les leurs. Ce qui intéressera l'enfant repose sur son intuition sensible, dans une attente de rencontre et de signes. Ce qui aura du sens pour l'adulte accompagnant le tout-petit s'adossera à l'élaboration progressive d'une temporalité, à la construction mais aussi à la création de repères et de langages.

Chacun des protagonistes en présence éprouve un état au monde différent et, dans un contexte bienveillant, il est bien question d'être à l'écoute du tout-petit en devenir, de regarder l'enfant qui regarde, pour y puiser une force créatrice et trouver le chemin de valeurs et de pratiques qui respectent sa singularité. S'il réagit, babille, se met en mouvement ou vocalise, l'artiste peut éventuellement interpréter ses attitudes comme des temps de jubilation. Il ne se détournera cependant pas de son objet artistique et restera ouvert à un questionnement, conscient que ce qui lui semble juste reste subjectif. La question demeure, que sais-je vraiment du ressenti d'un tout-petit ?

La recherche n'est pas essentiellement dans l'aboutissement d'une écriture, elle est aussi dans ce qui se joue dans les interactions avec les enfants et qui peut se suffire. Au gré des représentations, des actions et des publics, l'artiste peut s'appuyer sur une expérience, vérifier quelques hypothèses, communiquer son plaisir et rester dans un postulat de confiance à installer. Pour Enfance et Musique, le défi permanent est de devoir conjuguer l'éveil culturel du tout-petit avec le réveil culturel des adultes qui l'accompagnent. ■

Démos, questionner les évidences

L'accès à la musique classique pour des enfants issus de milieux populaires agit clairement sur les représentations des statuts sociaux et donc vraisemblablement sur les mécanismes de reproduction de ces statuts sociaux.

Il existe aujourd'hui à travers le monde un nombre considérable de projets de démocratisation culturelle articulés autour de la pratique collective de la musique classique qui s'adressent à des jeunes vivant dans des quartiers concentrant des difficultés sociales. La plupart de ces projets, et Démos en fait partie, ont pour objet de contribuer à améliorer le « vivre ensemble » dans nos sociétés contemporaines habitées par des tensions sociales et identitaires.

Si les vertus socialisantes de la musique sont présentes dans tous les argumentaires justifiant de l'intérêt de ces actions éducatives, il est une question peu abordée en profondeur : celle de l'impact spécifique qu'aurait la musique classique. Son efficacité éducative est souvent entendue de manière implicite comme une évidence. L'émotion suscitée par les productions de jeunes que beaucoup pensaient très loin de cet univers musical tient parfois de la réaction à un miracle et accentue ce sentiment d'évidence.

En concevant Démos, nous nous sommes mis, en même temps que nous endossons notre rôle d'opérateur, dans une position de chercheurs qui questionnent les évidences et se servent des réflexions pour agir sur la mise en œuvre. Nous avons donc regardé d'emblée de très près ces questions autour du répertoire transmis.

L'accès à la musique classique pour des enfants issus de milieux populaires agit clairement sur les représentations des statuts sociaux et donc vraisemblablement sur les mécanismes de reproduction de ces statuts sociaux. Les études qualitatives des effets produits sur les enfants et plus encore sur leurs familles ont fait ressortir l'idée que, bien qu'inscrits dans le projet, beaucoup pensaient au départ qu'il n'était pas pour eux, mais ils se le sont peu à peu approprié.

Cette simple constatation aurait pu permettre de revendiquer le succès de Démos pour l'un de ses objectifs considérés comme le plus évident : favoriser l'égalité des chances par une action que l'on peut qualifier de discrimination positive. Cependant, si nous adhérons bien à l'idée qu'entrer dans les apprentissages musicaux et découvrir le patrimoine classique augmente le potentiel de chacun des enfants concernés

et élargit son capital culturel, force est de constater qu'il n'y a pas à ce stade de remise en cause des catégories et que l'effet positif risque de se limiter à favoriser la mobilité sociale de quelques-uns.

Nous avons également souhaité mettre en regard au sein du projet la musique classique avec d'autres musiques en choisissant de mettre l'accent sur les musiques dites du monde, afin de contribuer à une éducation à l'altérité. La pratique des arts en général et de la musique en particulier a une vertu identifiée, celle de développer les capacités émotionnelles et l'aptitude à les identifier chez les autres. Elle renforce les capacités empathiques, « se mettre à la place d'autrui », et donc le respect de l'autre comme son semblable. Il est donc indispensable qu'une éducation artistique ne porte pas sur un seul sujet, qui soit le reflet d'une seule identité culturelle, sinon le risque est que le développement des capacités empathiques aille essentiellement vers les porteurs de cette identité.

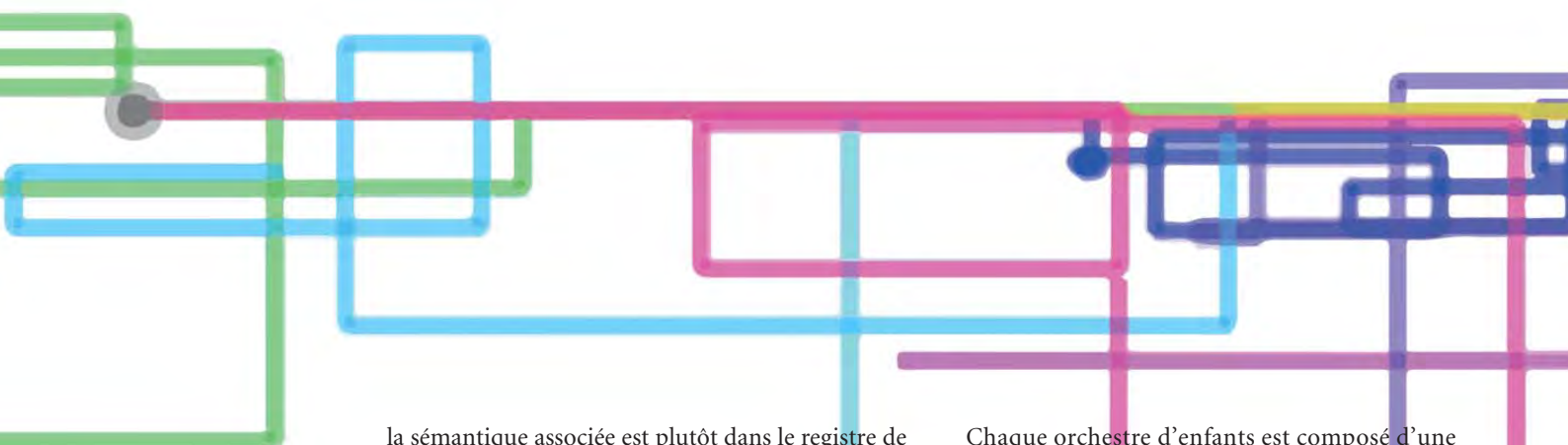
Nous avons eu à traiter de multiples questions. La première est sans doute la compatibilité des répertoires de tradition orale avec notre entrée pédagogique principale, l'orchestre symphonique. Mais c'est finalement la question qui s'est avérée la moins complexe, car nous pouvions mettre en avant les compétences techniques des différents professionnels du projet.

Ce qui est beaucoup plus complexe c'est la maîtrise des représentations qui imprègnent les esprits, aussi bien ceux des professionnels que ceux du public qui entrent en contact avec cet univers. Citons quelques exemples de ces représentations : l'enfant de parents nés en Afrique noire et qui déclare « le violon est un instrument de blanc » ; les capacités rythmiques innées supposées des jeunes issus à des degrés divers de populations considérées comme spontanées et leurs difficultés à appréhender l'abstraction ; l'incompatibilité de la pratique musicale avec une vie vertueuse (pour des raisons religieuses ou d'appartenance à une catégorie sociale particulière)...

Nous sommes entrés dans ces sujets complexes en faisant le choix de la valorisation de l'altérité culturelle. Cela n'est pas la démarche la plus courante lorsqu'on parle des phénomènes de circulation interculturelle,

GILLES DELEBARRE

Directeur-adjoint du département éducation et ressources de la Philharmonie de Paris, délégué au projet Démos



la sémantique associée est plutôt dans le registre de la difficulté, les débats sur les questions d'intégration, d'assimilation ou le « vivre ensemble » partent de la supposition que l'altérité est source potentielle de problème.

Or, si la supposition est d'abord que l'autre est avant tout un semblable et que la diversité est une source d'enrichissement, le prisme initial est modifié. Qu'est-ce qu'un violon ? C'est un instrument à cordes dont le manche se situe dans le prolongement de la caisse de résonance, avec des cordes tendues légèrement convergentes mises en vibration par un archet. Cette définition correspond à de multiples instruments à cordes fabriqués sur la planète depuis un millénaire. Il y a donc des milliers de violons mais avec des noms différents. Quant au violon lui-même, il se prête si bien à la pratique de nombreux styles musicaux qu'il a par exemple été adopté en Inde et dans le monde arabe où il a près de deux ou trois siècles de présence. Il est donc difficile de le considérer uniquement comme un instrument de la musique classique occidentale. Il est d'ailleurs parfois renommé dans certaines traditions musicales ; c'est le cas dans la musique arabe classique où il prend parfois le nom générique de *kemenje*¹. Le *kemenje* est-il une sorte de violon arabe ou le violon est-il une sorte de *kemenje* occidental ? Quant à la couleur de ceux qui jouent du violon, il y a longtemps que l'instrument en a vu de toutes les variétés.

Le violon est donc un objet remarquable digne d'admiration et c'est le premier message qui doit passer auprès des enfants. Ensuite, il y a la question du répertoire. Jouer pour un orchestre d'enfants de Seine-Saint-Denis, avec le même instrument, une pièce de musique classique occidentale encadrée par des musiciens classiques du territoire, puis une pièce de musique arabo-andalouse avec le soutien des professeurs de l'école *El Mawsili* installée à Saint-Denis, c'est aborder la question du patrimoine dans le monde occidental et oriental, de la dénomination des pièces, des modes, des rythmes, du sens des chants associés aux mélodies... Dans le projet *Démos*, jouer de la musique arabe ne flirte en aucun cas avec une pratique communautariste (dont il faudrait d'ailleurs discuter de la connotation exclusivement négative) mais vise à valoriser un pan du patrimoine de l'humanité.

Chaque orchestre d'enfants est composé d'une centaine de membres qui restent trois années dans le projet *Démos*. Tous joueront dans ce parcours une dizaine de pièces différentes en orchestres et une ou deux de ces pièces ouvriront aux richesses musicales des civilisations du monde. L'équipe qui construit les programmes intègre des ethnomusicologues et des musiciens traditionnels qui veillent à la fois à la transmission de messages symboliques et à la qualité artistique. Aucune pièce n'est proposée au public si les arrangements n'ont pas été validés à minima par des représentants de la tradition ; il n'est pas facile par exemple de valider une structure harmonique pour un répertoire qui n'y accorde pas habituellement de place.

Cette approche n'est cependant pas exempte de doutes sur son efficacité, nous ne pouvons pas être certains par exemple que le message qui traverse la démarche soit perçu par les auditeurs des concerts, les financeurs des collectivités territoriales qui favorisent l'implantation de *Démos*, voire les bénéficiaires eux-mêmes. Il est possible que ne soit apprécié que l'éclectisme de la programmation ou l'aspect ludique supposé des musiques de tradition orale.

Nous pensons tout de même avoir trouvé un chemin pour ce qui est du choix et de la construction des répertoires mais cela ne donne évidemment pas toutes les clés pour aborder la complexité des problématiques autour de l'altérité. Les stéréotypes et les représentations qui envahissent tout ce qui a une relation avec les questions d'identité sont abordés par ailleurs, via notamment des formations animées par des anthropologues et/ou des psychologues. L'approche tient de la maïeutique qui conduit les professionnels, musiciens et travailleurs sociaux, à s'interroger sur les automatismes de la pensée. L'essai-image de pratiques professionnelles nouvelles renforcera sans doute l'élargissement de la démarche et donc sa capacité à influencer les mouvements de notre société.

Mais, sur toutes ces questions en rapport avec l'éducation à l'altérité, comme sur beaucoup d'autres qui traversent le projet *Démos*, la seule recette à mettre en avant est celle de la référence constante à une attitude, celle du chercheur qui refuse les évidences. ■

1. Le violon joué dans le monde arabe l'est soit avec l'ancienne technique de jeu issue du *rabab* ou du *kemenche* (« archet » en persan), tenue verticale sur le genou, soit avec la tenue occidentale à l'épaule.

Dîner des artistes

30 janvier 2017

Laboratoires d'Aubervilliers

Il nous importe de faire des Laboratoires un lieu collectif où l'art n'est pas déconnecté des enjeux politiques et sociaux actuels et, en ce sens, de nourrir un dialogue constant avec des chercheurs en sciences humaines, en sciences dures, avec des acteurs du champ social, médical ou juridique.

Alexandra Baudelot et Mathilde Villeneuve : Les Laboratoires d'Aubervilliers ont vu le jour en 2003 afin de répondre aux besoins des artistes tels qu'ils se dessinaient à cette époque : un lieu d'expérimentation, pluridisciplinaire, qui tienne compte du contexte (culturel, social et politique) où il se trouve, un espace de travail et un outil de création contemporaine. L'axe majeur, toujours à l'œuvre, était de favoriser le processus – plutôt que les productions et diffusions –, l'ouverture et l'invention des formes et des modes d'implication du public. Aujourd'hui, les Laboratoires sont plus que jamais un lieu de création et de recherche pluridisciplinaires dont les modalités de travail ont sensiblement évolué, suivant les mutations mêmes de la scène artistique. Leur fonctionnement repose (toujours) sur deux fondements : d'un côté, un laboratoire (on cherche, on chemine, on expérimente), de l'autre, le lieu où il s'implante (à la périphérie, creuset industriel ouvrier et lieu d'une importante immigration, laboratoire de bouleversements politiques et sociaux à l'échelle nationale et internationale). C'est dans cette relation particulière que les projets des artistes que nous invitons en résidence s'inscrivent et se développent. Il nous importe de faire des Laboratoires un lieu collectif où l'art n'est pas déconnecté des enjeux politiques et sociaux actuels et, en ce sens, de nourrir un dialogue constant avec des chercheurs en sciences humaines, en sciences dures, avec des acteurs du champ social, médical ou juridique. Pour observer les spécificités d'une telle institution, il nous a semblé intéressant de vous inviter afin d'échanger tous ensemble sur la manière dont votre pratique et vos recherches ont trouvé aux Laboratoires un terrain favorable et particulier pour se déployer.

Sophie Wahnich : Je suis intervenue une première fois en 2013, lors du Printemps des Laboratoires organisé autour de la notion de *communs*, à une époque où cette notion n'était pas encore normée. L'espace des Laboratoires fournit des propositions d'imaginaire(s) cruellement absentes d'une société qui,

lorsqu'elle se veut critique, dit vouloir *destituer*. Or, la destitution n'est pas en elle-même promesse de vie et elle ne suffit pas à produire un autre monde. Les Laboratoires, eux, produisent des possibles.

Alexandra Baudelot : Depuis 2013, le programme de recherche partagée intitulé Printemps des Laboratoires a abordé nombre de problématiques politiques et sociales sans jamais cesser de les relier à la question des pratiques artistiques. Se sont succédés la question des *communs*, les rapports entre art et travail, les relations entre art et politique, puis les formes de normalisation. Sous le titre « Psychotropification de la société », nous avons cherché à analyser la manière dont certaines communautés construisent d'autres moyens d'être ensemble, y compris parfois à partir de leurs propres *pathologies*. C'est dans ce cadre que Josep Rafanell i Orra, psychologue praticien, a mis en place le séminaire « Soins et pratiques collectives » dont l'enjeu était de voir comment, à partir d'un lieu, il devient possible d'inventer des micropolitiques alternatives.

Josep Rafanell i Orra : Je cherchais un geste d'hospitalité que j'ai immédiatement trouvé ici. Je n'étais pas particulièrement averti des régimes du sensible à l'œuvre dans un lieu comme les Laboratoires. Je m'intéressais à l'*émergence* des collectifs, à l'idée que l'on peut, dans de tels espaces, fabriquer de nouvelles sortes de frontières poreuses, faire vivre des bordures et des *dehors* à partir desquels tirer des fils et créer des connexions entre des pratiques jusque-là coupées les unes des autres. Je ne suis pas un adepte du constitutionnalisme, c'est-à-dire de la prétention d'instituer un « intérêt général » qui écrase les différences. Je m'intéresse davantage au geste *communard*, à l'expérience communale, à une logique de fragmentation plus que de totalisation : non pas au *commun*, mais aux processus de communisation qui supposent des rapports, des articulations entre des éléments hétérogènes. J'ai travaillé vingt-cinq ans dans des institutions de soin : la pratique soignante fractalise les gens, dans

ALEXANDRA BAUDELOT
Codirectrice des Laboratoires
d'Aubervilliers

KATINKA BOCK
Artiste plasticienne

DANIEL FOUCARD
Écrivain

SILVIA MAGLIONI
Cinéaste et artiste

JOSEP RAFANELL I ORRA
Psychologue

GRAEME THOMSON
Cinéaste et artiste

MATHILDE VILLENEUVE
Codirectrice des Laboratoires
d'Aubervilliers

SOPHIE WAHNICH
Historienne

L'intégralité de cet entretien sera publiée en janvier 2018 dans l'édition 2017-2018 du *Journal des Laboratoires*.



1. www.leslaboratoires.org/projet/degre-48/degre-48

leur parcours d'institution en institution. Je préfère les *savoirs ambulatoires* au savoir des fondements, comme disait William James. Celui d'institutions qui instituent en destituant ce qui est déjà fondé. Un collectif de travailleurs du sexe a participé à l'un de nos séminaires. Une de mes amies – musulmane, très pieuse, militante syndicale à SUD, qui, voilée, rencontre de nombreuses difficultés pour exercer son métier – est intervenue depuis le public pour dire : « Je suis très contente d'être ici car je constate qu'en fait, nous vivons la même chose – tout le monde sait mieux que nous comment nous devons nous émanciper. » C'est ce type de rencontres qui rend un espace vivant.

Mathilde Villeneuve : Ces séminaires ont permis de faire se rencontrer parfois pour la première fois des personnes qui partageaient des interrogations communes, ou que les concernements de l'un deviennent ceux de l'autre, par contamination, et ainsi de fabriquer une toile solidaire de préoccupations, d'échanger sur des initiatives et des pratiques qui demeuraient jusque-là atomisées. Il s'agit de tisser des liens et de s'outiller les uns les autres, et cela demande du temps.

A.B. : Les Laboratoires se situent à l'intersection de questionnements, d'expériences, de pratiques permettant d'échapper à l'assignation ; ils n'enferment pas, ils offrent un espace plastique.

M.V. : Et plutôt que de solliciter des théoriciens chevronnés, nous invitons d'abord les premiers concernés par les problèmes énoncés (entendeurs de voix, collectif Ding ding dong autour de la maladie d'Huntington, électrosensibles, groupes d'autosupport des usagers de drogues...). Nous œuvrons à créer les conditions d'un espace accueillant qui puisse laisser advenir ces paroles, quand bien même elles seraient fragiles.

A.B. : Nous parlons de frontières que peu de personnes abordent, faute de savoir quelle place leur donner dans la société aujourd'hui. Nous mesurons, au fil du temps, à quel point les sujets que nous avons mis en avant ont une résonance dans la société comme dans l'art.

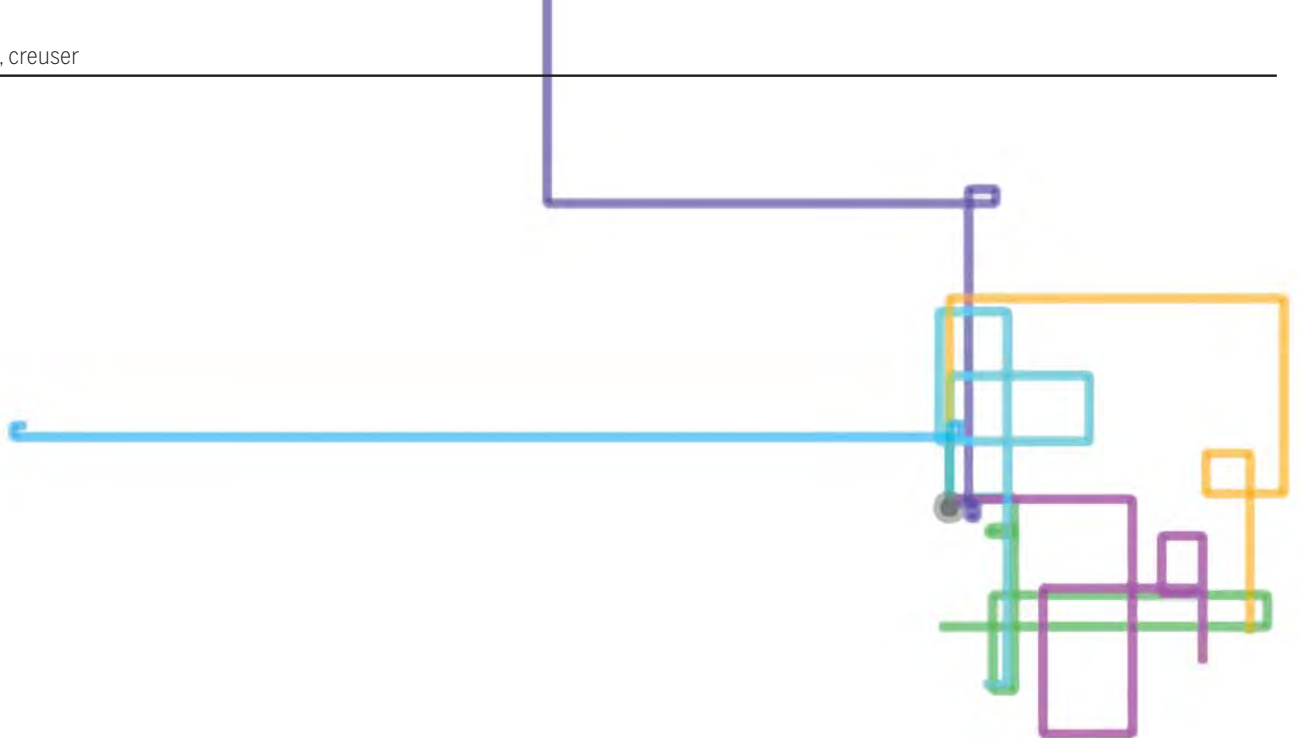
Daniel Foucard : Une institution artistique telle que les Laboratoires produit du *réel*. À travers le projet que j'y ai mené « Degré 48¹ », j'ai invité des artistes, chorégraphes, écrivains, éditeurs à faire quelque chose qu'ils n'avaient pas l'habitude de faire – *produire un manifeste, c'est-à-dire non seulement avoir des choses à dire mais les dire devant un public venu de l'extérieur, dans un lieu circonscrit*. En cela, j'ai mis en route un possible. En prenant en compte ma proposition sans la moindre objection, vous avez produit – matérialisé – du réel. *Faire les choses comme on peut* offre une grande variété de résultats, et ce, à partir de la simple dynamique collective consistant à convier les gens dans un lieu.

S.W. : Le propre des Laboratoires est de proposer une institution pour fabriquer nos propres institutions de façon relativement libérée.

J.R.i.O. : Outre la question des possibles, ne faut-il pas aujourd'hui réincorporer celle des *déterminations*? Ne fabriquons-nous pas des dispositifs où nous choisissons ce qui nous détermine? On se sent *obligés*, par des médiations, à faire communauté. C'est cela qui m'intéresse, et que j'aurais du mal à traiter sans les contraintes d'une institution.

S.W. : Aux Laboratoires, la théorie se met en acte pour ouvrir des horizons comme autant de manières de dénaturer le présent. De tels lieux de croisements produisent des effets immédiats de dépaysement. Cela permet de tout rendre imaginable. Après, il s'agit de le *faire*.

M.V. : Les notions de *déterminations* et de *possibles* auraient tendance, une fois transcrites dans un vocabulaire artistique, à être rabattues sur celle de *projet*. Toute institution artistique doit présenter des projets toujours plus normés. Or, si chacun possède un horizon propre, nous tentons, aux Laboratoires, de privilégier l'expérimentation qui laisse la place à l'imprévu, à l'accident. Lorsqu'on *prévoit*, on a tendance à les développer suivant ce qui fait déjà réflexe chez nous ou suivant des modèles périmés. Comment créer une troisième voie qui soit vraiment *travaillée*?



Graeme Thomson : Le problème réside souvent dans la tension entre deux logiques : d'un côté le *geste* destituant et imprévisible de la recherche, de l'autre, la *gestion* des institutions qui a tendance à s'appuyer sur des habitudes et des modes de production déjà connus. Les Laboratoires sont l'un des rares lieux où nous avons trouvé une membrane assez souple et sensible pour expérimenter une autre logique, celle de la *contamination*.

J.R.i.O. : Se pose alors la question des transversalités ou des *associations*. *Faire monde*, aujourd'hui, me semble important. On assiste globalement à une fragmentation de la pensée et des subjectivités. Pour lutter contre l'administration d'un monde qui nous dépossède de nos rapports à des univers pluriels, il nous faut approfondir cette fragmentation et recréer de nouvelles « consistances » collectives, de nouvelles formes d'association.

A.B. : Au-delà de la fragmentation, on peut parler de *reterritorialisation*, au sens de l'appropriation d'un territoire au niveau poétique et sensible. Tel a été, par exemple, le travail de Katinka Bock².

Katinka Bock : Je suis allée à la rencontre de commerçants du carrefour des Quatre-Chemins à qui je proposais l'une de mes sculptures en échange d'un objet qu'ils avaient en stock dans leur magasin. Il faut savoir qu'auprès d'eux, ni le mot « institution » ni le nom des Laboratoires d'Aubervilliers ne résonnent. La conversation engagée portait sur l'objet de l'échange. L'empathie était le moteur du projet, quel que soit l'inconfort qu'il impliquait par ailleurs. À tout moment, tout pouvait s'arrêter. Cette prise de risque, ce sont les Laboratoires qui l'ont rendue possible.

M.V. : De manière générale aux Laboratoires, on essaie de travailler en dehors du régime de la preuve, d'accepter d'avancer sans certitude.

D. F. : Il faudrait que ces gens (je parle dans le cas de ton projet, des commerçants avec qui tu as échangé, Katinka) sachent que, faute, peut-être, d'avoir été transformés, ils ont transformé les artistes.

M.V. : Si nous n'avons rien inventé sur le plan des intentions, tout reste à recommencer à chaque résidence. Chaque fois, de nouvelles rencontres ont lieu. Silvia et Graeme ont mené ici un travail qui s'est prolongé sur une durée longue³.

Silvia Maglioni : Nous avons connu une forme de vertige en découvrant ce que permettaient les Laboratoires. Vous nous avez permis de tester ce que nous n'avions encore jamais pu expérimenter, en nous offrant une liberté totale pour fabriquer des formes et des outils situés entre cinéma, langages et micropolitiques.

G.T. : Quand nous vous avons rencontrées, vous nous avez précisé que nous n'étions pas censés produire quoi que ce soit : nous étions libres de simplement poursuivre notre réflexion.

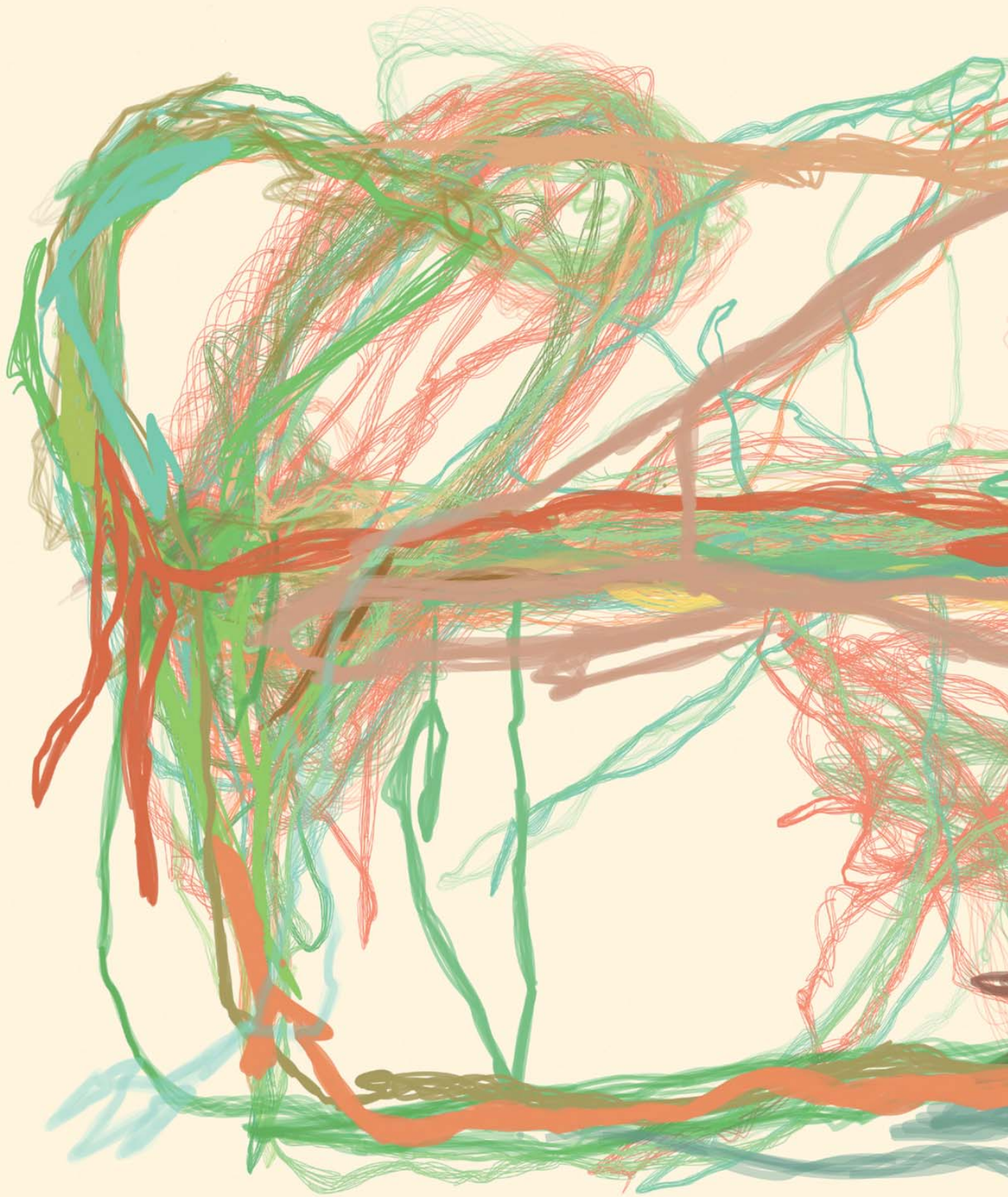
S.W. : Loin de tout préformatage, loin de toute contrainte de *projet*, telle est au fond la vraie recherche. Les Laboratoires maintiennent, dans le champ de l'art et de la théorie, une conception du *laboratoire* où l'on ne sait pas à l'avance ce que l'on va trouver.

A.B. : Nous souhaitons en effet laisser à chacun le champ le plus ouvert possible. Parfois, notre travail consiste pour nous à déconditionner une pratique, que ce soit en termes de mode de production, de visibilité ou de survie. Certains craignent de se lancer dans telle ou telle expérimentation qui menacerait leur économie voire leur survie. En cela, nous aussi, aux Laboratoires, passons un certain temps à *désins-tituer*, cela n'est pas simple, cela peut entraîner des frictions et demander à chacun beaucoup d'efforts pour parvenir à trouver sa juste place.

S.W. : D'ailleurs c'est un autre intérêt des Laboratoires : rendre possible la polémique, au point que beaucoup y viennent justement pour cela. Parfois, on se retrouve en présence les uns des autres, et l'on constate que certaines idées, si elles se convoquent et se nourrissent mutuellement, peuvent aussi diverger. C'est ce que je trouve extrêmement fort à vivre aux Laboratoires d'Aubervilliers. ■

2. Voir la description du projet *Zarba Lonsa* : www.leslaboratoires.org/projet/zarba-lonsa/zarba-lonsa

3. Voir Silvia Maglioni et Graeme Thomson, *Common Infractions* : www.leslaboratoires.org/projet/common-infractions/common-infractions





Inventer, documenter, s'approprier : protocoles

Souple et élastique, le cadre de la recherche en art est parfois premier, parfois déduit, éventuellement reproduit, commenté. On façonne des outils qui accompagnent les artistes dans leurs démarches tâtonnantes ; on accompagne les artistes qui façonnent leurs propres outils de recherche ; on observe les artistes dans la construction de leurs outils ; on ne sait pas ce qui résultera de ces travaux, chaque étape compte et témoigne d'un processus en cours. Regard sur quelques tentatives, mise en mots de protocoles...

Une revue comme recherche-pratique

Autant la recherche est un déjà-là, autant elle commence à se déployer dans un agencement de matières.

CHARLOTTE IMBAULT

Auteure et critique, ex-rédactrice en chef adjointe de la revue *Mouvement*, cofondatrice et rédactrice en chef de la revue *Watt*

<https://revuewatt.com>

Accueillir la recherche « en train de se faire » par tous ceux qui constituent la communauté de la danse contemporaine. S'attacher à la matière du travail en amont de la représentation, à tout ce qui constitue l'atelier. La recherche en art serait là, en studio, au sous-sol d'une création, dans son invisibilité, dans son a-représentation. Il n'y aurait qu'à la cueillir, à la rendre visible : à l'éditer.

Within

En créant un espace d'échanges entre artistes via des entretiens, se proposer de réactiver cette zone de travail dans un rapport d'horizontalité et d'honnêteté sur les outils déployés dans le travail. Construire une revue du *comment*, mis au jour en dehors des configurations habituelles de communication. Si la recherche est une avancée dans la réflexion, alors elle peut surgir d'un entretien. De ce que se disent ou s'écrivent deux chorégraphes, deux créateurs lumière, etc. sur le travail de l'un peut éclater une saillie qui n'existait pas avant et qui, du fait de sa naissance, pourra grandir au-delà de l'entretien. En se plaçant à la croisée de ces saillies, générer un terreau de pensées à venir, annonciatrices de lignes de recherche et donnant à penser aux autres praticiens-lecteurs.

White page

La recherche serait déjà là, dans la production de matières : des croquis, des dessins, des mots, des prises de notes, des images, des objets... Matière brute qui vient « illustrer » les entretiens : elle donne le change aux mots mais elle devient également en elle-même recherche par son agencement. Attribuer six pages de carte blanche à un artiste, l'inviter à venir agencer sur le papier sa matière brute. Autant la recherche est un déjà-là, autant elle commence à se déployer dans un agencement de matières. Par ce déploiement, la visibilité de la recherche advient.

What more?

La pratique est un accordéon. Elle a plusieurs visages. Elle a plusieurs agencements. Et l'on pourrait continuer le déploiement : que serait une matière réflexive qui se serait déjà emparée de la matière? Désir de tenter d'y répondre.

Le déploiement d'une pensée est infini ou en tout cas c'est à souhaiter. Alors tentons de tracer une boucle qui en entrainerait d'autres : pourquoi une revue qui couche la recherche de la matière sur papier ne déploierait-elle pas les différents visages de matières ainsi agencés et édités dans un espace physique sans pour autant revenir au studio? Si la matière peut faire lieu, alors la recherche peut habiter le lieu. Aux contenus de la revue de créer des habitats.

De *Within* en *White page* et *What more?*, agencer la matière : telle est l'ambition qui vient de donner naissance à la revue *Watt*.

Saâad : sortir les orgues de l'église

Comment, pour deux jeunes compositeurs de musique électronique, s'approprier le symbole d'une longue tradition de musique sacrée ?

Romain Barbot et Grégory Buffier sont les auteurs d'un peu plus d'une dizaine de disques d'ambient-drone tourmenté sous le nom de Saâad. À l'invitation des *Siestes Électroniques* et du festival *Toulouse les Orgues*, ils ont composé à partir ou plutôt autour de l'orgue Puget de l'église Notre-Dame de la Dalbade, pour une création, *Verdaillon*, publiée par la suite sous forme d'album par le label discographique In Paradisum.

Depuis son début, Saâad est obsédé par la création *in situ*, l'enregistrement de terrain (*field recording*), les traités d'acoustique et la musique baroque. Leur rencontre avec l'orgue de Notre-Dame de la Dalbade avait donc quelque chose de la nécessité et de l'évidence. Pourtant, il s'agissait tout autant d'un défi, sinon d'un piège : comment, pour deux jeunes compositeurs de musique électronique, s'approprier le symbole d'une longue tradition de musique sacrée ? En s'approchant de l'instrument, le duo avait à cœur de réussir à faire notre musique avec cet instrument acoustique. » La première façon d'aborder ce défi a consisté à jouer de l'orgue... moteur éteint : « C'était notre façon de rencontrer l'instrument en douceur, de l'apprivoiser, en touchant ses pédales, ses mécaniques. » Une partie des enregistrements conserve de façon discrète ces sons-bruits, concrets, percussifs et éoliens enregistrés orgue éteint, minutieusement captés dans les creux de la nef. Certains sont issus de tubes d'apprentissages, oubliés par un facteur d'orgue, et qui sont joués comme des flûtes.

Une fois le moteur en marche, l'opposition entre les sons électroniques et ceux de l'orgue s'est avérée moins radicale que prévu : « Là où d'habitude, on noie les instruments sous des couches d'effets, on a choisi de ne pas retraiter le son de l'orgue car on a trouvé d'emblée des sons qui correspondaient à ce qu'on

cherche à produire artificiellement : l'organiste de l'église nous a déconseillé le do dièse le plus grave à cause d'un tube abîmé, mais on a justement choisi de mettre en avant cette distorsion ». Il a néanmoins fallu que le duo compose avec les contraintes très concrètes de l'espace acoustique de l'église, quitte à réinventer les routines de composition élaborées sur les disques précédents : « L'espace nous a forcé à cadrer notre manière de concevoir nos bourdons : le son d'une note tenue, surtout dans les fréquences graves, se mettait à tourner dans l'église et créait un effet de balancier, qui nous suggérait un tempo et nous forçait à le suivre. »

En approchant l'orgue avec fascination mais sans complexes, le duo Saâad a inventé une forme tierce, étrangère aux deux univers de départ : une mise en musique électronique de *Paura* de l'orgue. Ils décrivent l'inspiration inattendue qu'a alors représentée pour eux le mythe de Marsyas, tel qu'a pu le peindre Titien (1576) : « Quand nous nous sommes intéressés aux origines de l'orgue, nous avons découvert les premiers instruments de ce type, en particulier les aulos, et le mythe de Marsyas, un paysan fier et virtuose des aulos dont les improvisations annonçaient des récoltes abondantes. L'histoire raconte qu'Apollon l'a défié dans un duel d'improvisations, et que Marsyas a gagné, même si Apollon, mauvais joueur, s'est arrangé pour qu'il finisse sacrifié ». Par sa manière de ramener l'orgue à sa matérialité, la musique de *Verdaillon* ramène aux temps où les joies et les craintes associées au sacré se mêlaient à celles de la vie ordinaire. En sortant l'orgue de l'église, Saâad emporte avec lui moins le souffle du sacré que celui des fantômes du passé. ■

GUILLAUME HEUGUET

Directeur artistique du label In Paradisum

Comment penser la dialectique acoustique/électroacoustique au sein du geste compositionnel

L'idée fondatrice de cette recherche est toujours la même, une tentative de création d'espaces sonores mixtes qui allient le soliste et le dispositif électroacoustique dans une relation interactive particulière, sensible et réactive.

FLORENCE BASCHET

Compositrice, mène des recherches à l'Institut de recherche et coordination acoustique/musique (Ircam) dans le domaine de la musique mixte alliant le soliste au dispositif électroacoustique, en lien avec le geste instrumental

En guise de préambule, j'écrirai que la créativité d'un compositeur relève d'une première série de critères comme le sensible, l'inspiration, l'écoute, la disponibilité perceptive face à l'œuvre en devenir. Et d'une deuxième série de critères, que l'on pourrait nommer les outils, qui sont liés à la connaissance, à l'expérience, au métier, aux moyens, tout ce qui techniquement est mis à contribution pour réaliser l'œuvre. La recherche en matière de création musicale ne semble pas pouvoir s'explicitier sur la première série de critères, sur le phénomène du sensible. En effet, il est déjà laborieux d'exprimer avec des mots ce sensible (ce qui produit un effet sur nos sens), il est encore plus difficile de le formaliser. En revanche, le travail de recherche peut s'appliquer sur la qualité des outils mis en œuvre, boîte à outils avec laquelle le compositeur va construire l'œuvre, outils au sens large incluant concepts, méthode, outil électroacoustique. Chaque partition se doit alors d'être une nouvelle tentative (ce qui sous-tend toujours une prise de risques), parce qu'elle exige justement une étude appropriée sur la spécificité des outils afin que ceux-ci soient précisément conçus et adaptés à la pensée de la nouvelle œuvre.

Depuis plus de vingt années maintenant, je travaille sur des pièces instrumentales avec dispositif électroacoustique¹ utilisant principalement des applications temps réel. J'évoquerai ici deux œuvres, *StreicherKreis* (2008) pour quatuor à cordes et dispositif, et *La Muette* (2012) pour voix, ensemble et dispositif. L'idée fondatrice de cette recherche est toujours la même, une tentative de création d'espaces sonores mixtes qui allient le soliste et le dispositif électroacoustique dans une relation interactive particulière, sensible et réactive?... à l'image d'une pensée de musique chambriste qui relie deux musiciens. Ici, la relation interactive se construit

entre les instrumentistes et l'ordinateur. La question compositionnelle est alors : comment composer cette interaction et dans quel espace approprié ?

La poursuite de mes recherches à l'Ircam³ autour de *StreicherKreis* m'a amenée à travailler sur cette relation interactive particulière qui allie le soliste au dispositif électroacoustique, recherche que j'ai liée au geste instrumental afin de mettre en valeur les phénomènes d'interprétation dont dépendront les transformations sonores. En effet, si l'instrumentiste est l'exécutant, l'interprète du texte musical, il me semble important qu'il puisse aussi être interprète-acteur dans le jeu des transformations de son propre son par le dispositif électroacoustique, qu'il puisse *jouer* aussi la partition électroacoustique que l'on entend dans les haut-parleurs. Ce qui m'intéresse donc en tant que compositeur, c'est de placer l'écoute et l'intention compositionnelle dans ce lieu réservé qu'est le coup d'archet, et de créer à partir des phrasés gestuels, un système interactif d'un genre nouveau entre ordinateur et musicien. Puisque c'est le coup d'archet⁴ qui va synchroniser performance instrumentale et dispositif, c'est lui qui va définir en temps réel les paramètres de la synthèse. L'interactivité dans *StreicherKreis* se fait donc par le « suivi de geste », une première, un dispositif inédit et mis au point à l'Ircam après deux ans de recherche⁵.

La Muette, conçue quatre ans plus tard, est une pièce chantée en persan, langue dont le matériau phonologique forme un réservoir alphabétique d'objets sonores qui seront tout au long de la pièce des parties constituantes du matériau compositionnel. Pour composer ce réservoir phonologique, j'ai travaillé l'écriture de la prononciation qui se situe pour moi à l'origine de toute écriture vocale possible, l'écriture du timbre, le traitement vocal du phonème. Je voulais créer pour cette nouvelle pièce une réelle interaction


1. Pièces mixtes.

2. Loin des bandes électroacoustiques synchronisées à la partition instrumentale par un click track, loin des pédales Midi et câbles encombrants sur scène.

3. Ircam, Institut de recherche et coordination acoustique/musique, est un lieu de recherche et de création musicale où sont possibles la qualité de l'outil électroacoustique et la rencontre compositeur-scientifique.

4. Muni de microcapteurs placés sur la hausse de l'archet.

5. Serge Lemouton pour la réalisation en informatique musicale, Frédéric Bevilacqua pour les outils d'analyse et de reconnaissance du geste ainsi qu'Emmanuel Fléty, Nicolas Leroy et Matthias Demoucron pour le système de captation du geste.



entre la voix et le dispositif. Il fallait donc être capable de suivre le timbre et les contours de la voix qui dans la partition n'est pas systématiquement écrite avec des hauteurs. Avec les équipes de l'Ircam⁶, nous avons donc élaboré un nouvel outil, le « suivi de voix ». Lui aussi inédit, une première. Ce suivi permet à la chanteuse d'interpréter les sons électroacoustiques que l'on entend dans les haut-parleurs et de leur donner vie. Elle peut en moduler le timbre, la hauteur, la densité et l'espace de diffusion. C'est de son interprétation de la partition que dépendront les transformations sonores électroacoustiques.

Ainsi mes recherches sur ces formes de « suivi » entre instrumentistes et dispositif me permettent

d'entendre une réelle unité musicale qui ne soit pas contraignante pour les interprètes et qui, de plus, leur permette d'interpréter les sons électroacoustiques. Il est donc primordial en termes de dialectique, de concevoir et de composer la partition instrumentale et la partition électroacoustique en même temps afin d'en entendre la meilleure interaction entre les deux. Mais la question reste posée : cette recherche sur les outils générés modifie-t-elle l'œuvre musicale, influence-t-elle le style de la musique ? Pour mon travail compositionnel, cette recherche est innovante et parfaitement recevable. Et, comme toute recherche, elle se doit d'être expérimentée par d'autres œuvres, d'autres compositeurs et interprètes, par d'autres concerts.

6. Serge Lemouton pour la réalisation en informatique musicale, Frédéric Bevilacqua pour les outils d'analyse et de reconnaissance.

Une recherche : méthodologie, fonction, durée

Que signifie *rechercher et créer* dans des cadres aussi différents que ceux de structures d'enseignement, d'un collectif, et d'un théâtre ? Où exactement se situe le point de rencontre des différents acteurs d'un tel projet ?

LEILA ADHAM

Maître de conférence en études théâtrales à l'université de Poitiers

EMMANUELLE BAUD

Vidéaste et enseignante à l'École européenne supérieure de l'image de Poitiers-Angoulême

Le projet Patio 2.0, lie l'École européenne supérieure de l'image de Poitiers-Angoulême (EESI) à l'université de Poitiers, au collectif MxM/Cyril Teste et au TAP/Scène nationale de Poitiers autour de deux axes de réflexion, la recherche et la création, avec pour ambition la production à la fois de savoirs et de formes artistiques dont la direction est confiée à Cyril Teste. Mais que signifie *rechercher et créer* dans des cadres aussi différents que ceux de structures d'enseignement, d'un collectif, et d'un théâtre ? Où exactement se situe le point de rencontre des différents acteurs d'un tel projet ? Articulés, les termes *recherche et création* disent-ils autre chose que ce qu'ils signifient individuellement ? Ouvrent-ils un nouveau champ d'expérience, notamment pour les artistes ; produisent-ils de nouvelles dynamiques de travail et, *in fine*, de nouvelles formes ? Inversement, permettent-ils de faire avancer de façon décisive la recherche en art ?

Patio 2.0 se déploie sur 2017 et 2018 et met au travail deux équipes qui, simultanément, explorent les spécificités de l'écriture scénique de MxM, en particulier celle de la performance filmique pour créer des objets filmiques qui obéissent à ses principes formels. Les équipes regroupent des enseignants-artistes de l'EESI (Emmanuelle Baud, vidéaste et enseignante, et Jean-François Joyeux, enseignant en charge de la réalisation des projets étudiants), des enseignants-chercheurs de l'université (Leila Adham et Thibault Fayner, maîtres de conférences en études théâtrales, Véronique Campan et Marie Martin, maîtres de conférences en études cinématographiques), et les élèves des deux institutions¹. Elles sont en dialogue constant dans la mesure où la majorité des enseignants, ainsi que leurs étudiants, participent aux travaux des deux équipes. Si le geste de Cyril Teste est « l'objet d'étude » de la première, il est la force opérante de la seconde.

Le travail se déroule à Poitiers. Les cadres classiques de la recherche sur l'art sont mobilisés : des séminaires et colloques seront, durant deux ans, consacrés à l'usage de la vidéo en direct au théâtre, point essentiel de la performance filmique. Y seront étudiées les

œuvres majeures du collectif : de *Flux* jusqu'à *Nobody* en passant par *Tête haute* et *Sun*. Les éléments constitutifs de l'écriture de MxM seront identifiés : le recours à l'image en noir et blanc, la voix *off*, la capture des visages par leur profil. Ses motifs aussi, on pense à celui de la fenêtre, ou de la baie vitrée. Une attention particulière sera portée aux corps qui peuplent l'univers de MxM, à ce qu'ils ont en commun en termes de jeu mais aussi d'images : quels sont-ils ces corps qui parviennent à habiter simultanément le plateau et l'écran ?

Au même moment, et nourrie par cette recherche en esthétique, l'autre ruche s'active. L'ambition est de présenter, en avril 2018, autrement dit en marge de la programmation du *Festen* de MxM au TAP, une installation filmique et performative en lien avec la pièce de Thomas Vinterberg. Cyril Teste dirigera les opérations. La thématique retenue est celle du pouvoir : quelles sont ses figures, ses postures, sa gestuelle et quels sont ses lieux ? On rêve d'installer les films sur une des façades du TAP, baie vitrée gigantesque que l'on peut voir à plusieurs kilomètres de distance du bâtiment. Et pourquoi pas, sur d'autres surfaces de verre situées dans la ville de Poitiers.

Au moment où nous écrivons ces lignes, le travail n'en est qu'à ses débuts mais, déjà, plusieurs remarques peuvent être formulées : en réduisant considérablement l'écart qui d'ordinaire sépare le chercheur de son objet d'étude, Patio 2.0 ouvre la voie d'une nouvelle méthodologie de la recherche en art ; d'une nouvelle fonction aussi, puisqu'il s'agit autant d'analyser des formes nouvelles que de mémoriser le processus qui favorise leur émergence ; de produire, en un sens, les archives de la création contemporaine. Enfin la durée du programme, deux ans, est idéale dans la mesure où elle permet la mise en place d'un dialogue conséquent entre le chercheur et l'artiste et autorise, dans le cadre du volet création, les errances et les mauvais départs, c'est-à-dire, finalement, les vraies tentatives. ■

1. Voir www.collectifmxm.com/category/performances-filmiques

Traduire en danseur

L'expérience corporelle qui cherche à être transmise dans le langage écrit doit pouvoir s'appuyer sur une sensualité nuancée...

En 2006¹, j'ai rencontré Deborah Hay, chorégraphe américaine de la danse postmoderne. Devant l'émerveillement et la difficulté à cerner tous les enjeux de sa démarche, en particulier ceux de son langage parlé et écrit, je me suis lancé en 2009 dans la traduction de *My Body, The Buddhist*², son livre le plus récent à l'époque. Ce travail de traduction³ a ouvert un processus autant littéraire que chorégraphique chez le danseur que je suis.

Dans la traduction de l'anglais vers le français, la difficulté c'est le français : je ne me suis jamais senti aussi démuni vis-à-vis de la langue française que dans cette responsabilité de traducteur. Il faut dire que, passé la peur première du contresens, le processus de traduction a vite révélé que la *translation* du sens, de l'anglais vers le français, n'est pas la question d'un sens qui se transporterait *in extenso* d'une langue vers l'autre. Le sens d'un mot ou d'une phrase à traduire réagit différemment dans les deux langues : ce qui est somme toute logique, car il en va de leurs histoires culturelles, poétiques, phonétiques respectives.

Traduire consiste plus à travailler les nuances du français pour accueillir l'anglais dans toute sa différence. Il y a, dans la traduction, un principe d'altérité entre deux langues que je ne soupçonnais pas. Un principe d'accueil : deux langues coexistent dans une langue traduite. Et de fait, l'outil le plus fréquent que j'utilise en ce moment n'est pas un dictionnaire bilingue... mais de synonymes : j'ai davantage besoin d'un *nuancier* que d'un *convertisseur*.

Une anecdote. Souvent, des personnes que je rencontre pour la première fois me demandent d'où vient cet accent dans ma voix : anglo-saxon, belge... ? Je réponds, toujours surpris, que je suis né en banlieue parisienne, que j'ai grandi dans le Sud ; quel accent ? Un homme rencontré à Strasbourg va au-delà. Esquivant cette question de l'accent, il cible un autre phénomène : « C'est une question de vocabulaire. Tu utilises certains mots comme si tu étais francophone, mais pas français... »

Je comprends aussitôt. Je convoque parfois des mots dont je maîtrise mal la définition. Des mots génériques,

floutés par mon dictionnaire intime. Je pressens qu'ils sont imprécis, mais je respecte l'association d'idées qui les fait advenir et qui me fait flotter entre leur sens « officiel », que je connais mal, et ce que je cherche à exprimer. Quelque chose entre le sens commun et le subjectif, entre le sens fixe et le ressenti passager.

Cette stratégie du langage a sans doute à voir avec une certaine méfiance du côté *définitif* de la *définition* d'un mot, alors que mon expérience de danseur est justement de me sentir traversé par une multitude de sensations éphémères et insaisissables, vite oubliées par la conscience qui cherche à les attraper au vol. J'ai nommé cela : *parler en danseur*. Résultat d'un phénomène personnel, cette stratégie est éminemment remise en cause depuis que je me suis lancé dans la traduction.

Un exemple. Dans sa quête chorégraphique de nommer la danse, et donc de s'adosser au plus proche de la sensation, Deborah Hay multiplie les adjectifs. Ses textes et partitions s'appuient sur des descriptions de gestes ou de situations, et le rapprochement de plusieurs adjectifs vient aider à surligner le ressenti du mouvement décrit. D'où l'usage nécessaire, pour le traducteur, de synonymes qui viendront en français soutenir cet écrit-sensation.

Le danseur que je suis, lorsqu'il lit ces textes en anglais, ressent les nuances et les incorpore dans un contexte sensible qui lui est propre. Il peut même aimer ne pas tout comprendre. Mais s'il faut donner à lire cela en français, l'usage d'un vocabulaire offrant un panel plus précis que mon seul substrat est nécessaire. L'expérience corporelle qui cherche à être transmise dans le langage écrit doit pouvoir s'appuyer sur une sensualité nuancée qu'il est dommage de brouiller par des imperfections par trop visibles. Traduire c'est aussi donner à lire du potentiel.

Comprendre et accepter qu'il me faut passer du *générique* à la *nuance*, et donc transmettre, en plus d'un sens précis, un sens lisible. Transmettre une interprétation. Donc *traduire en danseur*. ■

LAURENT PICHAUD

Danseur, chorégraphe, professeur associé au département danse de l'université Paris 8, artiste chercheur associé au master Exerce, spécialité études chorégraphiques – « recherche et représentation » de l'université Paul-Valéry Montpellier 3 en lien avec le centre chorégraphique national de Montpellier

1. Dans le cadre de la création de *O, O*, pièce pour sept interprètes, qu'Emmanuelle Huynh, alors directrice du Centre national de danse contemporaine (CNDC) d'Angers, avait commandée à Deborah Hay.

2. Deborah Hay, *My Body, The Buddhist*, Wesleyan University Press, 2000.

3. Deborah Hay, *Mon corps, ce bouddhiste*, tr. fr. L. Perineau et L. Pichaud, Lausanne-Dijon, La Manufacture-Les Presses du réel, 2017 (coll. Nouvelles scènes).

Un protocole de création

Chaque création s'ouvre sur une longue période de documentation : enquêtes de terrain, entretiens, études de documents et analyses de l'actualité. La matière accumulée est volontairement diverse, non exhaustive et non hiérarchisée.

KETI IRUBETAGOYENA

Metteuse en scène du Théâtre Variable n° 2 fondé en 2010, théâtre qui place l'acteur au centre de l'acte théâtral

1. Entretien avec Julie Moulier réalisé le 12 novembre 2016 par Claire Besuelle, enseignante-chercheuse à l'université Lille 3.

Comment résiste-t-on aux systèmes de domination ? Quels discours et quels actes leur oppose-t-on au quotidien ? Peut-on rêver encore à l'utopie d'un ébranlement collectif des hiérarchies qui structurent les rapports sociaux ?

Janvier 2015, le Théâtre Variable n° 2 s'attelle à un nouveau champ d'exploration : « Luttés et émancipation ». Quatre spectacles sont au programme, qui offriront quatre regards singuliers sur les questions soulevées. Tous répondront au même protocole de création, va-et-vient entre recherche documentaire, écriture de fiction et construction scénique.

Ce protocole s'est imposé à notre équipe dans l'étroite collaboration qui me lie à l'auteure Barbara Métais-Chastanier. Il puise dans les recherches de doctorat que nous avons menées l'une à côté de l'autre à l'École normale supérieure de Lyon : elle interrogeait les écritures théâtrales de l'enquête ; moi, la présence scénique des interprètes dramatiques. Il préexiste aujourd'hui à la création de tous les spectacles du Théâtre Variable n° 2.

Ce protocole ancre notre travail artistique dans un réel rendu à sa complexité, loin du confort des catégories préconstruites. Il s'agit de déranger en nous la bien-pensance et les idées reçues pour mieux trouver ensuite le biais poétique ou comique qui interpellera le spectateur tout en lui évitant la gifle de la confrontation directe.

Chaque création s'ouvre sur une longue période de documentation : enquêtes de terrain, entretiens, études de documents et analyses de l'actualité. La matière accumulée est volontairement diverse, non exhaustive et non hiérarchisée. L'objectif n'est pas la recherche d'une vérité spécialiste à proposer au spectateur mais la constitution, par chaque membre de l'équipe, d'un vivier personnel d'expériences sensibles qui densifient les propositions.

« Quand bien même ce ne sont pas mes propres mots que je prononce sur scène, je suis nourrie des choses lues et vues qui m'ont touchée, de ces références

intérieures – c'est l'échelle de ma recherche documentaire¹ », explique Julie Moulier alors qu'elle interprète le premier spectacle du cycle « Luttés et émancipation », *Il n'y a pas de certitude, non, c'est difficile de nos jours d'être sûre de quelque chose*, créé à l'automne 2016 après un an et demi de maturation textuelle et scénique.

Interrogée sur la lenteur du processus de création des spectacles du Théâtre Variable n° 2, Julie Moulier ajoute : « La spécificité qu'apporte la formation universitaire [de Barbara Métais-Chastanier et de Keti Irubetagoiena] est la conscience d'une histoire du théâtre globale dans laquelle elles s'inscrivent. » Peut-être est-ce en effet de cette connaissance acquise pour penser et enseigner le théâtre que naît le refus récurrent dans notre travail artistique du refaire, du faire comme – ou alors dans le cadre strict d'un héritage volontairement signifié.

Tandis que s'élabore la partition globale des spectacles, dans un dialogue intime et continu entre écriture à la table et travail de plateau, une attention constante est portée au frein fertile des contraintes historiques : comment se dégager de/se distinguer de/se réapproprier ce qui a déjà existé ?

Il s'agit de refuser les élans spontanés pour ouvrir de nouvelles perspectives d'écriture et de mise en scène, creusant la question initialement identifiée par l'enquête jusqu'à la conduire vers une forme achevée, poétisée.

La recherche n'est alors plus documentaire mais textuelle et scénique, et les archives récoltées disparaissent sous une fiction dont elles alimentent la poésie et l'humour. Le spectacle à naître puise ses références dans l'imaginaire collectif préalablement mis en évidence, conduisant chacun à considérer les thèmes sociopolitiques abordés à l'aune de sa propre expérience. ■

Au-delà du moment conceptuel

Danse contemporaine et pratiques documentaires

En se confrontant aux limites mêmes du médium chorégraphique, tout essai documentaire en danse constitue [...] une exploration réflexive des possibilités (et impossibilités) offertes par le médium.

Depuis près de vingt ans, faisant de l'évènement de performance un outil d'investigation quant à la nature même du spectacle vivant, la danse contemporaine a rendu caduques bien des conceptions traditionnelles du chorégraphique et exploré les diverses manières de « faire danse » au sein d'un champ plus que jamais élargi. Ce moment conceptuel semble aujourd'hui s'orienter vers une relation plus frontale et directe à ce que, faute de mieux, on appellera des « réalités extra-chorégraphiques ». Ici et là, apparaissent des essais pour ouvrir la scène chorégraphique à la représentation d'évènements historiques, politiques ou sociaux, souvent violents ou tragiques, avec l'espoir que le savoir kinesthésique et les procédures chorégraphiques puissent s'articuler de manière productive au concret de notre existence politique. Dans *Wagons Libres* (2012), Sandra Iché se saisit de l'assassinat de l'historien et journaliste libanais Samir Kassir et explore les méandres de la politique contemporaine libanaise¹; dans *Samedi Détente* (2013), Dorothée Munyaneza offre un témoignage dansé de son expérience d'enfant rescapé du génocide rwandais. Dans *Monument 0 : Haunted by wars (1913-2013)* (2014), Eszter Salamon dresse un catalogue des danses guerrières du XX^e siècle; enfin, dans *Archive* (2014), Arkadi Zaidés active, à partir des archives vidéo de l'association B'Tselem, les gestes et les postures de l'occupation israélienne en Cisjordanie². Ces essais impliquent une relation à leur objet qui pourrait être qualifiée de documentaire. Non seulement ils s'appuient sur des sources précises, qui peuvent être montrées (ou non) durant la performance, mais ils se considèrent eux-mêmes comme des sortes de documents, ou du moins, comme des manières de faire du geste chorégraphique une forme de documentation.

Paradoxalement, cette tendance documentaire dérive, au moins partiellement, du moment conceptuel lui-même. *Histoire(s)* d'Olga de Soto (2004) fut sans doute la première « vidéo-performance documentaire » (pour reprendre l'appellation proposée par de Soto elle-même) créée dans le champ chorégraphique. Explo-

rant les traces laissées dans la mémoire de quelques spectateurs par la création du *Jeune homme et la Mort* de Roland Petit (1946), de Soto interrogeait le statut ontologique de l'œuvre chorégraphique en testant ses possibilités de survie dans le corps et la mémoire des spectateurs. Une autre manière de donner à la danse un tour documentaire fut de s'intéresser aux danseurs eux-mêmes, comme le fit Jérôme Bel dans sa série de solos (auto) biographiques, *Véronique Doisneau* (2004), sa version brésilienne *Isabel Torres* (2005), ou *Cédric Andrieux* (2009). Dans ces trois pièces, malgré l'absence de matériaux documentaires à proprement parler (ni photos, ni films présentés), cette dimension émanait du corps du performeur lui-même, ponctuant son récit d'extraits d'œuvres venant illustrer, preuves à l'appui, sa vie et son travail de danseur. Chez de Soto comme chez Bel, la danse ne prend une allure documentaire que depuis le désir de la voir s'autodocumenter. Le geste dansé n'aurait en définitive rien d'autre à documenter que lui-même, ses potentialités documentaires n'étant ici que la conséquence ou l'effet latéral du tournant réflexif lui-même.

Ce qui apparaît avec des œuvres telles que *Wagons Libres*, *Monument 0 : Haunted by Wars* ou *Archive*, c'est l'application de ces potentialités documentaires à un réel extra-chorégraphique et extra-artistique. Une telle ouverture au « dehors » peut aussi bien se lire comme le désir d'échapper aux complaisances du tournant réflexif, en engageant la danse dans un rapport explicitement transitif aux réalités contemporaines. Néanmoins, il est évident que les visées documentaires et réflexives demeurent inévitablement mêlées, les artistes opérant bien souvent de part et d'autre d'un tel partage, comme le montre *Monument 0.1 : Valda & Gus* (2015), la dernière pièce d'Eszter Salamon. En outre, en se confrontant aux limites mêmes du médium chorégraphique, tout essai documentaire en danse constitue également, nécessairement, une exploration réflexive des possibilités (et impossibilités) offertes par le médium³. ■

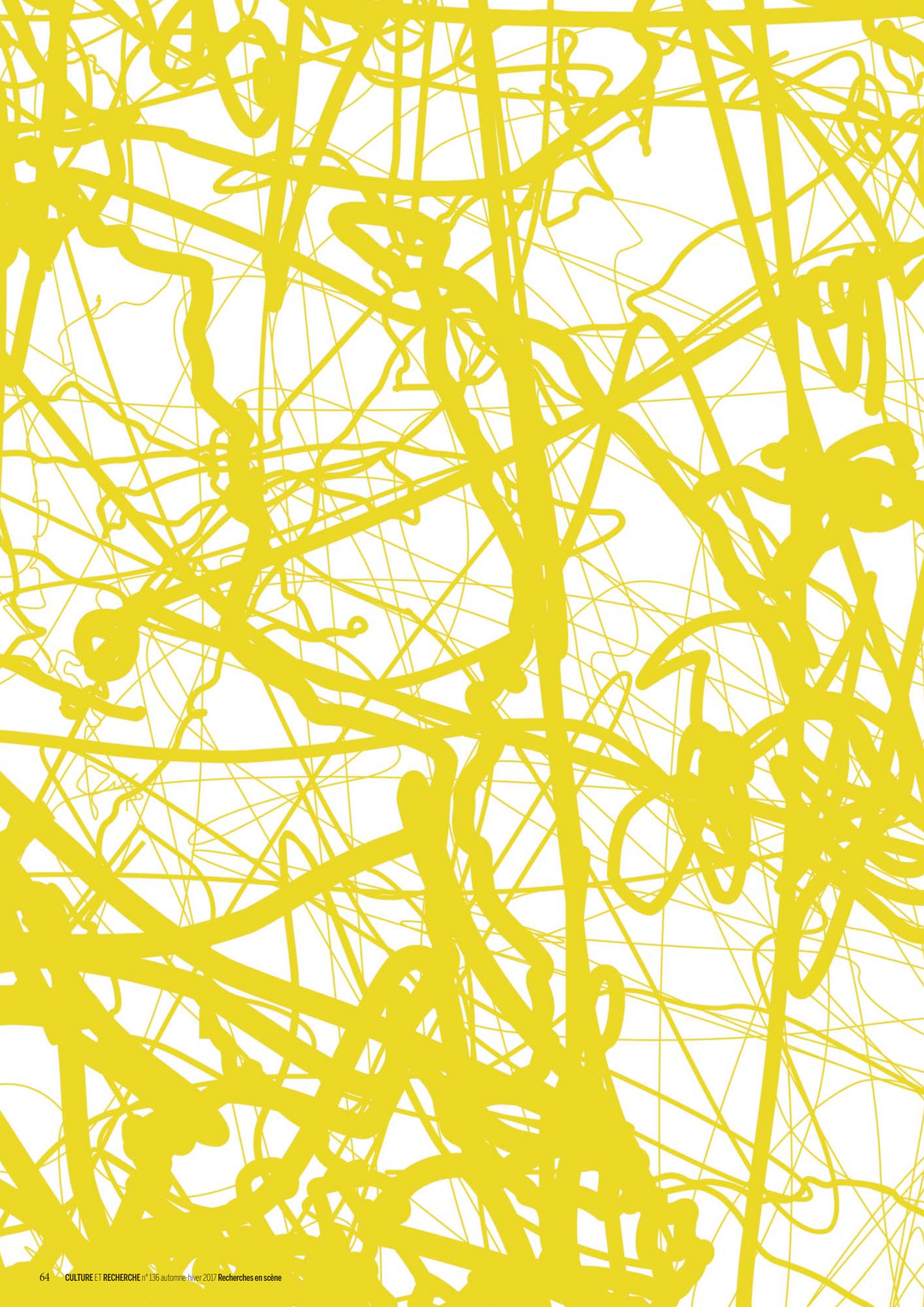
FRÉDÉRIC POUILLAUDE

Agrégé de philosophie,
maître de conférences à l'université
Paris-Sorbonne

1. Pour une (auto) présentation de l'œuvre et de la démarche, voir Sandra Iché, « Ce que l'art chorégraphique fait à l'art documentaire : hypothèses », dans A. Caillet et F. Pouillaude (dir.), *Un art documentaire. Enjeux esthétiques, politiques et éthiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, sous presse.

2. Pour une analyse détaillée de l'œuvre, voir Frédéric Pouillaude « Dance as Documentary : Conflictual Images in the Choreographic Mirror (On *Archive* by Arkadi Zaidés) », *Dance Research Journal*, 48 (2), août 2016, p. 80-94. Le présent texte est partiellement tiré de cet article.

3. Cf. note 1.





Questionner la recherche : parcours d'artistes

L'acte de recherche n'est pas toujours visible, pas toujours avoué ou conscient. Le regard de l'autre – autre artiste, autre chercheur, autre penseur, observateur – peut révéler une démarche beaucoup plus singulière qu'il n'y paraît de prime abord. Dialogues de fond, détail sur les formes, recherches sur la recherche ou comment la scène peut livrer davantage que ce que les artistes y montrent...

Si la Tate Modern était le musée de la Danse ?

Les danseurs sont des réservoirs d'œuvres d'art, des espaces d'exposition et de conservation.

CATHERINE WOOD

Commissaire en art international de la performance à la Tate Modern, Londres

BORIS CHARMATZ

Danseur, chorégraphe, directeur du musée de la Danse, Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne

Cet entretien a été réalisé en 2015.

Catherine Wood : Lorsque nous avons commencé à parler de ce projet, vous avez proposé un musée de la Danse de 48 heures en tant que fiction d'une « transformation permanente de la manière dont l'art travaille l'institution ». Si tel est le cas, quel décalage principal intervient ?

Boris Charmatz : Nous ne prenons pas le contrôle de la librairie ou des bars. Nous ne remplaçons pas le directeur. Nous ne caressons pas les œuvres d'art, ni ne les déplaçons pour leur faire prendre l'air ou pour les implorer de ne pas nous étouffer de leur aura. Afin de comprendre cet espace comme une entité hybride – le Tatemuséomodernedeladanse – nous travaillons comme si nous étions chez nous : nous installons certaines de nos collections, de nos formats d'exposition, de nos œuvres d'art, puis nous observons comment elles interagissent avec l'institution qu'est la Tate. J'aime l'idée que le musée de la Danse n'efface pas la fonction d'un lieu dédié à l'art. Au lieu de cela, nous insufflons une vie nouvelle via l'esprit d'une forme d'art corporelle. Le musée de la Danse essaie d'inventer une vision radicale de la muséologie, pensée à travers la danse.

C.W. : Dans le *Théâtre de l'opprimé*, Augusto Boal écrit : « Le théâtre n'est pas révolutionnaire en lui-même, mais il est certainement une répétition pour la révolution. » Le musée de la Danse est-il une inversion carnavalesque temporaire de l'ordre établi, l'idée d'un monde sens dessus dessous ? Si c'est le cas, comment le comprendre ?

B.C. : Quelle que soit la taille de ce projet, c'est probablement – seulement – une sorte d'invasion expérimentale. Par exemple, avec *20 Danseurs pour le XX^e siècle*, au lieu d'exposer des œuvres chorégraphiques historiques, remontées pour entrer en dialogue avec les collections de la Tate, nous avons invité des danseurs à creuser dans leur propre corporéité pour dévoiler des gestes qui les ont faits. Ainsi, le musée réel prend la forme de leurs corps. Ces danseurs sont des réservoirs d'œuvres d'art, des espaces d'exposition et de conservation. Toutefois,

en danse, ces éléments conservent un statut ambigu : lorsque les danseurs détiennent la connaissance des pièces, ils ne détiennent pas forcément les droits ou les moyens financiers de les reconstituer (alors même que toute reconstitution serait impossible sans danseurs). Plus encore, chaque danseur ne se réduit pas à une œuvre. Il ou elle peut passer librement d'une pièce de son répertoire à une autre. Dans de nombreux cas, le danseur a chorégraphié lui-même des mouvements entiers qui appartiennent à une œuvre « signée » par un chorégraphe considéré comme son unique auteur. Et la mémoire, qui permet la restitution d'un geste, modifie ce geste en permanence. Dans notre exposition, le danseur n'est pas obligé d'interpréter le même mouvement au même endroit ; les performeurs sont aussi mobiles que les visiteurs. Leurs mouvements sont inscrits dans la chorégraphie plus large qui met le musée en mouvement.

C.W. : Pourquoi le musée, en tant qu'espace de travail, est-il important pour vous ?

B.C. : Il est important de rappeler que la performance et la danse dans le musée n'ont pas pour vocation d'animer ou d'invoquer une économie, ni d'introduire une dimension esthétique manquante. Elles mettent en avant de nouvelles questions relatives à la muséologie, aux collections, à l'expérience artistique. Un trouble à l'ordre établi prend place autour de chaque chef-d'œuvre immuable. La performance fait des travailleurs – les danseurs – le lieu de l'œuvre.

C.W. : Est-ce lié à la différence que vous identifiez entre chorégraphie et danse ?

B.C. : La danse est une activité pour tous. La chorégraphie, c'est plus compliqué. Il ne s'agit pas seulement de corps qui dansent. Il faudrait plutôt la comparer à l'architecture : il y a des questions, des problèmes théoriques à poser avant de pouvoir « construire » une nouvelle œuvre. Comment perçoit-on les corps dansants ? Quelle sorte de danse ce sera ? À qui sera-t-elle destinée ? Où prendra-t-elle place ? C'est en cela

que la chorégraphie est puissante, là où la danse implique plutôt un rapport de plaisir.

C.W. : Mais j'imagine que la question n'est pas tant de savoir si c'est le musée d'un chorégraphe, mais plutôt si vous chorégraphiez les paramètres du musée en vue de prioriser le mouvement et la danse. D'une certaine manière vous mettez les choses en mouvement, et pas seulement des corps dansants : ce sont les objets eux-mêmes que vous faites danser.

B.C. : Pour moi, la chorégraphie est une question. Ce n'est pas juste un outil de clarté et d'organisation. Le chorégraphe n'a pas forcément une vision démiurgique. J'aime à penser que nous cherchons à organiser quelque chose, mais en filigrane, il s'agit au fond d'une échappée. Assez proche de ce qui se produit lorsque vous parlez, et qu'à l'intérieur des mots que vous choisissez, d'autres niveaux de sens se dévoilent. Dans ce que l'on exprime, il y a toujours plus que ce que l'on pense savoir. On ne contrôle pas tout. Je ne pense pas tellement aux paramètres. Plutôt au fait de chorégrapier toute cette matière de l'intérieur. Parfois, je préfère ne pas savoir ce que l'on verra de l'extérieur.

C.W. : Vous avez intitulé votre travail « 20 danseurs pour le XX^e siècle », et non pas « 20 chorégraphes que vous devriez connaître idéalement ». Ainsi, le musée ne joue pas un rôle essentiel puisque vous parlez de corps qui portent eux-mêmes l'histoire.

B.C. : Au départ, nous avons créé le musée de la Danse comme une manière de dire : « Nous sommes notre propre héritage ». Nous n'avons pas besoin de nous situer par rapport aux contraintes d'un musée, ou de penser comment nous adapter à l'espace du musée. Nous n'avons pas besoin de dire que c'est ouvert de 10 heures à 18 heures, nous n'avons pas besoin d'adhérer à des paramètres institutionnels. En étant détenteurs de notre propre héritage, nous pouvons inventer ce qu'il est. Dans ce sens, c'est un antimusée car nous repensons et remettons constamment en jeu ce que la Tate Modern ou tout autre musée pourrait être.

C.W. : C'est intéressant, car nous vous avons invité au musée afin de le dissimuler, en quelque sorte. En effet, dans la logique profonde de votre travail, comme vous le dites, vous n'en avez pas besoin. Donc ce n'est pas tant un plaisir pour vous que d'être invité au musée, en réalité vous faites apparaître une fiction parallèle pour le mettre de côté ! Il semble pertinent ici que vous ayez choisi pour titre une question : pour habiter pendant 48 heures cette instabilité comme une idée de « permanence » temporaire. Nous avons parlé, non pas de danse dans le musée, mais de danse comme musée : qu'est-ce que cela signifie exactement d'habiter une question (le « si » du titre) ?

B.C. : « Habiter une question », ça sonne pas mal non ? « Où vivez-vous ? Dans la phrase qui précède le point d'interrogation. » Je ne crains pas de trouver des solutions et des réponses avec le musée de la Danse, mais depuis que nous nous sommes engagés dans ce projet, la recherche, le laboratoire théorique et pratique, et le vide que nous avons créés en ouvrant la porte du musée sont devenus une sorte de drogue. Cette drogue nous a poussés à rencontrer, à échanger et à travailler sur ces idées avec de grands artistes, comme ceux qui prennent part à ce projet à la Tate. Archivistes, architectes, écrivains, danseurs aux expériences très variées, chorégraphes, curateurs, artistes avec un petit « a » comme avec un grand « A » et, par-dessus tout, l'ensemble des « visiteurs » du musée de la Danse qui pensaient qu'ils allaient visiter une nouvelle sorte de lieu d'art, mais qui se sont trouvés visités par lui. Et ils sont rentrés chez eux avec les œuvres : car, bien souvent, une fois que vous avez vu, que vous avez été partie prenante d'une idée de mouvement, que vous avez expérimenté une idée en mouvement, cela devient un présent en vous-même, quelque chose qui vous habite, qui vous autorise à être, à penser et bouger d'une manière différente. Cela dépasse l'espace de l'exposition lui-même, cela dépasse le vaste et magnifique bâtiment de la Tate lui-même. Nous dissimulons et disséminons le musée. ■

Peter Brook et les Bouffes du Nord

Un théâtre emblématique

Le théâtre des Bouffes du Nord sert de cadre adéquat à une esthétique entièrement vouée à la relation entre l'espace du jeu et l'espace du regard sur fond d'absolue confiance réciproque.

GEORGES BANU

Critique et homme de théâtre, écrivain, professeur à l'université Sorbonne-Nouvelle Paris 3, spécialiste de Peter Brook

L'œuvre d'un metteur en scène de référence se distingue par les empreintes d'un espace et d'une institution déposées sur le paysage théâtral d'un pays. Max Reinhardt et Salzbourg, Jean Vilar et Avignon, Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble, Peter Stein et la Schaubühne, Ariane Mnouchkine et la Cartoucherie... À ces exemples s'ajoute celui de Peter Brook et des Bouffes du Nord. Sa présence reste inséparable de ce lieu qui cristallise son esthétique renouvelée au terme de voyages hors de l'Europe. Ce théâtre abandonné, incendié au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, consacré aux manifestations politiques du nord de Paris; ce théâtre, dit Brook, « on l'a trouvé parce qu'on le cherchait ». Le désir précède le choix d'un bâtiment, principe de l'homme de théâtre qu'il est, et à qui rien ne répugne plus que les projets architecturaux impersonnels, dépourvus de toute relation avec le vœu précis d'un artiste. « Il faut qu'il y ait une activité qui cherche un théâtre et non pas un théâtre qui cherche une activité¹ » – conviction dont Brook jamais ne se départira. C'est la raison pour laquelle il considère qu'un lieu doit répondre à des attentes, mais, étant donné les rythmes différents entre architecture et théâtre, il plaide plutôt pour le recyclage des lieux abandonnés et ranimés. Ils peuvent s'adapter aux exigences d'une quête déjà formulée et en même temps ils sont chargés d'une histoire, d'un passé. Ils allient ainsi la révélation d'un espace inconnu et la persistance d'une mémoire.

Brook, lorsqu'il découvre le lieu grâce à Micheline Rozan, éprouve d'emblée sa séduction, mais s'il entend se l'approprier comme lieu de travail, il ne souhaite pas dissimuler ses cicatrices, il est partisan de « la beauté des rides² ». Les rides attestent le vécu du lieu, qui s'affirme ainsi dans la réalité de son âge! Un lieu ramené à la vie, un lieu arraché à l'oubli, un lieu ressuscité. Et si quelques spectateurs seront désemparés, la plupart vont se réjouir de pénétrer dans le théâtre des Bouffes du Nord qui convie, pour reprendre la formule de Proust, à la rencontre avec « le temps retrouvé ».

Si on rappelle la distinction souvent adoptée entre le lieu-édifice, lieu a priori théâtral, et le lieu-abri, lieu

converti a posteriori à l'activité théâtrale, l'originalité des Bouffes du Nord s'impose par le fait qu'on associe ici les deux termes : c'est un lieu-édifice dont la vocation fut abandonnée au point de finir en lieu-abri. Brook opère leur synthèse en préservant la vocation initiale du lieu, rehaussée par une véritable poétique des ruines. Ce théâtre se charge de la puissance des lieux anciens, détériorés, aujourd'hui ramenés à la vie.

Les Bouffes du Nord affirme la présence de cet espace vide dont Brook fut le partisan constant et qui a marqué son parcours, comme celui de certains grands artistes de la modernité : « éliminer, éliminer » fut leur but commun. Cela lui a permis d'obtenir un lieu de grande concentration affranchi d'une décoration superflue, un lieu à la structure claire, entièrement voué au jeu et à la relation directe, immédiate et concrète, avec la salle. Il a écarté tout camouflage en supprimant les coulisses et a instauré un rapport de proximité entre les deux partenaires, acteurs et spectateurs, sur fond de confiance réciproque, puisque rien n'est caché et que l'activité théâtrale s'accomplit dans la transparence exaltée par les pleins feux. La salle correspond au vœu brookien qui clôt son livre *L'Espace vide* : « Nous devons prouver qu'il n'y a aucune tricherie, qu'il n'y a rien de caché³. »

Brook recycle un ancien lieu à l'italienne en injectant ses propres exigences qui ont pour source aussi bien son passé d'homme de théâtre anglais que les expériences récentes avec le Centre international de recherche théâtrale (CIRT)⁴. D'abord les références au modèle élisabéthain fascinent car, sur le modèle du Globe, il fait avancer l'espace de jeu dans le public qui l'entoure de trois quarts, utilise la verticalité en perçant des portes dans le cadre de scène, organise le plateau pour pouvoir assurer la fluidité des spectacles shakespeariens, fluidité qu'il associe à la fluidité cinématographique actuelle. Mais ce travail n'a rien d'archéologique, car Brook, il faut bien le préciser, adopte les principes de fonctionnement mais ne cherche pas à se conformer strictement au modèle de l'espace élisabéthain. Dans ce sens, il renoue avec la tradition

1. Dans *Les lieux du spectacle, L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 152, oct.-nov. 1970, p. 36.

2. Gérard Montassier, *Le fait culturel*, Paris, Fayard, 1980, p. 11.

3. *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 131.

4. Créé par Peter Brook en collaboration avec Micheline Rozan lorsque le metteur en scène, installé à Paris, décide en 1970 la constitution d'un groupe de travail réunissant des acteurs de plusieurs nationalités afin de procéder à une recherche fondamentale concernant la communication théâtrale. Pour y parvenir il se livre à un travail spécifique dans les salles du Mobilier national, et procède à trois expéditions décisives, en Iran, en Afrique et aux États-Unis. Il s'agit d'une période de trois ans concernant principalement le langage théâtral et ses pouvoirs spécifiques. Sera créé par la suite et en parallèle le Centre international des créations théâtrales (CICT) qui s'associera au CIRT dans un travail double, car désormais Peter Brook allie recherche fermée et création publique au nom d'un besoin qui, dit-il, lui est propre : le besoin de mettre à l'épreuve d'une assistance les résultats de la recherche. Le théâtre des Bouffes du Nord servira de foyer à cette aventure hors pair qui va marquer le théâtre européen dans les vingt-cinq dernières années du XX^e siècle.

anglaise dont William Poël fut le chef de file, qui, dès la fin du XIX^e siècle, considère nécessaire de rétablir le lien entre les textes et le lieu au nom d'une cohérence souvent défendue ensuite. Le théâtre des Bouffes du Nord est un lieu habité par l'esprit shakespearien mais nullement une reconstruction archéologique.

En Afrique, Brook et son groupe se sont confrontés à l'expérience de la *place publique* dont les Bouffes emprunte certaines caractéristiques puisque le jeu, comme dans un village du Bénin ou du Gabon, s'exerce à même le sol dans l'intimité des spectateurs disposés tout autour. Ainsi, dit Brook, selon les données propres à la *place publique* « entre les acteurs et le public n'existe qu'une différence de situation et non pas une différence fondamentale⁵ ». Par ailleurs, cela lui permet de déployer au maximum la ligne de contact entre les deux termes en présence, acteurs et spectateurs. Ils se retrouvent ici dans une relation de tangentialité : Brook cultive la proximité mais pas l'indistinction, la séparation limitée et non la confusion généralisée. Ainsi au legs élisabéthain ancien s'ajoute la mémoire africaine récente : le Globe mythique et la place publique !

Brook déteste les théâtres géants où il n'y a plus ni contact ni échange. Aux Bouffes il peut accueillir 450 personnes et en cas de succès ajouter des coussins pour augmenter la jauge jusqu'à 500. Il souhaite produire une communauté aussi bien que sauvegarder le sentiment d'intimité afin que les acteurs et les spectateurs ne se fondent pas dans une masse indistincte comme dans les concerts rock, et préservent ce que Edward T. Hall, dans son livre célèbre *La dimension cachée*⁶, appelait « la distance du portrait ». Elle se situe entre la *distance personnelle* et la *distance sociale*, car la *distance du portrait* permet d'identifier un visage et de se réjouir d'une assemblée. Brook fonde son théâtre sur cette relation spatiale où, comme il le disait dans une lettre à Grotowski, on peut préserver l'identité individuelle sans sacrifier la constitution d'un public « dont vous n'éprouvez pas le besoin, mais qui à moi est nécessaire ».

Aux Bouffes, Brook rend incompatible la construction des décors en proposant plutôt une architecture-scénographie. Un espace qui se transforme parfois chromatiquement en fonction du climat d'une œuvre mais qui s'affirme rétif à des ajouts scénographiques. Tout est conçu pour privilégier le jeu en toute liberté et procurer la séduction des matières, surtout grâce aux tapis souvent présents sur le plateau circulaire. Ici, les retrouvailles avec le lieu constituent une source de plaisir mais Brook y ajoute tout de même des différences ponctuelles, à peine saisissables, et pourtant pertinentes. Le changement est discret, la persistance flagrante. Le théâtre des Bouffes du Nord sert de cadre adéquat à une esthétique entièrement vouée à la relation entre l'espace du jeu et l'espace du regard sur fond d'absolue confiance réciproque.

La matière qu'aime Brook au théâtre, c'est la pierre. C'est elle qui satisfait le mieux ce que représente pour lui l'exigence essentielle au théâtre : l'exigence acoustique, plus importante que l'exigence visuelle. « La pierre permet aux voix et à la musique de parvenir au centre de l'être⁷ », affirme Brook. Grâce à la pierre, le son circule et englobe la communauté tout entière ; par ailleurs, grâce à la patine déposée sur les pierres, le théâtre procure un sentiment de mémoire : si l'acte est présent, le lieu renvoie à un passé, si le spectacle est éphémère, l'architecture qui l'accueille perdure. C'est le lieu qui reste et se constitue en vestige d'une légende... Celle de Brook sera à jamais indissociable des Bouffes du Nord. Son esprit reste encore préservé et quand ces derniers temps, alors qu'il l'a quitté, je vois ce lieu détourné de sa vocation première ou, parfois même, perverti, je pense à Brook et je déplore de me trouver là pour assister à des spectacles qui le contrarient sans parvenir pourtant à le dégrader. Il résiste. Et, en paraphrasant François Villon, je murmure le vieil adage : « Où sont les neiges d'antan ? » tout en ressuscitant mes souvenirs de jadis accrochés aux murs des Bouffes. ■

5. *L'Espace vide*, op. cit., p. 175.

6. Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Paris, Le Seuil, 1978.

7. Op. cit., note 1.

Le théâtre du regard

L'univers de François Tanguy

La question du comédien – de celui qui joue, le temps de la représentation, un autre que soi – pose toute la question de ce qui est saisi par le regard : qui voit-on ?

ELYSABETH CORMIER-VAN DAM
Présidente de la compagnie Label Brut
et de la compagnie la Fidèle idée ;
conseillère théâtre à la Direction
régionale des affaires culturelles des
Pays de la Loire jusqu'en septembre 2016

François Tanguy est metteur en scène,
directeur de la compagnie Théâtre du
Radeau installée à la Fonderie au Mans
www.lafonderie.fr ; la compagnie fait
l'objet d'un groupe de recherche
www.recherchesradeau.org

Au théâtre, le regard est ce qui permet d'entendre le murmure de l'invisible. Les évolutions marquantes des modes de narration scéniques, ces dernières décennies, ont profondément modifié nos modes de perception, en faisant éclater la linéarité temporelle et l'ordonnance de l'espace. Ce qui demeure, c'est la scène et des corps vivants saisis dans leur présence par le regard. Le texte, la parole y sont alors davantage vus qu'entendus, non plus comme ce qui conduit l'action dans des circonstances données, mais comme des constituants parmi d'autres de la construction scénique, de la représentation dans laquelle chaque élément fait signe à l'intérieur de la grande métaphore du plateau. La question de la représentation est déplacée : il ne s'agit plus de mettre en scène un monde fictif, reconstituant au plus près des images d'une réalité reconstruite ou de grands mythes de l'humanité, mais de convoquer la « présence immédiate aux choses placées dans le présent ». Le corps vivant de l'acteur nous offre une présence au monde, partagée dans l'instant. La question du comédien – de celui qui joue, le temps de la représentation, un autre que soi – pose toute la question de ce qui est saisi par le regard : qui voit-on ? Qu'est devenue sa propre vie dans cette substitution ? Le corps est là, portant les stigmates de l'identité de l'acteur ; il est ce corps qui anime et éveille les représentations mentales du spectateur. Être comédien c'est peut-être faire métier d'être regardé. Le regard qui le regarde fait advenir ce qui peut le fonder comme être pour l'Autre. Cependant et paradoxalement, il doit renoncer à être vu comme soi et accepter d'être seulement traversé : s'abandonner pour offrir au regard de l'Autre ce qui le dépasse lui-même. Ainsi ce qui se donne à voir circule et invite le spectateur à voyager dans ses propres représentations intérieures. La frontière entre ce qui advient sur le plateau et le temps mental se trouve abolie ; la mémoire intérieure ainsi sollicitée restitue la force de ce qui se trouve être l'universel qui nous habite. Nous regardons : nous nous approprions l'image de la sensation intérieure qui irradie tout l'être.

Le théâtre du Radeau vient magnifiquement témoigner de cette expérience de la théâtralité. Des premières œuvres à *Soubresaut*, le saisissement est chaque fois total pour le spectateur : si l'on retrouve d'œuvre en œuvre l'univers de François Tanguy, l'on est dérouté,

désorienté devant chacune d'elles ; le temps de la représentation semble être celui d'une avancée dans le tout du monde par laquelle la conscience individuelle s'agrandit au-delà de la scène, dans l'enchevêtrement vertical des panneaux et l'horizontalité de tables qui dessinent l'ailleurs et s'entrouvrent au surgissement de ce qui est absent. La parole proférée, parfois simplement murmurée – texte ou poème – acquiert un statut dramaturgique singulier : il ne s'agit pas d'une histoire, pas plus que d'un dialogue entre les acteurs, mais d'une voix qui donne à voir de l'intérieur ce qui est absent. Ainsi dans *Bataille du Tagliamento*, un acteur, assis derrière une table, reprend en allemand un texte de Charles Péguy prononcé par une autre voix invisible qui s'élève des panneaux latéraux. Ce que dessine cette parole, c'est l'interstice du *entre*, entre scène et panneaux, entre ombre et lumière, entre parole et silence. Et ce qui importe alors, c'est le passage qui conduit vers ce qui n'est pas montré, vers ce qui n'est pas intelligible au premier abord. La perception linéaire et successive d'un théâtre cathartique, ordonné dans un espace-temps logique et obéissant à une narration signifiante, fait place chez Tanguy à un plateau où les corps, les voix ouvrent à ce qui est ailleurs, abolissant la distance entre le temps de la représentation et le temps de la vie. Parfois sont évoqués des personnages de théâtre : dans *Passim* se joue une scène du *Roi Lear*, immergée dans le cours de la représentation, incluant dans ce « méta-théâtre » l'évocation du roi Lear, au même titre que d'autres matériaux récurrents d'une pièce à l'autre. Anges, âne, cheval de Don Quichotte, mêmes silhouettes portant les mêmes costumes que dans d'autres spectacles, constituent ainsi un retour qui, pourtant, est un nouveau franchissement, de seuil en seuil. L'œuvre théâtrale de François Tanguy, par la présence des corps parlants offerts au regard, se donne à être une mise en espace du temps.

De même qu'une suite de notes ne fait pas une mélodie mais ne vit que dans leur enchaînement, le théâtre de François Tanguy se lit dans la totalité continue de la représentation. Pour qui sait s'abandonner, il fait advenir dans un souffle la présence de l'absence. Face à l'œuvre que l'on regarde, sans vue sur l'entier accompli, on assiste au face-à-face tangible avec l'imprévisibilité de sa fin, dans la solidarité inouïe de la commune appartenance au vivant. ■

Pour une thèse vivante

La question du corps, ainsi que celle de l'animalité et de son intelligence, sont très importantes. Je pars des interrogations : qu'est-ce que le faire ? Qu'est-ce qu'apprendre ? Qu'est-ce que déconstruire ?

Philippe Le Moal : Comment définir *Pour une thèse vivante*? S'agit-il d'un spectacle? D'une thèse?

Claudia Triozzi : *Pour une thèse vivante* est un passage à l'acte. Ce projet part d'une interrogation : qu'est-ce que serait une recherche sur mon propre travail? Mais une recherche sous la forme d'un spectacle. Une recherche en art menée au plus près de l'expérience propre et du terrain où l'action se passe, le plateau de théâtre, avec les outils du spectacle vivant.

P.L.M. : Envisages-tu ce spectacle dans la continuité de tes travaux antérieurs, avec le renouvellement habituel d'un artiste d'une création à une autre, ou bien en tant qu'une forme particulière qui commenterait ce titre *Pour une thèse vivante*?

C.T. : Ce spectacle a une forme particulière. Cette formulation – *Pour une thèse vivante*, une phrase presque magique – m'a permis d'ouvrir le plateau à des invitations, de créer des connexions avec d'autres artistes à partir des réflexions sur le performatif et l'art de la représentation, de reformuler peut-être une petite histoire de l'art qui se rapprocherait de mon travail, tout en utilisant mes outils performatifs et ma vision des choses : comment assembler les personnes, assembler les objets – je pourrais dire : un art de l'assemblage. Dans ce sens, *Pour une thèse vivante* est toujours proche de mes pièces antérieures : j'agis et je travaille de la même façon.

P.L.M. : Dans cet art de l'assemblage, il y a de nombreuses entités symboliques, renvoyant à différents espaces – un boucher, un modèle vivant, un sculpteur, une ânesse, un film projeté... Cet assemblage, comment s'est-il constitué et à quelle fonction est-il destiné?

C.T. : Avant tout, j'aimerais rester un peu trouble, éviter de glisser dans une démarche explicative. Cet assemblage fait sens du fait de sa complexité. La recherche implique de mon côté le désir de dévoiler des matériaux sur lesquels je m'appuie – ou me suis appuyée – pour mes créations antérieures. Inviter un boucher ou un tailleur de pierre renvoie pour moi directement à la réflexion d'une pièce de 1999, *Dolled Up*. Il s'agit de reconvoquer des petits extraits d'autres pièces que j'ai jouées, *Park*, par exemple. Ces prélèvements créent des connexions à même de générer de

nouveaux matériaux qui finalement sont un prétexte à thèse, mais aussi un prétexte pour poursuivre ma démarche créative, pour rouvrir ma créativité.

P.L.M. : Cette mise en situation critique qui opère tout au long de la pièce permet d'interroger aussi la question du corps, puisque l'exposition d'un nu – modèle des arts plastiques – avoisine la découpe en direct d'un morceau de chair par le boucher.

C.T. : La question du corps, ainsi que celle de l'animalité et de son intelligence, sont très importantes. Je pars des interrogations : qu'est-ce que le faire? Qu'est-ce qu'apprendre? Qu'est-ce que déconstruire? Qu'est-ce que la répétition, l'acte de répéter un geste pour révéler une forme? Le boucher, au cœur de l'action, choisit une partie du corps – du bœuf en l'occurrence – pour l'amener à des formes précises : un steak, un rôti, des faux-filets... Sa présence évoque ce qu'est choisir un corps, ou une partie précise, en occultant l'ensemble – le corps de l'animal. Cela me permettait de parler de vulnérabilité, de la mort : sectionner un corps, c'est montrer sa complexité. Cela me permettait aussi de questionner l'os, ce qui reste au-delà de la chair. Quant à l'âne, il représente cette intelligence non dite de s'accoutumer au danger, à l'agressivité de cet espace – le son puissant, le sol qui glisse, les lumières braquées –, la capacité à s'adapter. Il s'agissait aussi d'aller vers des notions de l'ordre du sensible, du vulnérable ou de la revendication. Questionner aussi l'organisation de la mise à mort. Parler d'un corps de l'art, d'un corps de l'expression, parler également de la faim, de l'attente, du doute. Les corps présents sur le plateau révèlent visuellement et sémantiquement des formes, mais aussi des idées qui ont trait au sensible.

P.L.M. : Pour revenir à la thèse qui est inscrite dans le titre, dans cette pièce, tu joues ou tu soutiens?

C.T. : Très belle question! Je joue et je soutiens. Je soutiens dans le sens qu'il s'agit d'une mise à l'épreuve, car *Pour une thèse vivante* implique des choix à faire dans des temporalités très courtes. Et à la fois, je soutiens ceux avec lesquels je partage le plateau, même s'ils sont tous capables d'assumer leur présence et surtout leurs savoir-faire. Je soutiens l'incertain aussi. D'ailleurs, en parlant de thèse, je pense vraiment soutenir à la Ménagerie de verre, avec un jury et un public. ■

CLAUDIA TRIOZZI

Danseuse, chorégraphe, performeuse, enseignante à l'école nationale supérieure d'arts de Bourges

PHILIPPE LE MOAL

Inspecteur de la création artistique (coordonateur du collège danse) Ministère de la Culture / DGCA. Il a dirigé la publication du *Dictionnaire de la danse*, Paris, Larousse, 1999, rééd. 2008

Cet entretien a été réalisé en février 2012, en vue du colloque « Art et recherche : la recherche en art et dans l'enseignement supérieur artistique » organisé par l'école nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville.

1. Création de Claudia Triozzi au festival Les Inaccoutumés, La Ménagerie de verre, 2011.

Le pied de la lettre

Sur Jérôme Bel, danseur

Jérôme Bel fait des essais en scène, il essaie de monter autrement ce qui était donné une fois pour toutes, pour en expérimenter les effets de collage, de jointures et d'écarts.

ROBERT CANTARELLA

Comédien, metteur en scène, pédagogue, réalisateur et documentariste, ancien directeur du Centre dramatique national (CDN) de Dijon Bourgogne (2000-2005) et du Centquatre à Paris (2006-2010)

Extraits du texte publié sous le même titre dans la revue *Vertigo*, revue de cinéma, n° 38, automne 2010, numéro spécial.

Le travail de Jérôme Bel est un essai en représentation.

Un essai est une promenade ou une excursion en pensée. Le but est parfois moins intéressant que le cheminement, car chemin faisant nous comprenons que l'intérêt ne se mesure qu'à la douce brise de l'air de la marche, ou bien aux anfractuosités risquées, ou encore à l'effort commun pour parvenir à une étape qui laisse pantois. L'essai, comme son nom l'indique, est une tentative, non exclusive, avouant sa précarité mais aussi son ambition. Car un essai s'avoue friable, mais affûté comme une flèche. L'essai dit ce qu'il a à dire sans ambages, sans métaphores ou symboles d'aucune sorte. L'essai précède la fin et pourtant peut se suffire, à jamais. Roland Barthes, dont Jérôme Bel est un lecteur assidu, est amoureux des entames ; il a fait de l'essai son œuvre finale.

Jérôme Bel fait des essais en scène, il essaie de monter autrement ce qui était donné une fois pour toutes, pour en expérimenter les effets de collage, de jointures et d'écarts. Il essaie la scène, et particulièrement la scène publique, c'est-à-dire la scène avec un public. Il prend au pied de la lettre les intentions, ou les mots d'ordre. En cela il accomplit un travail de salubrité publique car il nous rappelle sans cesse à notre devoir de faiblesse, de fragilité. Il y a pour lui un devoir de se savoir fort de sa faiblesse – encore faut-il que la scène le sache. La scène de danse ou de théâtre se croit forte, elle a raison, on y vient pour assister à une œuvre, pour, comme on le dit en médecine, faciliter l'opération. L'assistance présente pense connaître les règles du jeu, et parfois les connaît, les a même intégrées au plus haut point de raffinement. La scène publique va proposer des formes de construction souvent fortes de leur message, de leur destination. Parfois, mais de moins en moins, la scène publique fait des effets pour combler les interstices du temps et de l'espace, afin de satisfaire aux désirs infiniment inassouvis de romance, de fiction, de divertissement (formes de la consolation). Il y avait l'art de la danse mettant en jeu le corps et ses signes, le rythme, le battement, le souffle, l'air qui se fabrique au moment de

l'écriture du plateau ; et voilà que Jérôme Bel arrive en scène pour nous en (d) écrire l'alphabet. Jérôme Bel aborde la scène non pas pour régler des comptes, pas pour envoyer un message ou faire comprendre une situation extérieure à la scène, pas pour divertir avec des images étonnantes ou pour faire ressurgir du passé une œuvre oubliée ; mais pour (d) écrire la scène, en faire l'essai avec nous, en même temps que nous, dans le même espace que nous. (D) écrire est un acte de démontage d'une fiction d'une part et un acte de construction d'autre chose d'autre part. (D) écrire, c'est-à-dire démonter l'écriture qui fait paraître l'acte naturel, comme celui par exemple de danser devant d'autres dans un espace éclairé, sur une musique, alors que ces autres, dans le noir, observent la partie lumineuse de l'espace. (D) écrire les plis de nos conventions faites pour oublier le labeur au profit de la jouissance d'une consommation finale. (D) écrire pour reprendre à zéro la pensée en acte qui, au bout du compte, donne de la chorégraphie.

Jérôme Bel fait l'inventaire des besoins fondamentaux dont la danse aurait besoin en cas de catastrophe, d'oubli ou de chute qui l'obligerait à reconstruire sa grammaire.

[...]

Pour *3 Abschied*, Jérôme Bel prolonge et continue de tisser son plan de recherche appliquée. [Il] s'associe ici, comme les laborantins le temps d'un travail de mise au point d'un vaccin ou d'une formule, avec Anne Teresa De Keersmaeker. Ils vont se concerter pour faire un essai de scène à deux. Il mélange son savoir de l'ouvert des choses à celui d'une autre chorégraphie, elle aussi apte au laboratoire en acte, et ensemble ils mènent une expérience *in vivo* de temps et d'écoute.

[...] Jérôme Bel et Anne Teresa De Keersmaeker participent d'un mouvement général de l'art qui tâche d'inquiéter la pensée, de l'agacer, pour en développer les papilles et les sensibilités. Inquiéter est une façon de détruire les certitudes, les arrogances et les prises de territoires. ■

Recherche de l'outil idéal

Comment réunir les mêmes conditions de réception d'un lieu à l'autre pour réaliser cette utopie d'accessibilité de tous les publics aux mêmes œuvres théâtrales ? Quelle serait la forme de scène itinérante propice à la décentralisation théâtrale du XXI^e siècle en France, en Europe et dans le monde ?

Les conditions de création et de diffusion des œuvres théâtrales sont, en France, la conséquence directe d'une politique de décentralisation et d'un maillage territorial dense mais hétérogène. Dans ce contexte, les spectacles ne peuvent pas être accueillis exactement de la même manière d'un lieu à l'autre pour des raisons propres à l'architecture et à l'équipement scénique de chaque théâtre. Ces variables d'ajustement jouent fortement sur l'appréciation de l'œuvre et sur la qualité de sa perception auprès du public.

Si la question de la création reste centrale dans ma démarche de metteur en scène, celle de la diffusion des spectacles et des conditions nécessaires à la rencontre avec le public s'est révélée pour moi primordiale. Après bientôt dix années de créations et de tournées, j'ai pris conscience que cette accessibilité était malheureusement loin d'être la même pour tous. D'une part, de nombreux territoires en France, en Europe et dans le monde restent dépourvus de tout espace scénique. D'autre part, les architectures et l'équipement des théâtres existants diffèrent tellement d'un lieu à l'autre qu'il se révèle difficile d'offrir les mêmes conditions de représentation. Comment faire en sorte que tous les publics – quels que soient leur lieu d'habitation, leur origine sociale et leur condition physique – aient accès aux mêmes œuvres artistiques ?

Il n'est pas totalement juste de dire qu'il est possible de présenter le même spectacle dans tous les lieux de manière identique. Si le texte et les acteurs restent les mêmes, la scénographie ne s'inscrit pas de la même manière selon la taille du plateau, sa forme ou l'architecture de la salle. Pour que la perception soit la même pour le spectateur, il faudrait pouvoir retrouver dans chaque lieu le même rapport entre la scène et la salle.

L'amour conjugal d'après le roman d'Albert Moravia, créé en 2008 au théâtre de Thouars, en coproduction avec la Comédie de Reims, fut décisif dans l'appréhension de cette problématique. Pour faire ressentir la valeur intime de ce roman, nous avons inventé une scénographie immersive : les spectateurs sont invités à prendre place directement sur la scène, dans un rapport bi-frontal. Équipés d'un casque audio,

ils écoutent le texte de la pièce à travers ce média. La proximité de la voix des comédiens, qui interprètent en direct le texte de la pièce repris par micros HF, rend l'expérience troublante, sensuelle et très personnelle. Les spectateurs ont véritablement la sensation que le texte se dit et s'écrit pour eux, comme si cette histoire les concernait personnellement.

Pour présenter ce spectacle, nous devons recréer dans tous les lieux le même dispositif : une boîte noire constituée de penderies – une bulle sur le plateau du théâtre –, puis nous installons des assises (80 places) en bi-frontal. Les seuls éléments scénographiques disposés au centre du dispositif sont une table, deux chaises et, de chaque côté, un châssis : à Jardin, un

MATTHIEU ROY

Metteur en scène et directeur artistique de la Compagnie du Veilleur (Poitiers), codélégué général de la Maison Maria-Casarès (Alloué)

« La structure nomade permet de se déplacer avec son lieu, pour se rencontrer sur le lieu des autres, non parce qu'ils [les artistes] n'aiment pas le lieu des autres mais parce que ce lieu risquerait de contredire, par la puissance de la sédentarité, la liberté qu'ils amènent. »

Patrick Bouchain, *Construire autrement. Comment faire?* Arles, Actes Sud, 2006, coll. L'impensé.

tulle noir tendu ouvrant sur un espace « chambre » et à Cour, une porte ouverte donnant sur « la cuisine ». Malgré la lourdeur technique de ce dispositif, nous avons fait l'expérience de la Comédie itinérante avec la Comédie de Valence en janvier-février 2011. Pendant un mois nous avons sillonné les villages de la Drôme et de l'Ardèche pour présenter le même spectacle dans tous les lieux, qu'ils soient équipés ou non, parce que nous nous déplaçons avec toute l'infrastructure nécessaire au bon déroulement des représentations (boîte noire comprise).

In fine, il nous est apparu fondamental de réfléchir à la réalisation d'un dispositif plus « souple » et plus « léger » si nous voulions poursuivre la diffusion de ce spectacle dans des lieux pas ou peu équipés techniquement. Le coût du montage et du démontage en termes de temps et de personnel devient une des données fondamentales de l'équation qu'il nous reste à résoudre.

La création d'*Un doux reniement* de Christophe Pellet au théâtre de Thouars, en 2012, est venue renforcer ce désir d'autonomie. Nous avons inventé un parcours immersif pour un seul spectateur, d'une durée de douze minutes. Équipé d'un casque audio, chaque spectateur devient Paul Fradontal, le personnage principal de l'histoire. Il se retrouve projeté dans un univers sonore où il entend, parle et agit à *la place de ce personnage*. La dimension solitaire de ce parcours fait de cette expérience un moment unique, personnel et troublant.

Le dispositif scénographique a été conçu pour s'intégrer dans une remorque de poids lourd. Ainsi, nous déployons notre théâtre (accessible aux personnes à mobilité réduite) dans n'importe quel espace public et les spectateurs voient tous la même représentation dans des conditions identiques. Les retours sont unanimes : cette expérience touche fortement différents types de publics. Cette qualité d'émotion ressentie tient évidemment au propos du texte et à la performance des acteurs mais également au dispositif en lui-même. Toutes les conditions sont réunies pour que s'installe le même rapport d'intimité entre acteurs et spectateurs.

Nous avons créé *Europe connexion* d'Alexandra Badea au Taipei Arts Festival (Taiwan), entre le 10 et le 16 octobre 2016, en production déléguée avec les Tréteaux de France, suivi d'une tournée en France entre janvier et mars 2017. Pour faire entendre ce texte, nous avons réalisé un dispositif quadri-frontal avec casques audio intégrés pour 128 spectateurs. Nous avons fait reconstruire à Taiwan le gradin conçu et développé par notre scénographe Gaspard Pinta¹ pour la reprise de *L'amour conjugal*. Ce gradin permet un montage rapide des trente-deux modules constitués chacun de deux rangs de quatre places équipés de casques audio et d'amplis. Ainsi, en Asie ou en Europe, les spectateurs auront vécu la même expérience théâtrale d'immersion dans un dispositif scénographique identique.

Pour la diffusion de ce spectacle, nous travaillons actuellement à la conception d'une « enveloppe » de représentation qui devrait à la fois entourer les spectateurs mais également contenir les accroches, les projecteurs intégrés et les régies son et lumière (nous permettant de gagner un temps considérable en montage et réglage lumière). Nous poursuivons le travail de recherche et de développement engagé sur la création de *Days of nothing* de Fabrice Melquiot en 2015, dont la partie centrale du dispositif scénographique n'était autre qu'une structure porteuse inté-

grant des projecteurs traditionnels, deux vidéoprojecteurs et faisant partie de l'architecture du décor.

Toutes ces réalisations tendent à répondre à ces problématiques qui m'animent depuis toujours : comment réunir les mêmes conditions de réception d'un lieu à l'autre pour réaliser cette utopie d'accessibilité de tous les publics aux mêmes œuvres théâtrales? Quelle serait la forme de scène itinérante propice à la décentralisation théâtrale du XXI^e siècle en France, en Europe et dans le monde? Quel schéma d'organisation structurelle mettre en place pour la réalisation de ce projet artistique et politique au service de tous les publics? Comment conjuguer missions de service public, innovation et écoresponsabilité, tout en s'inscrivant dans la continuité des aventures de la décentralisation théâtrale : de Firmin Gémier avec son Théâtre national ambulant au début du XX^e siècle, jusqu'à Robin Renucci qui poursuit, à sa manière, le chemin engagé par Jean Danet avec les Tréteaux de France?

Mes expériences de création de spectacles vivants contemporains multimédia et leur diffusion sur différents territoires en France, en Europe, en Afrique et en Asie m'invitent à concevoir la réalisation d'un outil pensé comme un espace de représentation modulable, techniquement autonome, démontable, transportable et écoresponsable. Cette scène itinérante permettra à des publics isolés d'avoir accès à des œuvres du répertoire contemporain réunissant petits et grands dans une ambiance de convivialité et de partage.

Aujourd'hui, il est pour moi nécessaire d'engager ce processus de recherche et de développement pour la réalisation de cet espace de représentation théâtrale autonome et écoresponsable afin de créer, de diffuser et de transmettre les outils de l'art théâtral à l'ère du numérique. Cet équipement scénique pourra aussi bien s'installer dans des lieux existants (théâtres ou salles polyvalentes) que dans l'espace public (place de village, cour de musée...). La souplesse de son utilisation – en termes de transport, de montage et de démontage – rendra cet outil efficace pour les tournées en milieu rural et périurbain. Cet espace de représentation sera équipé d'un matériel performant en lumière, son et vidéo : projecteurs à LED, système de multidiffusion et spatialisation sonore et vidéo, programmes développés par l'Ircam...

Cette utopie s'inscrit pleinement dans le projet polyculturel que nous allons déployer à la Maison Maria-Casarès, centre culturel de rencontre, au cours des quatre prochaines années. Cette structure nomade deviendra l'ambassadrice de l'ensemble des œuvres produites au domaine de la Vergne, qu'elles soient théâtrales, agricoles, numériques ou pédagogiques. Mutualisé avec les jeunes artistes, maraichers et entrepreneurs accueillis en résidence sur le site, ce satellite pourra s'inscrire comme figure de proue d'un réseau européen d'espaces de production, de diffusion et de transmission – ancré sur le territoire français mais connecté au monde. ■

1. Lauréat des Albums des jeunes architectes et paysagistes (AJAP) 2016.

S'affranchir des frontières

La complexité rythmique correspond à la complexité de nos vies !
Ce que je retire de mes rencontres avec des musiciens qui viennent d'un autre monde, c'est que nos rythmes se confrontent ; ça ne peut pas être simple.

Sarah Murcia : Peux-tu nous décrire l'environnement musical dans lequel tu as grandi ?

Kamilya Jubran : Mes parents étaient très intéressés par l'art – surtout par la musique – malgré les guerres qui compliquaient, entre autres, l'accès à celle-ci. Mon père fabriquait des ouds. J'ai commencé vers l'âge de trois ans à chanter les longues chansons monologues d'Oum Kalthoum que j'entendais à la radio. Plus tard je me suis accompagnée au qanoon, puis au oud, et je n'ai découvert qu'ensuite la musique de Sayed Darwich et le monde d'où venait Oum Kalthoum. Puis j'ai collaboré avec le groupe Sabreen, pendant vingt ans et c'est là que j'ai réalisé qu'il était possible de se poser des questions, de créer sa propre musique.

S.M. : Tes morceaux sont à la fois emprunts de tradition et de nouveauté. Comment penses-tu que l'on puisse à la fois s'affranchir de la tradition et la perpétuer ? Sur quels aspects de la musique portent tes recherches ?

K.M. : Quand je suis venue en Europe, j'ai commencé à composer mes propres chansons. J'ai d'abord fait *Mahattaat*, une création avec toi, Werner Hasler, et le vidéaste Michael Spahr ; puis *Wameedd* avec Werner Hasler, et enfin mon premier album solo, *Makan*, dans lequel j'ai mis à nu toutes ces idées que je partageais jusqu'alors avec les autres. Je me suis intéressée à l'asymétrie, à la polyrythmie, et à des types de modalité que je ne connaissais pas, notamment aux modes à transposition limitée. J'essaye de confronter ce que j'ai appris de la tradition à des éléments d'autres cultures et c'est du choc de cette confrontation que naît mon langage. J'avais fait quelques expérimentations musicales à la fin des années 1990, notamment avec le groupe IAM, qui a attiré mon attention et mon intérêt pour les sons électroniques. Avec Werner, nous avons profité de la liberté que donne la musique électronique, de la façon dont elle a pu faciliter notre rencontre, car il est lui-même dans des questionnements très profonds sur la gestion du temps avec ce genre d'instruments. Aujourd'hui nous composons ensemble une musique qui est de moins en moins formelle, dans le souci de garder ce sentiment d'élasticité, comme dans l'album *Wanabni*.

S.M. : Je travaille avec toi depuis longtemps maintenant, et nous abordons beaucoup de questions rythmiques (asymétrie, polyrythmie, polyvitesse...). Ce qui m'intéresse dans cette complexité, c'est qu'elle provoque un sentiment de doute, de danger, de tension, et aussi que le fait de travailler sur de longs cycles rythmiques fait écho à ta propre tradition, puisque tu viens d'une musique où la longueur, la sensation d'étirement, de long fil directeur, est importante. Que représente pour toi ce genre de recherche ?

K.M. : Cela élargit mes possibilités, c'est une façon de progresser. La complexité rythmique correspond à la complexité de nos vies ! Ce que je retire de mes rencontres avec des musiciens qui viennent d'un autre monde, c'est que nos rythmes se confrontent ; ça ne peut pas être simple.

S.M. : Dans ton travail avec Werner comme avec moi, tu abordes aussi la question d'une modalité différente, notamment avec les modes de Messiaen, ou des boîtes de notes. Quelle est ton approche de la modalité aujourd'hui ? Tu le sais, j'envisage ces modes de façon verticale, en construisant des cadences avec.

K.M. : Effectivement, tu viens d'un monde musical harmonique, alors que mon bagage est monodique, mélodique, horizontal. Quand je travaille sur un mode de Messiaen, j'essaye de comprendre comment il est construit, son impact harmonique, mais je le traite surtout mélodiquement. Je le rapporte aux tétracordes, car c'est comme cela qu'on analyse les gammes dans la musique classique arabe.

S.M. : J'ai aussi remarqué que tu travailles beaucoup sur des intervalles très disjoints, souvent dissonants, comme dans *La suite nomade 1* ; tu pars d'un quart de ton pour arriver sur un autre qui est très éloigné. Qu'est-ce qui te plaît dans cette démarche ?

K.M. : Cette suite en particulier était pour moi comme un exercice, je me suis inspirée de ma rencontre avec Mela Meierhans. En fait, j'ai donné à chaque lettre arabe une note. Ma volonté était de créer une série, pas dans le sens de la musique sérielle, mais dans un sens littéraire.

KAMILYA JUBRAN
Chanteuse et oudiste

SARAH MURCIA
Contrebassiste, compositrice et arrangeuse, membre des groupes Beau Catcheur, Sylvain Cathala trio, Pearls of Swines

S.M. : Tu as collaboré avec Sylvain Cathala, pour jouer une musique très proche du jazz ; que représente cette rencontre pour toi ?

K.M. : Cela représente une entrée dans un monde musical très construit et développé, pour lequel il me manque beaucoup de clefs, de bases. J'ai dû comprendre beaucoup de choses très vite, sans passer par un réel apprentissage. Il fallait que je réagisse vite, et j'aime cette urgence. Cela me permet de mettre mon expression à l'épreuve. Il faut savoir « tricher », être créatif. Cela m'a ouvert de nouveaux horizons.

S.M. : Quel est ton rapport à la poésie arabe contemporaine ? Comment choisis-tu les textes sur lesquels tu travailles ?

K.M. : Ce que j'aime dans les textes contemporains, c'est qu'ils ne sont pas soumis à des lois rythmiques comme les textes anciens. C'est souvent de la prose, je peux ainsi les adapter facilement à mes compositions et en faire ce que je veux. Mais je peux aussi remettre en question les règles rythmiques qu'impose la scansion, comme c'est le cas avec la poésie de Salman Masalha, dont la structure est classique mais le langage moderne. Contrairement à celle de Paul Chaoul ou de Hassan Najmi, qui n'écrivent avec aucune contrainte rythmique classique.

S.M. : Est-ce important pour toi de perpétuer une école, comme on peut le faire dans la musique occidentale, c'est-à-dire d'écrire toujours après et avant quelque chose, dans un souci de renouveau mais aussi de fil historique ?

K.M. : C'est important d'avoir des pierres sur lesquelles construire. On sait bien depuis le X^e siècle que la musique arabe est basée sur des éléments qui viennent de la théorie grecque, ainsi que de la musique perse, et d'autres cultures à l'est de l'Iran. Avant l'invention du tempérament, elle était très microtonale et on a pour ainsi dire « perdu » beaucoup d'intervalles. Les Arabes ont adopté le mot grec « genus », « djins » pour désigner les tétracordes. Je veux dire par là que dans la musique arabe, on a beaucoup d'outils dans les mains. Mais au niveau de la pensée, il y a beaucoup de choses à faire et ce champ-là est ouvert pour moi.

Je m'intéresse à la musique contemporaine car c'est une expression, un mode de pensée différent, et les cultures qui possèdent à proprement parler une « musique contemporaine » m'interpellent. C'est une situation qui n'existe pas réellement dans le monde arabe. Je m'intéresse aussi beaucoup à l'impact des changements politiques sur l'évolution de l'art.

S.M. : Tu animes très régulièrement des ateliers musicaux au Moyen-Orient (Ramallah, Le Caire, Haïfa). Quel est ton sentiment sur la position des jeunes musiciens dans ces pays et comment envisages-tu l'idée de la transmission ?

K.M. : Ce qui m'attire dans le fait de travailler avec eux, c'est que je connais très bien ce qu'ils vivent, j'ai vécu une situation semblable à la leur. Au Moyen-Orient, nombreux sont les musiciens qui cherchent à développer leur art avec leurs propres moyens, dans un contexte presque hostile à la culture, sans soutien, sans structure, même si aujourd'hui ils ont un tout petit peu plus de moyens grâce à la révolution technologique. Certains de ces artistes sont très avancés dans leur travail, mais la plupart d'entre eux sont perdus, car il est difficile de travailler quand on est en peine de démocratie et de liberté. L'impact de l'immobilisme de la politique et de la religion est très fort sur les sociétés. Je leur pose des questions, je les encourage à se remettre en question. J'écoute de la musique avec eux et je leur demande comment ils l'écoutent. Il s'agit d'une confrontation intime. Entendre leur propre voix, ne pas suivre un mouvement qui leur apporterait une gratification immédiate.

S.M. : Envisages-tu ton travail comme un combat politique ?

K.M. : D'une manière ou d'une autre, il l'est. Prendre la décision de ne pas censurer mon travail – même si dans les oreilles de certains, qui viennent de cultures comme la mienne, je semble faire des bêtises – est une décision politique. Il faut déconstruire pour reconstruire, s'affranchir des frontières, se jeter à l'eau, prendre des risques et faire des choix, sinon on n'avancera jamais ! ■

Milogue à 2

Aujourd'hui, puisque tout est absolument disponible immédiatement, pour *chercher* à écouter il faut d'abord *rechercher* en soi pour savoir ce que l'on veut bien y trouver à penser.

Alice Dusapin : La recherche m'évoque l'apprentissage, pour moi c'est une méthode de travail pour apprendre et produire, mais cela provient certainement du fait que j'ai étudié pendant cinq années l'histoire de l'art à l'Université et que, dans ce contexte, apprendre, c'était rechercher. Toi, tu n'as pas suivi de cursus académique, tu as travaillé, assimilé, lu et appris selon tes propres règles, aussi je m'interroge sur ce que ce terme peut signifier pour toi.

Pascal Dusapin : Quand tu étais étudiante, tu m'impressionnais par le soin que tu prenais à ordonner ton savoir. J'étais très touché de te voir aménager les espaces de connaissance que tu acquérais au fil du temps. En tant que père, j'étais surtout inquiet du *temps* contemporain, celui qui privilégie la parcellisation au détriment de la chronologie. Nous avons souvent parlé de cela ensemble et je n'avais guère envie que tu abordes l'histoire de l'art comme on saute d'une fenêtre internet à une autre. En fait, je m'inquiétais surtout d'une mise en place de l'amnésie, un syndrome à mon sens malheureusement distinctif de l'époque. Au fond, tu cherchais. Et j'ose même dire *tu cherchais à chercher*. Et cela n'a rien à voir avec la *recherche*. Tu savais bien que suivre un cursus d'histoire de l'art n'est pas un sauf-conduit professionnel. Il fallait donner un objet à ta quête. En un sens, je connaissais aussi ce chemin où rien n'est tracé d'avance, excepté ce que l'on s'offre soi-même, c'est-à-dire ce que l'on invente.

Aujourd'hui tu es éditrice, tu *cherches* des artistes, des auteurs, tu les publies dans la revue *octopusnotes*¹, ou ailleurs, tu ne cesses de bouger, tu vis à chaque fois dans des villes différentes, Bruxelles, Berlin, Los Angeles, Vienne, Lisbonne. J'adore regarder ça, je suis fier de toi. J'aime aussi cette quête qui est la tienne, ces contrées mentales que tu parcours, ces espaces dont tu dessines les contours, ces écarts aussi. Je tente d'apprendre ce que tu apprends et il m'arrive quelquefois de m'étonner de tes éblouissements, ceux que je crois savoir depuis longtemps, puis je comprends, on ne sait jamais rien vraiment, tout doit se réapprendre, toujours. C'est tout simplement magnifique de réapprendre à redevenir *encore* un autre.

Alors ta question sur la recherche, ça m'amuse un peu. Ça m'intrigue aussi car je n'use jamais de ce mot. Quant à toi, je n'ai jamais eu le sentiment que tu *recherchais* et pour tout dire, je n'aime pas tant ce mot. Il est simple, entêté d'allure, un peu sommaire au fond. Rechercher, c'est se concentrer sur un point, c'est condenser des lignes de fuite sur un ensemble d'objets par un ensemble d'actions. Chercher, c'est déambuler, se perdre, divaguer, rôder, quand on cherche, souvent on n'en sait même rien, on attend.

Oui, je sais, cela peut faire sourire mais je ne crains pas le paradoxe car dans ma vie de travail, je n'induis rien, je déduis directement et je ne me soucie jamais de logique. Je ne suis pas non plus soumis à la contrainte d'un résultat. Uniquement par ce que j'ai fait. C'est différent.

Tu auras donc compris que je préfère *chercher*. Laisse-moi penser que c'est exactement ce que tu fais. Tu ne *recherches* pas un point, tu éprouves tes inquiétudes, tu erres, tu t'embrouilles et j'ai même eu quelquefois le sentiment que tu te cramponnais à quelques concepts un peu roides. Puis tu t'assouplis, tu lâches, ta liberté de ton et d'entendement revient. Créer, c'est sans cesse *chercher* à s'assouplir. C'est comme s'il fallait toujours trouver le point de distension. Créer, c'est *chercher* à détalier devant ses propres principes, abandonner les vertus mortifères des processus au profit d'une méthodologie de l'inconnaissance. Créer, c'est *chercher* à moins savoir de soi pour aller au-dessus de ses ambitions.

A.D. : J'aime bien cette idée de *chercher à chercher*. C'est vrai que c'est devenu un moyen d'avancer. Assez simple dans l'idée et qui peut prendre une multitude de formes. Je crois par exemple que la création de la revue *octopusnotes* en 2013, que je codirige avec Alice Pialoux et Baptiste Pinteaux, est née de ce désir de constituer un espace pour *chercher à chercher*. Une sorte de plateforme qui nous entraîne et nous met au défi de constituer un contenu, mais aussi d'organiser la distribution, lesancements, de sensibiliser les lecteurs, et surtout de continuer à avoir envie de continuer, ce qui n'est pas le plus simple au vu de la complexité économique de l'édition imprimée (mais

ALICE DUSAPIN

Éditrice et cofondatrice de la revue *octopusnotes*, éditrice associée chez & : Christophe Daviet-Thery et codirectrice d'Ampersand à Lisbonne

PASCAL DUSAPIN

Compositeur de musique

Cet entretien est extrait d'une conversation engagée en décembre 2016 entre Pascal Dusapin et sa fille Alice Dusapin ; une conversation toujours en cours qu'il s'agira donc de considérer comme inachevée.

1. <http://octopusnotes.fr/>

ça, c'est une autre histoire, peut-être un peu trop pragmatique pour cet espace de discussion, ou pas?).

Alors je ne vais pas te demander comment tu as fait pour te créer cet espace d'écriture et pour qu'il soit économiquement possible car je pense qu'il n'y a pas de recette. Ce que j'aimerais plutôt savoir, c'est à quel point cet aspect économique influence ton travail quotidiennement? Est-ce que tu as réussi à lui donner une place intéressante dans ton exercice de compositeur ou est-ce un échec?

P.D. : Une œuvre doit non seulement inventer les conditions techniques de son apparition mais aussi celles de son modèle économique. Une production d'art, c'est-à-dire une pensée, qui ne se préoccupe pas de son émergence au monde est condamnée à sa disparition immédiate, tout du moins à sa propre dégradation. De ce point de vue, l'avenir tel que je pouvais l'envisager quand j'ai commencé à composer était assez angoissant. Écrire de la musique exige une bonne dose d'insensibilité aux nécessités de la réalité. Mais j'ai eu beaucoup de chance. J'ai rencontré les bonnes personnes et très vite j'ai eu des concerts, des commandes, je donnais aussi des cours de tout et n'importe quoi, je me suis débrouillé comme je pouvais, je tirais le diable par la queue certes, mais je pouvais travailler. En revanche, j'ai vite compris que non seulement je ne voulais pas faire autre chose mais surtout, que je ne savais rien faire d'autre. Donc l'équation était simple : m'arranger pour en vivre et inventer les conditions adéquates. Et j'ai sans doute fait sans le savoir ce que dit Deleuze dans son cours sur Spinoza : « Sachez de quoi vous êtes capables, c'est-à-dire évitez de vous mettre dans les situations qui seront empoisonnantes pour vous². »

Je ne m'attarderai pas sur les caractéristiques du métier de compositeur. Disons qu'il faut (pour en vivre) beaucoup se battre et exiger. C'est encore le cas aujourd'hui. Mais pour exiger des autres, il faut savoir ce que l'on veut, s'accrocher et convaincre ceux qui n'y croient pas. Il n'y a qu'une solution : faire de son travail le lieu d'un *désir*. C'est un peu fou de dire ça, mais il faut être désiré. Si cette condition n'est pas là, il n'y a rien qui vient. Le travail est le produit de plusieurs facteurs concomitants : autonomie, capacité de persuader, solitude assumée, sensation « d'une » histoire, sens critique et extrême ardeur à réaliser la chose que l'on imagine, plus encore un tas d'autres choses qui ont à voir avec la joie et la volonté.

A.D. : Dans ton domaine, existe-t-il des espaces de partage intéressants où se pense la musique en train de se faire? Je pense par exemple au format de la revue, idéal pour cet espace de discussion et d'idées, il y en a tant en art contemporain, *May*, *Parkett*, *Mouvement*, *Artforum*, pour ne citer que les plus importantes. Je me demande simplement, à part écouter assidument des concerts et le plus souvent possible, comment se constituer une expérience de la musique contemporaine autrement que par l'écoute? Par où commencer et, surtout, comment continuer de *chercher à chercher*?

P.D. : Il y a le concert mais ce n'est plus la seule façon d'entendre de la nouvelle musique. Internet est passé par là et beaucoup de compositeurs ont un site. Évidemment, rien ne remplace l'expérience du concert. Encore faut-il y aller! Tu ne me croiras jamais si je te raconte que pour entendre *Charisma* de Xenakis, une pièce de quatre minutes pour clarinette et violoncelle, je suis allé un soir de la fin des années 1970 à Melun

2. Deleuze – Spinoza, cours 8 du 03/02/81 – 2, transcription de Jean-Charles Jarrell.

en train régional, puis je suis revenu à Paris en stop. Ce temps des dinosaures semble révolu mais je peux t'assurer que je n'ai jamais oublié cette pièce.

Aujourd'hui, puisque tout est absolument disponible immédiatement, pour *chercher* à écouter il faut d'abord *rechercher* en soi pour savoir ce que l'on veut bien y trouver à penser. Il existe aussi des milliers de blogs et de revues en ligne. La plus intéressante que je connaisse (écrite en français) est la revue *Circuit*³ à Montréal mais il doit en exister en d'autres langues. Si tu veux parler d'une revue au contenu physique sur papier, je n'en connais aucune. On peut donc considérer qu'en ce qui concerne la musique, il n'y a plus aucune activité périodique éditoriale en France. Les compositeurs pensent et composent certes, mais aucun corpus de raisonnement collectif n'apparaît. Des livres sur la musique en général s'écrivent certes, mais ce n'est pas le sujet de ta question et cela reste sans commune mesure avec ce que j'observe dans les arts plastiques.

A.D. : En ce moment, je travaille sur un projet d'exposition (avec Christophe Daviet-Thery et Martin Laborde) qui sera accompagné d'une publication autour des livres de Bern Porter. Il était une personnalité fascinante; éminent physicien, il a travaillé sur le *Manhattan Project*; éditeur, il a publié Henry Miller, Anaïs Nin ou Dick Higgins aux États-Unis; poète et artiste, il se proclamait inventeur du *mail art*. Il a également connu des personnalités telles que Gertrude Stein, André Breton, Ernest Hemingway, Allan Ginsberg, etc. Bern Porter a passé les dernières années de sa vie à Belfast dans le Maine et a créé *The Institute of Advanced Thinking*. Parmi une quantité de projets, il réunissait chaque année chez lui pendant plusieurs mois un groupe d'une trentaine d'éminents scienti-

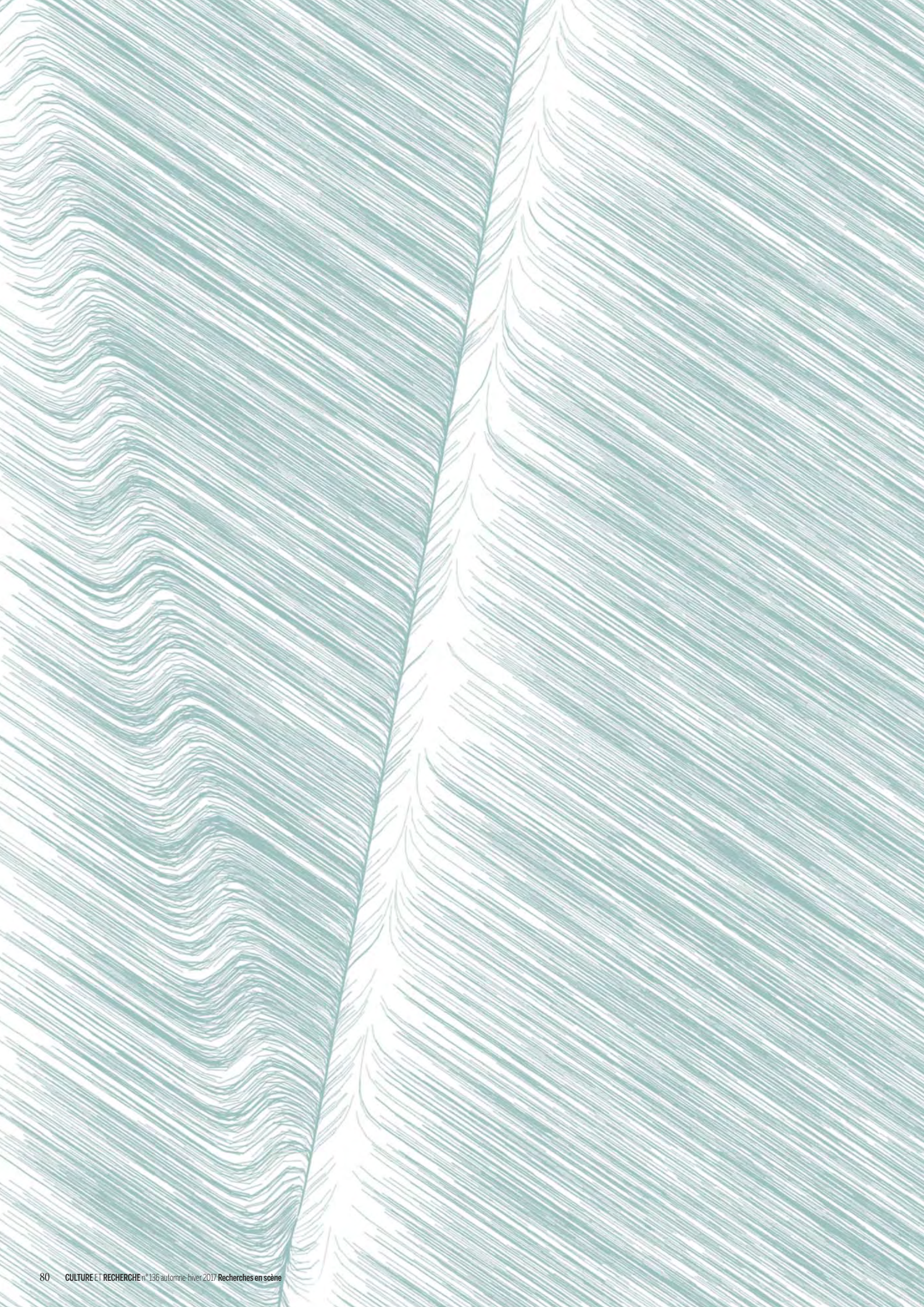
fiques en vue de repenser, *ensemble et simplement*, de grandes questions. Dans un entretien, Bern Porter raconte : « *People ask me « What do you do when you are doing advanced thinking? » And the answer is « We are making the complex simple, that whatever is reasonable and obvious undertaking ».* *We have developed out of this what is called the Bern Porter Theory of Simplistics, which can be reduced more or less as follows : it is easier to complicate things than to simplify them*⁴. » Je suis admirative de la position qu'il a tenue toute sa vie à cet égard, aussi je me demande si tu as le sentiment de complexifier de plus en plus ton travail ou de le simplifier? Si cette question peut se poser...

P.D. : La question de la *simplification* est au centre de toute création. Si l'on observe la vie et les formes des œuvres, on s'aperçoit toujours que leurs expressions tendent à se simplifier. Ce qui ne veut pas dire que cela soit plus *simple*, bien au contraire!

Élaguer, épurer, décanter, aérer, dégager l'espace autour de la pensée est incroyablement ardu. Pour l'artiste, c'est une lutte de chaque instant. Bern Porter a raison; *il est plus facile de complexifier que de rendre les choses simples*. Mais que veut dire *simple*? Certainement pas *moins*. À mon sens, cela veut dire produire une pensée plus fluide et ductile et cela ne concerne pas le seul traitement du matériau. En musique, il faut toujours faire attention à ce mot qui est souvent utilisé par les nostalgiques, ceux qui invoquent le temps où tout était mieux, et donc plus simple « avant ». Cela dit, je trouve presque amusant que tu cites cette phrase de Bern Porter qui n'est pas à proprement parler un artiste *simple*. Alors *quid* de la vérité et de la réalité de ce mot? Que cachent le mot et le désir d'être *simple*? ■

3. www.revuecircuit.ca

4. On me demande souvent : « Que faites-vous lorsque vous travaillez le projet *The Institute of Advanced Thinking?* » La réponse est : « Nous rendons le complexe simple, que ce soit évident et raisonnable dans son appréhension. » À partir de cela, nous avons développé la *Bern Porter Theory of Simplistics*, que l'on peut résumer par la notion suivante : il est plus facile de complexifier que de rendre les choses simples.





Se questionner : paroles d'artistes-chercheurs

Plus avant encore, se glisser dans la matière de l'œuvre, dans ses processus de germination, à travers des paroles d'auteurs, ou de « travailleurs de scène », visiter des contrées fertiles et singulières où se déploient de nouvelles synergies de recherches, des mutations artistiques génératrices de nouveaux gestes. Car c'est bien au cœur de ces aventures que se construit la matérialité du spectacle vivant, dans ces « laboratoires de résistance », qui mettent le spectateur au défi d'être remué par de nouvelles expériences.

De SmartFaust à Geek-Bagatelles

Les smartphones proposent un nouveau geste instrumental, simple en apparence, mais très expressif et capable de devenir un véritable geste expert.

JAMES GIROUDON

Cofondateur du Grame en 1981, compositeur de musiques électroacoustiques, d'œuvres mixtes pour solistes, d'ensembles instrumentaux et de dispositifs, et de théâtre musical

YANN ORLAREY

Informaticien et musicien, actuellement directeur scientifique du Grame ; son répertoire musical comporte des pièces sur bande, des pièces interactives et des pièces instrumentales pour solistes, petites formations et orchestres

En mars 2014, lors de la biennale Musiques en Scène, Grame (centre national de création musicale à Lyon) organisait un concert d'un nouveau genre utilisant les smartphones comme instruments de musique. L'histoire de ce concert illustre bien les synergies de recherche artistique qui peuvent se créer entre équipes artistiques et scientifiques au sein d'un centre national de création musicale (CNCM), mais aussi les temporalités impliquées par ce type de collaboration.

L'histoire débute en 2010. À l'époque le laboratoire de recherche de Grame travaille déjà depuis plusieurs années sur le projet FAUST (Functional Audio Stream) qui vise à proposer une notation de haut niveau pour décrire de manière concise des instruments de musique électroniques, ainsi que les outils numériques pour les implémenter. Les instruments écrits en langage FAUST peuvent fonctionner sur toutes sortes de matériels et pas simplement sur des ordinateurs conventionnels puissants. C'est donc tout naturellement que nous avons commencé à nous intéresser aux possibilités des smartphones. Et en février 2010, Stéphane Letz réalise avec succès les premiers portages de code FAUST sur iPhone.

Le développement pour smartphone est assez complexe et sensiblement différent de celui pour ordinateurs conventionnels. Mais les appareils ont désormais une puissance de calcul non négligeable (environ 50 000 fois plus que les micro-ordinateurs du début des années 1980), et surtout ils sont bourrés de capteurs.

À partir de 2010, deux axes de travail vont se développer en parallèle. D'une part l'utilisation des smartphones pour faire de la synthèse sonore. D'autre part l'utilisation des capteurs embarqués sur le smartphone pour contrôler gestuellement la synthèse faite sur un ordinateur conventionnel. Les deux approches vont se perfectionner grâce à Christophe Lebreton et débouchent en novembre 2011 sur l'organisation d'un grand *workshop* au Digital Art Center de Taipei. Courant 2012, nous avons une version opérationnelle et nous pouvons fabriquer à volonté des instruments de musique sur iPhone. Leur développement devient accessible à des non-informaticiens et les temps de développement sont spectaculairement raccourcis. À l'été 2013, le projet SmartFaust est officiellement lancé. Une commande musicale est passée au compositeur et improvisateur Xavier Garcia dans le cadre du projet INEDIT¹.

La démarche artistique est innovante à plus d'un titre, notamment dans la mesure où les instruments/applications pour smartphones sont coécrits simulta-

nément aux pièces qu'ils vont servir à interpréter. Une autre particularité remarquable de ces instruments est l'absence d'interface graphique. Le musicien n'a jamais besoin de regarder le téléphone pour en jouer. Tout se fait entre la main et l'oreille. Les nouvelles œuvres pour smartphones sont créées en 2014 à Lyon. Le concert se déroule en deux temps : l'exécution de trois pièces pour « chœur » de smartphones et solistes, puis celle d'une quatrième pièce faisant intervenir les spectateurs.

L'intérêt pédagogique de cette approche est également manifeste : un projet PEPS² intitulé Éducation, Musique et Informatique (EMI), regroupant la Maison des mathématiques et de l'informatique (MMI), l'ENS Lyon, EducTice, Compsys et Grame, est déposé auprès du CNRS. Ce projet prévoit d'élargir les ateliers à une initiation à la programmation, en vue de permettre aux enfants de fabriquer directement leurs instruments numériques pour smartphones, à travers une programmation simplifiée des instruments de musique grâce à une série de composants de haut niveau que l'on assemble graphiquement. L'initiation à la programmation informatique par le biais de la musique est une approche très prometteuse.

Le concept SmartFaust est décliné également en performances avec SmartFaust On Air à la Biennale du design 2015 à Saint-Étienne, en concerts participatifs dans les TGV, ou encore en installations sonores avec la pièce *Smartland-Divertimento*.

Le dernier projet en date a conduit à une commande à Bernard Cavanna d'une pièce pour orchestre et smartphones intitulée *Geek-Bagatelles, introspections sur quelques fragments de la IX^e symphonie de Beethoven*, confrontant un chœur de vingt smartphones et un orchestre de trente-huit musiciens (créée en 2016).

Les smartphones sur scène, un simple effet de mode ? Probablement pas. Aujourd'hui, le mode de production du son n'est plus le seul critère de classification : la façon dont on joue de l'instrument est essentielle. Les smartphones proposent un nouveau geste instrumental, simple en apparence, mais très expressif et capable de devenir un véritable geste expert. Chaque spectateur, ou presque, a un smartphone dans sa poche ; une salle de spectacle représente aujourd'hui une puissance de calcul incroyable pour un artiste, comme aucun dispositif scénique n'en a jamais proposée. C'est l'occasion d'investir un territoire nouveau, celui d'œuvres émergentes collectives et collaboratives. ■

1. Projet ANR-2012-CORD-009-03

2. Projets exploratoires Premier soutien (PEPS) : dispositif de soutien à des projets interdisciplinaires exploratoires. Voir : www.cnrs.fr/mi

Percussion à quatre mains

Métissage et création

Sur le plan humain, il s'est agi d'entrer dans un processus de questionnements anthropologiques et musicologiques symétriques, et sur le plan musical d'explorer, au fil du temps, des combinaisons rythmiques diverses et d'en inventer de nouvelles.

C'est le récit d'une collaboration musicale entre le percussionniste Ibrahima Diabaté, ancien soliste du ballet national du Mali, accompagnateur de cérémonies traditionnelles, et le percussionniste de musique mandingue et batteur de jazz que je suis. Ibrahima Diabaté est issu d'une famille de griots. Son instrument, le *dunun*, est un tambour cylindrique à double membrane, joué avec une cloche. Nous nous sommes rencontrés à Bamako, au Mali, en 1994 au cours de l'un de mes voyages où je me formais au djembé et apprenais le bambara. Notre collaboration s'exprime, depuis bientôt vingt ans, aussi bien à travers la musique traditionnelle mandingue (répertoires du Mali et de Guinée) que dans des musiques métissées. C'est à une véritable démarche de recherche que nous nous sommes attelés. Elle a tout d'abord convoqué des moyens et des concepts qui nous ont permis d'interroger nos univers culturels respectifs. Sur le plan humain, il s'est agi d'entrer dans un processus de questionnements anthropologiques et musicologiques symétriques, et sur le plan musical d'explorer, au fil du temps, des combinaisons rythmiques diverses et d'en inventer de nouvelles.

Ibrahima, par une recherche personnelle, a su développer des pratiques de jeu qui, loin de s'opposer les unes aux autres, lui ont permis de développer un style à la fois ancré dans la tradition et cependant innovant.

Après son installation à Paris, nous décidâmes de monter un ensemble de percussions, puis un orchestre de jazz composé d'un saxophone, d'un vibraphone et d'une basse, en conservant notre duo comme section rythmique. Ibrahima témoigne : « J'ai toujours joué ma propre musique en Afrique mais aussi en Europe. Ce groupe m'a permis d'envisager cette tradition de djembé et de *dunun* dans un autre univers. »

Nous avons effectué ensemble un travail de recherche pour construire un répertoire qui couvre des compositions originales et des réarrangements de pièces mandingues. Dans ce dernier cas, le procédé consiste tout d'abord à mettre au jour, par une démarche analytique, les traits musicaux essentiels qui caractérisent le morceau. Ensuite, il s'agit de créer un morceau laissant suffisamment de liberté aux musiciens de jazz pour

qu'ils puissent développer des improvisations, sans porter atteinte à l'identité de la pièce originelle.

Prenons l'exemple du morceau *Kaira*, issu du répertoire des chants de griots, pour montrer comment se construit concrètement ce travail de recherche artistique. Il existe, dans la tradition, plusieurs manières canoniques d'introduire *Kaira*; dans notre version, nous avons choisi de débiter par une séquence mélodique composée, inhabituelle pour cette pièce. *Kaira* se révèle ensuite au fur et à mesure, comme en transparence, notamment grâce à la ligne de basse qui reprend certaines notes d'accompagnement du chant traditionnel. Le thème interprété par le saxophoniste utilise des fragments de ce chant; il sert de point de départ aux improvisations. L'aspect cyclique de la musique d'origine est conservé avec une pulsation régulière. La section rythmique accompagne le soliste avec des séquences qui se répètent mais qui ne sont pas figées. Le travail de recherche consiste ainsi à articuler nos univers culturels et musicaux respectifs, dans des processus à la fois réflexifs et interactifs. Qu'il s'agisse de jazz ou de musique mandingue, les rôles entre soliste et accompagnateurs sont, pour ce faire, heureusement assez comparables. Ibrahima indique à ce propos : « Que j'accompagne de la musique malienne ou du jazz, je varie mes phrases, j'enlève des coups, j'en ajoute, je joue sur l'intensité pour ne pas être monotone et ainsi stimuler le soliste. »

Une polyrythmie mandingue spécifique est choisie comme soubassement pour chacun des morceaux du répertoire. Elle n'est pas interprétée *stricto sensu* mais constitue plutôt une source d'inspiration pour développer, aux percussions, des figures musicales qui s'entrecroisent. En outre, on recherche dans chaque polyrythmie des points d'appui privilégiés comme autant de points de rencontre pour débiter ou conclure des phrases improvisées.

À ce jour, notre collaboration se poursuit et s'enrichit. Elle vise la recherche de formes musicales propres à stimuler la création. Recherche artistique mais aussi interculturelle, notre démarche s'inscrit dans un champ large d'interrogation et de perpétuation des traditions culturelles et musicales qui nous traversent. ■

JULIEN ANDRÉ

Musicien (batterie jazz et djembé)
et ethnomusicologue, spécialiste
des polyrythmies mandingues

La physique imaginaire

L'espace fait peur. En l'interrogeant, nous espérons toujours découvrir autre chose. Il doit bien y avoir une alternative.

AURÉLIEN BORY

Metteur en scène, scénographe, chorégraphe, et fondateur de la Compagnie 111 en 2000 à Toulouse où il vit et travaille

J'aborde le théâtre comme un art de l'espace, avec toutes les lois physiques qui le régissent.

« La scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse » disait Antonin Artaud¹. Sans espace, il n'y a point de théâtre. Ce qui semble une évidence, porte une exigence pourtant rarement respectée : il faut pouvoir à chaque création définir l'espace. Et le définir au théâtre revient à l'interroger. « L'espace est un doute » écrivait Georges Perec². Il est une donnée, mais on ne le connaît pas. Il est l'inconnu fertile, nécessaire à toute création. Il est en même temps notre point de départ et notre destination. Il est un gouffre, un vide. L'espace fait peur. En l'interrogeant, nous espérons toujours découvrir autre chose. Il doit bien y avoir une alternative. Et s'il n'y a rien d'autre, nous préférons que l'espace nous mente : déjouer l'espace, trahir les lois physiques qui sont notre naissance et notre tragédie. Avoir recours à l'imaginaire, voilà la promesse de la représentation. L'imaginaire est un espace immense qui obéit à d'autres lois. Les grands principes de la mécanique sont inopérants. Quelles équations, à combien d'inconnues pour la naissance d'une idée ? Combien, dans la collision de

nos perceptions et de nos associations d'idées, avons-nous changé ? Placé en face de la scène, notre espace intérieur suit sa propre mécanique. N'est-ce pas là l'endroit où il y a théâtre ? Le mot théâtre ne dit-il pas précisément cela : étymologiquement « l'endroit d'où l'on voit » ? Il s'agit alors pour le metteur en scène que je suis de suivre les principes de la dramaturgie pour que l'imaginaire puisse se déployer. Or ces principes sont accidentels. Créer revient à trouver les conditions favorables à l'accident. Faire surgir l'inattendu est toujours l'œuvre du plateau. Le théâtre ne naît pas dans un cahier, au mieux le cahier le restitue ultérieurement. Les idées que j'aime le plus sont celles que je ne pouvais imaginer. Le théâtre survient par fulgurances si l'on a pris soin de laisser des espaces au doute, au hasard, à l'espoir et au désespoir. Souvent, l'expérience du spectateur ne coïncide pas avec les chemins empruntés pendant le processus de création. Et ceci est souvent le signe que le théâtre a réellement opéré. La représentation n'est pas la restitution des chemins parcourus pendant la création, elle est une puissance inattendue qui saisit notre imaginaire tout entier et le déplace de quelques pas. ■

1. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

2. Georges Perec, *Espaces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

L'absolu, cirque métaphysique

Mes recherches creusent *in situ* un sillon dans une relation du corps avec les éléments.

Comme sur mes précédents spectacles, la question du mouvement vient interroger celle de l'espace. Naturellement, les essais scénographiques se sont donc orientés vers la recherche de phénomènes scientifiques suscitant un appel au vide, au trou originel ou au trou noir, un appel à chuter, à disparaître ou au contraire à s'élever.

Adolescent, je tournais dans des cirques en chapiteau. Au fil des ans, j'ai pu appréhender le jeu en circulaire et la particularité du chapiteau comme architecture scénographique qui induit un autre rapport perceptif.

Très vite, recontextualiser la perception du spectateur dans cet espace immersif et circulaire s'est imposé à moi. Après avoir construit en 2005 un chapiteau en forme de phare, j'ai de nouveau en 2008 travaillé à l'idée d'une structure vertigineuse offrant une expérience physique aux spectateurs.

Comme dans un théâtre anatomique, j'avais envie que ce spectacle en circulaire soit vu du dessus, en plongée, pour que le public se retrouve dans une réalité supérieure au sort de l'homme mis en scène. Faire entrer le spectateur dans l'espace réaliste d'une ère industrielle, chargé d'une puissance symbolique, pour ensuite métamorphoser ce lieu en un espace mental, un huis clos, un tribunal, un gouffre, un centre absolu, un enchevêtrement d'espaces, un appel à l'infini.

En 2012, j'ai invité deux architectes, Clara Gay-belille et Charles Bédin, ainsi qu'un ingénieur, Quentin Alart, à me rejoindre pour concevoir cette tour de Babel. En 2013-2014, nous avons organisé sa construction sur le mode d'un chantier participatif auquel s'est associé le lycée technique de Montbard et avec l'aide précieuse d'une vingtaine de constructeurs. Cette embarcation donne aujourd'hui corps à un étrange chapiteau de tôle à quatre étages, d'une jauge de cent places : Le Silo.

Dans ce puits aux images, mes recherches creusent *in situ* un sillon dans une relation du corps avec les éléments. L'homme appréhende son existence face au néant dans l'idée d'être périssable. Il fabrique toute sa vie autour de cette relation de temporalité et s'affranchit de l'idée d'appartenir à un tout. Il se coupe ainsi de ses instincts dans une incompréhension intime des forces qui agissent sur lui, même si parfois il en perçoit inconsciemment les signes métaphysiques bien vivants que lui renvoie la nature.

Qu'est-ce que le rien ? Quelle différence peut-il y avoir entre le vide et le néant ? Le vide est-il vraiment

vide ? L'air est-il vide ? Comment les éléments : l'eau, l'air, le feu, les particules, sont-ils éléments constituants du vide ? Comment les atomes qui se déplacent au travers des champs magnétiques et électrostatiques, interagissent-ils avec le vide, ou enlèvent-ils le vide au vide pour devenir de véritables partenaires de jeu... une sorte d'interface entre l'espace et le cœur-spectateur.

J'ai cherché, avec le concours du dispositif « Processus Cirque » de la SACD et l'Atelier Arts-Sciences de Grenoble, à trouver des réponses spectaculaires quant à la présence du mouvement qui constitue ou habite l'espace vide. Par exemple, je pensais qu'un aimant de casse automobile suspendu à neuf mètres de haut pouvait attirer des copeaux de bandes magnétiques de cassettes VHS ; mais les premiers tests au CNRS, dans le Laboratoire national des champs magnétiques intenses (LNCMI) à Grenoble, nous ont vite fait comprendre que la déperdition de puissance ne pourrait pas permettre à ce phénomène de se produire sur une telle hauteur.

Imaginant une mer de goudron dans laquelle m'engluier, j'ai alors orienté mes recherches sur les champs d'électricité statique en me branchant sur un courant de 30 000 volts pour attirer ou repousser des particules de carbone expansé. Les premiers résultats obtenus dans les laboratoires du CEA de Grenoble sont encourageants, nous développons à présent un dispositif de soufflerie qui nous permet d'approcher d'autres résultats assez incroyables tels qu'une tornade de feu de douze mètres de haut sortant par le toit du silo. Des phénomènes à la fois scientifiques et poétiques qui appellent à faire corps avec les éléments pour appartenir à ce tout.

En quête d'absolu, dans l'extrémité de ses retranchements, le protagoniste que j'incarne va jusqu'à s'immoler. La réalité dépasse ainsi la fiction, même si la prise de risque est maîtrisée.

Ce langage, qui est le langage du cirque, est un mode d'écriture authentique qui ne peut pas tricher avec l'essence des choses. C'est du vrai qu'on manipule, qu'on met en scène... de vrais phénomènes physiques, de vraies vies à dompter. On ne peut pas tricher avec l'absolu.

À ce rien, à cette chose de rien qui nous éteint ou nous allume, qui nous fait disparaître ou exister un peu plus. ■

BORIS GIBÉ

Directeur de la compagnie
Les choses de rien

La prochaine création de la compagnie Les choses de rien est un spectacle en solo qui questionne la notion d'absolu et notamment l'impossibilité de rejoindre cet absolu. Cela induit une confrontation avec l'impossible, avec soi-même et avec le monde. Une sorte de point d'équilibre vertigineux au bord du choix des possibles, du désir et de l'angoisse, de la primauté de l'acte de création.

La dignité de désirer d'autres vies

Une réflexion sur notre position d'interprète s'est enclenchée : qu'allaient devenir notre place et notre liberté de musicien-interprète au moment où nous construisions scientifiquement notre objet ?

MARIE SOUBESTRE
Chanteuse lyrique

ROMAIN LOUVEAU
Pianiste, membre du collectif d'opéra contemporain Les miroirs étendus et du collectif de théâtre L'éventuel hérisson bleu

Il y a maintenant un an, nous avons débuté, sous la forme d'un duo piano-voix, ce projet d'enregistrer l'intégrale des lieder écrits par le compositeur Hanns Eisler et le poète et dramaturge Bertolt Brecht. C'était nous engager dans un travail dont nous savions qu'il serait pour partie un travail de recherche sur le modèle d'un musicologue ou d'un universitaire. Mais bien sûr nous savions que nous allions apprendre à devenir des chercheurs d'un genre particulier. Les difficultés de la recherche dans un tel projet ne sauraient se confondre entièrement avec celles d'un chercheur en musicologie (la difficulté de l'accès aux sources, leur pertinence, le problème des traductions, l'établissement d'un catalogue précis, etc.). Une réflexion sur notre position d'interprète s'est enclenchée : qu'allaient devenir notre place et notre liberté de musicien-interprète au moment où nous construisions scientifiquement notre objet ? L'établissement raisonné, la détermination des règles d'exécution d'une œuvre, l'enquête sur l'histoire de sa création, l'analyse des écrits théoriques de ses auteurs – qui, dans notre cas, sont particulièrement nombreux et justement très spécifiques sur les questions d'interprétation – ne voilà-t-il pas autant de manières de mettre fin à l'histoire de l'interprétation ? Mais l'expérience de ce travail nous apprend ceci : les prescriptions que nous formulons dans la recherche ont cette singularité étrange qu'en se construisant et en s'affirmant avec de plus en plus de précision, il semble toujours en aller de plus en plus grandement de notre liberté d'interprète et de notre puissance d'invention.

Dans le cas de Eisler et Brecht, ce paradoxe s'est doublé d'une question politique. Car au-delà de la poursuite de la vérité de l'œuvre qu'on pourrait dire « interne » (à sa forme propre, à son histoire), ce corpus unique dans l'histoire de la musique (une œuvre entièrement politique, militante, et revendiquée comme telle) exige d'être lié extérieurement à une vérité historique : une critique politique et contemporaine du capital. Cette œuvre doit pouvoir parler du présent politique, y intervenir comme force politique : adapter sa puissance pour aujourd'hui, c'est aussi lui être fidèle, et on voit au passage que cette fidélité tient en échec un discours qui voudrait simplement opposer

une interprétation « historique » à une « relecture contemporaine ».

Alors que la recherche sur notre corpus menaçait d'étrangler notre position d'interprètes, la pratique nous aura donc au contraire poussés à repenser cette place. Nous avons été étonnés et touchés de trouver chez Trotsky cette belle formule : « Le combat pour les idées de la révolution en art doit reprendre, en commençant par le combat pour la vérité artistique, non pas comme l'entend telle ou telle école, mais dans le sens de la fidélité inébranlable de l'artiste à son moi intérieur. Sans cela, il n'y a pas d'art¹. » On pourrait croire que chez Brecht et Eisler, deux auteurs ayant livré une somme théorique aussi importante, le programme politique de leur création serait indissociable d'un programme artistique extrêmement analysé et donc sclérosé. Mais un tel combat politique impose en effet, comme l'a vu Trotsky, de construire autre chose qu'une école : et l'on peut dire que notre recherche nous aura appris à dissocier chez Eisler et Brecht, d'abord ce qui tend à se fixer, à différentes étapes de leur vie, sous la forme d'une théorie esthétique, de grandes représentations sur l'art, sur l'interprétation, sur les luttes politiques. Et, à côté de tout cela, de grandes masses expressives, vivantes, ébranlées ; ce sont elles qui font qu'à chaque déchiffrement, nous sentons, en buttant sur telle ou telle idée musicale, sur tel vers, que quelque chose d'atemporel s'est maintenu pour notre temps. Cette atemporalité, ce n'est pas une pureté cachée au sein du matériau, une autonomie abstraite détachée de toute destination sociale, et donc à même de traverser le temps en se situant hors de lui, mais c'est au contraire une force de fabriquer pour chaque temps une nouvelle critique, une « interaction » que théorisait justement Eisler.

Deux mondes donc, comme aux deux extrémités du continuum qui constitue forcément une œuvre artistiquement exigeante autant que politique. À un bord, la nécessité pour une œuvre de se construire *temporellement*, de parler à une époque, de « travailler avec les foules » (Brecht), de fabriquer des idiomes, des maximes ; c'est une première « distanciation », celle de la philosophie, de la critique de la société bourgeoise ; c'est une première recherche, l'explo-

1. Léon Trotsky, Lettre à André Breton, déc. 1938.

ration d'une époque, et quelle recherche fantastique pour nous déjà ! À l'autre bord, un mystère ; une place instable, des rythmes, des blocs sensibles capables de faire se fissurer les formes du savoir et de la sensibilité : c'est une autre distanciation, décrite en marge des grands textes de Brecht, lorsqu'il lui arrive abruptement de la définir comme

un « exil », une fin subite des formes stabilisées de la culture. C'est aussi une autre recherche : l'expérience des formes qui, alors que le capitalisme et ses modes de gouvernement de plus en plus incisifs visent à réformer profondément nos manières d'imaginer et de sentir, nous redonnent la dignité de désirer d'autres vies. ■

Interpréter à la lisière...

Depuis le texte, depuis le timbre, depuis l'improvisation... pour cerner le mieux possible l'imaginaire de l'œuvre.

FIONA MONBET
Violoniste

La relation entre la dimension musicale et la dimension instrumentale d'une œuvre est une équation ultime de l'interprétation. Mais selon le type de travail que l'on entreprend, le point de départ diffère. Je vais évoquer ici trois procédés de recherche dans mon travail d'interprétation qui engagent des démarches différentes. Dans tous les cas, le travail analytique sur l'œuvre abordée est essentiel, l'ambition étant de cerner le mieux possible l'imaginaire de cette œuvre.

Dans l'interprétation première, d'une œuvre de musique de chambre par exemple, quelle que soit l'époque, on cherche à aborder l'œuvre d'un point de vue purement musical. L'instrument, ses difficultés et ses caractéristiques ne doivent pas à mon sens être le point de départ dans la recherche interprétative. C'est plutôt lorsque la structure, la relation entre les différentes phrases et motifs, les plans rythmiques et harmoniques se révèlent, que l'on gagne une vision plus organisée et éclairée de la forme globale. Et l'on peut alors commencer à y inscrire les gestes instrumentaux. C'est d'ailleurs souvent un grand gain de temps, lorsqu'on est confronté à une difficulté instrumentale technique, de procéder dans cet ordre. Bien sûr le travail instrumental demande une grande rigueur. Mais c'est sans aucun doute au moment où l'on a établi une conception plus précise de l'œuvre, que l'on parvient à dégager la clarté du discours musical ; alors, même les passages qui semblaient irréalisables techniquement lors des premières lectures deviennent très rapidement abordables. Dans ce mode de travail, le texte est scrupuleusement respecté.

Je pratique cependant une autre forme d'interprétation, plus improbable, qui passe au contraire par la recherche instrumentale avant tout. Je travaille notamment sur une réécriture pour violon et accordéon de *La semaine grasse*, extraite de *Petrouchka* d'Igor Stravinsky, pièce initialement écrite pour orchestre. Il s'agit là d'une interprétation plus inventive, qui consiste à modifier le texte, non dans le fond ou dans sa forme, mais dans sa texture. Puisque la nouvelle instrumentation ne permet pas de jouer absolument toutes les notes, il faut aller puiser dans la substance

brute, extraire l'essentiel, ou du moins ce qui paraît comme tel (l'interprète a là aussi sa part d'imaginaire). Les mélodies, les structures intimes, rythmiques et harmoniques restent inchangées, mais le timbre devient l'élément remarquable, qui invite à une nouvelle perspective, où certaines caractéristiques de l'œuvre s'expriment différemment. Par exemple, le caractère populaire très présent initialement dans la pièce est parfois dissimulé dans la masse orchestrale ; avec cette nouvelle instrumentation, comportant deux instruments phares de la musique traditionnelle, ce caractère populaire est largement amplifié. Il est ainsi fécond de partir de l'instrument, de rechercher tout ce qui est techniquement possible pour reproduire au mieux une idée d'origine.

Pour réaliser cette transcription, il a été intéressant de travailler sur une réduction pour deux pianos que Stravinsky a faite lui-même. On comprend ce qu'il lui a paru essentiel de garder. L'oreille intérieure peut donc naviguer entre trois versions : celle pour orchestre, une première transcription écrite par le compositeur, et ma propre transcription. Cela nourrit beaucoup mon intuition.

Une fois l'arrangement terminé, le travail fondamental de l'interprète reprend sous sa forme originale, dans la recherche de la maîtrise technique et musicale, seul et avec l'autre.

Dans une autre pièce, elle aussi initialement symphonique, j'ai choisi, en suivant le même processus de transcription, d'introduire une nouvelle recherche interprétative : l'improvisation. Si chez Stravinsky il me paraît impossible de changer une seule note, de modifier la nature d'un accord ou même de toucher à la forme, *Tonight*, extrait de la comédie musicale *West Side Story* de Leonard Bernstein m'a au contraire conduite à modifier et élargir le terrain de jeu. Ce morceau arrive à un moment clef de la narration, quand les deux protagonistes principaux se retrouvent après leur première rencontre. Il prend place entre les très célèbres *Maria* et *America*. Pourtant, il paraît possible d'extraire ce morceau de son contexte musical et historique. Il peut exister seul, comme une chanson, avec sa mélodie, sa suite harmonique très réussie sur une forme très simple A A B A.

Malgré l'écriture symphonique initiale très précise, la forme de ce morceau mais aussi l'intégralité de l'œuvre présentent la particularité d'être à la lisière de deux genres, jazz et classique. (Dans une version enregistrée chez Deutsche Grammophon, Bernstein avait d'ailleurs constitué un orchestre symphonique comptant quelques musiciens et improvisateurs de jazz). De cette ambiguïté naît la possibilité d'introduire cette autre forme de liberté. Alors, à la manière dont je traiterais un standard de jazz, je boucle la grille

d'accords, ce qui me permet d'improviser, sur la même forme A A B A, en ajoutant des reprises. Le texte, qui n'est pas directement présent dans ma version instrumentale, ne disparaît pas tout à fait car la suite harmonique, malgré sa complexité, m'amène à travailler scrupuleusement le phrasé et à rechercher une fluidité technique et musicale conduisant parfois à retrouver en jouant une couleur générale, qui s'approche au plus près des sentiments jubilatoires de l'amour et de l'espoir portés par cette musique. ■

Écrire du dedans de la danse

Proposer une perspective trop peu ou pas explorée : celle du travail de la pensée du danseur en situation de représentation.

ÉNORA RIVIÈRE

Danseuse et chercheuse en danse

Parce que le chemin de la danse, du devenir danseur est sinueux, mouvant, instable, fait de circonvolutions, tours et détours, Parce qu'emprunter ce chemin est affaire de désir, de plaisir, d'élan vital et d'arrachement, Parce que personne ni quoi que ce soit n'est à même de nous enseigner ou nous renseigner sur la manière de le parcourir, Parce que ce chemin est constitué d'innombrables humanités, intensités et qu'il n'a pas de tracé préalable, Parce que le corps n'est qu'expérience, mon chemin est multiple, protéiforme, ambigu et cannibale.

Parce que le corps est corporéité¹, mon chemin est cartographie.

La danse, je l'ai d'abord longuement pratiquée avec joie, dépense, plaisir, fougue, énergie, avant de l'observer, l'analyser, la penser. Danser m'a poussée à écrire et écrire sur la danse me fait prendre conscience chaque fois davantage de la puissance de cet acte et de son potentiel politique.

Après un premier écrit qui relevait de la poésie², je me suis attelée à la question de l'œuvre chorégraphique. Je dansais alors deux pièces de Gilles Jobin – *The Moebius Strip* (2001) et *Under Construction* (2002) – que j'ai prises pour objet. Adoptant le point de vue de celui qui émet le geste et non de celui qui le reçoit, j'inversais alors la pratique habituelle et je problématisais cette bascule³. Adopter cette posture amenait les questions suivantes : Comment pense-t-on l'histoire d'un art ? Qu'entend-on par analyse d'œuvre ? Par qui sont produits les discours sur l'art et pourquoi ? Que dit-on des danseurs et de l'acte d'interprétation ? Qu'est-ce que danser ? Qu'est-ce qu'interpréter ?

Dans le même temps, j'ai mesuré la quasi-absence d'écrits de danseurs contemporains sur leur propre pratique – alors même que celle-ci se définit notamment par un retour réflexif sur elle-même – et je me suis demandé pourquoi. J'ai constaté la prégnance des discours hagiographiques et des attitudes mythifiantes et mystificatrices mais aussi la confusion persistante sur ce que l'on nomme *danse contemporaine*, les

difficultés pour l'appréhender et enfin la nécessité, voire l'urgence, d'ouvrir un espace discursif pour et avec les danseurs au sujet de leurs pratiques, et d'écrire à partir de leurs expériences.

C'est ainsi que j'ai souhaité approfondir ce rapport à l'expérience dans l'écriture, en m'en tenant à la pratique *stricto sensu* et en privilégiant la notion de métier. Écrire depuis le point de vue du danseur non pour prétendre circonscrire ce que l'on nomme danse contemporaine, ni même revendiquer une quelconque vérité de l'œuvre ou du discours sur l'œuvre, mais pour proposer une perspective trop peu ou pas explorée : celle du travail de la pensée du danseur en situation de représentation.

C'est notamment parce que la question du partage d'un savoir et d'une certaine forme de pouvoir pose de vrais enjeux politiques que j'ai mené et réalisé le projet littéraire *ob. scène, récit fictif d'une vie de danseur*, construction biographique écrite à partir d'entretiens collectifs avec des danseurs de générations, de cultures et de formations différentes⁴. Ce projet littéraire a un prolongement chorégraphique éponyme⁵, dont le point de départ est la dernière phrase du livre : « Si tu as toujours désiré danser ? Tu ne sais pas. Non. Et oui. » Le projet chorégraphique *ob. scène* expose un désir de danse, en questionne la mémoire et sa mise en jeu.

Ce qui m'intéresse, au fond, c'est de parler de la matérialité de la danse, de ce qui en est constitutif, de ce qui anime le mouvement dansé et en est le moteur, de ce qui se met en branle pour que la danse s'élabore et se réitère, de ce que signifie – et de ce qu'on entend par – « être dans le temps présent ». En somme, parler de ce qui serait de l'ordre de l'invisible et mettre la pensée en mouvement au défi de l'énonciation⁶.

Parce que la danse est affaire de strates, de régimes de conscience, de liberté, d'imaginaire, de désir, de relation entre les corps dans le temps, l'espace, le poids et la dynamique, parce que le danseur est auteur de son geste, le savoir du danseur a une puissance politique.

D'un livre, je passe à une pièce. D'une pièce, je passe à un livre. Je poursuis la cartographie.

1. Concept se substituant à celui de corps, développé par Michel Bernard à la suite notamment de Maurice Merleau-Ponty et d'Anton Ehrenzweig.

2. Il s'agissait d'une analyse du processus de création de la pièce... *d'un Faune (éclats)* par le Quatuor Albrecht Knust, collectif regroupant D. Brun, A. Collod, S. Hecquet et C. Wavelet.

3. Cf. Écrire sur une œuvre après l'avoir dansée ou la question de « l'analyse d'œuvre » depuis la posture de « l'interprète », mémoire de DEA, université Paris 8, département danse, 2004.

4. Les danseurs interviewés étaient C. Bombal, H. Diephuis, C. Gallerani, S. Gérard, T. Granato, I.-F. Lin et F. Seguet. Cf. *ob. scène, récit fictif d'une vie de danseur*, Pantin, éd. du CND, 2013, coll. « Parcours d'artistes ».

5. *Ob. scène* – duo chorégraphique dansé par Aina Alegre et Sophie Gérard a été créé en déc. 2014 au Centre chorégraphique national de Montpellier-Languedoc Roussillon, dans le cadre du festival Montpellier Danse.

6. Problématiques au cœur de mon deuxième projet éditorial et chorégraphique intitulé *Moteurs*, dont le volet éditorial prend comme point de départ les expériences des danseurs, dont la mienne, de *Sacre #2* de Dominique Brun, créé en 2014.

Un artiste chercheur au travail

La question qui m'occupe [...] est ce que j'appellerai le désir de scène.

Il y a dix ans, alors étudiant en études théâtrales à l'École normale supérieure de Lyon, je rédige un mémoire de maîtrise sur la danse : « L'hypothèse d'un partenaire absent dans quelques solos de danse contemporaine ». L'année suivante, je prends congé de l'ENS : je veux devenir danseur. Je suis admis à la formation ex.e.r.ce du Centre chorégraphique national de Montpellier. S'ensuit une série d'engagements professionnels.

Pendant quelques années, j'arrive à mener conjointement recherche et danse ; un pied au plateau, l'autre à la page. En 2010, je formule un projet de thèse, « Histoire du saut », mais j'y renonce finalement faute de disponibilité : à cette époque, j'ai beaucoup d'engagements comme danseur (Mathilde Monnier, Alain Buffard...). Je n'en continue pas moins d'écrire. Pour chacun des projets dans lesquels je suis engagé, j'essaie de dégager quelques traits théoriques, d'élaborer une réflexion à partir de ce que j'ai la chance de vivre comme danseur.

Aujourd'hui l'écriture prend de plus en plus de place. À la faveur d'une bourse du Centre national de la danse¹ elle prend une place centrale aux côtés de ma pratique artistique.

La question qui m'occupe, et qui a traversé de manière lancinante ma décennie d'interprète, est ce que j'appellerai le *désir de scène*. Au moment où je projette de reprendre la recherche, je veux revenir à ce point de basculement dans mon parcours : celui où justement j'ai décidé de quitter l'ENS pour me consacrer pleinement à la danse, à la scène. Plus largement, au-delà du biographique, qu'est-ce qui fait qu'à un moment, malgré toutes les recommandations adverses, ne s'autorisant que son désir, on décide d'organiser sa vie autour de la scène ?

Qu'est-ce qui motive ce désir de scène ? De quelles dispositions est-il le signe ? Quelles relations de travail configure-t-il ? De quelles expériences de création est-il la condition ?

Il s'agit d'interroger la condition de principe du travail de l'interprète qui est de vouloir se mettre en jeu *sous le regard*. Sous le regard de l'autre, du chorégraphe, puis du public. Je me place dans le champ de la danse contemporaine, mais cette question se pose sans doute aussi pour le théâtre, l'opéra, la musique ; partout où il y a des travailleurs de la scène.

« If I was using the page as a field for movements, there was no reason to limit that movement, there was no reason not to use a larger field (rather than move my hand over a page, I might as well be moving my body

outside). In 1968 then, I was in this position : all my life I was accustomed to think of the page as my ground – now my ground had slipped out from under me (now I had forced my ground to slip out from under me)². »

« Puisque j'utilisais la page comme un champ pour le mouvement, il n'y avait aucune raison de limiter ce mouvement, il n'y avait aucune raison de ne pas mettre à profit un champ plus vaste (plutôt que de mouvoir ma main au-dessus d'une page je pourrais tout aussi bien mouvoir mon corps en dehors). En 1968 j'en étais là : toute ma vie je m'étais habitué à penser la page comme mon sol – maintenant mon sol s'était dérobé sous mes pieds (maintenant j'avais forcé mon sol à se dérober sous mes pieds). »

Je m'intéresse à la relation entre l'interprète et le chorégraphe. Quelle est la nature du *contrat de regard* tacite établi entre eux dans le cadre d'une création ? En quoi ce contrat innommé, nouant à leur insu plusieurs imaginaires engagés dans des dynamiques de désir et de transfert, est-il garant de la vitalité des processus de création ? Qu'est-ce qui se trame *sous* le regard ? Qu'est-ce qui circule, se monnaie ou se convertit en quantités psychiques, affectives, émotionnelles ou érotiques dans l'acte de se mettre en jeu sous le regard d'un chorégraphe ? Puis sous le regard d'un public obscur, abstrait, bruisant et relativement anonyme ?

La question du désir de scène pourrait être reformulée de la façon suivante : Qu'est-ce qu'un projet d'interprète ? Est-ce qu'un interprète fait œuvre ? Cette œuvre est-elle la trace transversale de ses interventions dans toutes les pièces auxquelles il a participé ? Est-elle cette partition personnelle, augmentée d'une collaboration à l'autre, avec ses détours, ses sommets et ses déconvenues, ses moments de grâce, ses plateaux de routine, ses trouvailles et ses égarements ? Autrement dit : l'œuvre d'un interprète est-elle sa carrière ? Enfin : Peut-on à la lecture de ces traces discrètes, mettre en lumière les linéaments archaïques de ce désir de scène, de ce qui, de pièce en pièce, à la faveur des regards portés et parfois à l'insu de l'interprète même, a travaillé à se dire ?

Ma réflexion sur ces questions est une manière de faire fructifier sur le plan théorique les intuitions issues de mon travail comme interprète. Que l'expérience rétribue la pensée. Mais c'est aussi, en réaction à la modestie conceptuelle des outils dont nous disposons pour penser le métier d'interprète en danse, une tentative pour réviser et revaloriser les représentations du danseur au travail. Que la pensée, *in fine*, rétribue l'expérience. ■

OLIVIER NORMAND

Danseur, chorégraphe, chercheur

1. Dans le cadre du dispositif Aide à la recherche et au patrimoine en danse.

2. Vito Acconci, « Note on Work 1967-1980 », dans *Acconci : Writing, Works, Projects*, Barcelone, Gloria Maure, 2001.

Le chemin créatif comme finalité artistique

Comme dans une mine, il faut creuser, sélectionner, ramener ce qui fait sens à la surface pour enfin agencer, composer au sens littéral.

COLIN ROCHE
Compositeur

Je me souviens de discussions intenses entre étudiants, alors que je commençais juste à m'essayer à l'écriture musicale, sur le fait de se déclarer ouvertement « compositeur ». C'était un mot énorme de sens. Comment oser, mais surtout comment assumer l'idée de passer un jour du statut d'apprenti à celui d'artisan, voire d'artiste ? Je l'avoue ici en préambule : plus j'avance dans mon travail, moins je sais ce que je suis ; plus encore, être compositeur ne m'intéresse plus, mais écrire, penser, esquisser, mettre en son forment le socle de mes journées.

« Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci *a priori* de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut. »

Francis Ponge, « Berges de la Loire », (1941), introduction à *La Rage de l'expression*, 1952.

Dans mon travail, à la manière du poète Francis Ponge, c'est la fabrique qui fait œuvre. Je m'attache presque toujours à l'idée de décrire-transcender un objet neutre du quotidien. Une allumette, une étoffe, un verre, sont alors comme subjectivés ; l'objet aspire toutes mes pensées, lectures, écoutes et regards. Fabriquer un nouvel objet, c'est en revenir donc constamment à lui, ne jamais s'en détourner pour un quelconque effet compositionnel de l'ordre du savoir-faire : car « savoir-faire », c'est déjà re-dire. C'est bien à l'objet lui-même de délimiter son propre champ, son écosystème comme son identité : une pomme de terre ou un escalier n'étant pas musicaux *a priori*, le travail archéologique entraîne le « désenfouissement » de contenus particulièrement disparates : comme dans une mine, il faut creuser, sélectionner, ramener ce qui fait sens à la surface pour enfin agencer, composer au sens littéral.

Le matériau initial embrasse ainsi tous les champs artistiques, mais aussi artisanaux, philosophiques, sociaux ou politiques et tout ceci constitue l'œuvre en germe. Dans mon processus et ma réflexion, l'œuvre est moins le résultat final que le corpus génétique et le cheminement qui y conduit. Ainsi, c'est l'esquisse et la recherche qui font œuvre, et qui en constituent à la fin la structure même. Les matériaux bruts se succèdent, sans souci d'être autres que ce qu'ils sont : statiques diront certains, peu m'importe. Au fil des semaines et donc de l'œuvre, ils s'imbriquent, prennent corps, se mettent en tension les uns les autres : non par quelque procédé, mais simplement par ce qu'ils sont, toujours aimantés à l'objet.

Au fil des ans, le corpus génétique de mes œuvres s'est diversifié : citations, réflexions, photos, mais aussi avec d'échec, doutes, ratures prenaient une telle place que la partition, même faite de l'ensemble des esquisses musicales, ne rendait plus fidèlement trace de mon travail. Si la fabrique doit faire œuvre, si elle est un révélateur de la poétique sonore qui m'est propre, l'interprète doit être plongé dans cette poétique via le médium de la partition avec la plus grande honnêteté, afin qu'il puisse appréhender la complexité de cette matière. Ainsi la partition devient recueil textuel et musical, récit d'une archéologie et d'une architecture poétique ; elle devient aussi un médium visuel, comme l'album de ma traversée.

Plus encore, il me fallait faire état de ce qu'est l'écriture, et de la diffraction du temps qu'elle impose, mais aussi de sa place infime dans le processus de mes journées à la table. Passer plusieurs heures muni d'une page et d'un crayon ne produit chez moi que peu de musique, et fréquemment rien, si ce n'est quelques pensées, recherches, ou le constat de mon inconstance. Ainsi, lorsque le crayon n'est pas l'extension immédiate de ma pensée poétique, c'est bien mon corps qui fixe le tempo de ce silence de l'écriture : les battements de mon cœur créent la matière muette qui jalonne ma fabrique. Ce silence, que j'écris dorénavant, n'est pas celui de l'absence mais bien le phare de ma présence au son et au monde. ■

La légèreté

Mes pièces découvrent leur forme pendant la composition, les règles naissent du matériau lui-même. L'écriture ne relève pas d'un processus, mais cherche plutôt à rester à l'affût des accidents et des surprises.

Entre notes, bruits et silence, ma musique est en quête de légèreté, avec un goût pour l'espièglerie que je voudrais semblable à celle de l'enfance, cette enfance qui s'amuse avec rien, un caillou, une craie, un bâton, et déploie autour d'elle un monde étonnant. Paul Klee se passionnait pour ses propres productions enfantines, au point d'en intégrer un certain nombre dans son catalogue. Dans ce registre, ce n'est pas tant le jeu qui me fascine que certaines de ses caractéristiques, celles notamment qu'ont pu mettre en exergue les théoriciens : le plaisir, le mouvement, l'adresse, le hasard et la facétie.

Je commence toujours l'écriture d'une pièce par la recherche d'une palette de timbres qui sera ensuite mise en mouvement. Cette palette se caractérise par la transparence et par l'intégration de tous les types de sons, du bruit à la note, dans une quête de fluidité du geste instrumental. Elle naît de deux façons : d'abord par l'observation approfondie de chaque instrument et ensuite, par la mise en relation des couleurs instrumentales entre elles. La coprésence d'une harpe et de cordes frottées favorisera par exemple les *pizzicati* et les sons percussifs afin de créer un continuum entre les deux groupes d'instruments. J'essaie toujours de réduire le plus possible le matériau, comme on ferait une réduction en cuisine.

Mouvement

J'ai toujours été attirée par les sons-rythmes que créent certains de nos mouvements quotidiens : le frottement d'un balai sur le sol, le crissement d'un skateboard sur une surface rugueuse, le son produit par l'épluchage d'un fruit ou ceux plus répétitifs de nos imprimantes, perceuses, métiers à tisser. Les machines poétiques de Jean Tinguely. La pulsation grave des trains... Par les sons-rythmes, aussi, des corps qui se meuvent dans certaines chorégraphies sans musique ou dans le flamenco. Tout cela est très sensible et présent dans mes pièces qui ont souvent un caractère mécanique ou dansé. Dans *Tracasseries* (2006), petit moteur imperturbable et absurde, c'est un processus inspiré par une machine imaginaire qui domine. Dans *Courante* (2011) ou *Concerto* (2012),

l'emploi d'une métrique et de motifs circulaires évoque plutôt la danse. Dans *Tintamarre* (2007), un court motif emprunté à Mozart fait osciller le discours joyeux entre bégaiement, danse et rotation mécanique. Dans mes pièces, le mouvement est produit par des petits rouages ciselés. La difficulté d'émission de certains sons et la virtuosité d'enchaînement des différents modes de jeux dans un contexte pulsé

CLAIRE-MÉLANIE SINNHUBER
Compositrice

« Il faudrait savoir encore écrire de la musique avec une seule ligne, un seul doigt. »

Gérard Pesson, *Cran d'arrêt du beau temps, Journal 1991-1998*, Van Dieren éditeur, 2004.

rendent parfois la mise en place périlleuse. J'utilise ainsi souvent une figure de hoquet rapide entre deux instruments, inspirée par le jeu de gorge inuit *katajjaq*, qui à tout moment risque de se décaler, créant une tension ludique. Le jeu se situe entre l'obstination et la précarité du matériau comme dans les *Moulins à prières* de Jean Tinguely où l'apparente fragilité des pointes métalliques semble hésiter entre deux alternatives : passer le relai du mouvement ou bien plier sous une pression trop forte.

Hasard

Mes pièces découvrent leur forme pendant la composition, les règles naissent du matériau lui-même. L'écriture ne relève pas d'un processus, mais cherche plutôt à rester à l'affût des accidents et des surprises. Dans son film *Je ne suis pas morte*, le cinéaste Jean-Charles Fitoussi crée une forme que l'on pourrait qualifier de baroque, suivant des chemins étranges et pourtant nécessaires, apparus au cours du tournage et du montage. Les films de Iosseliani donnent aussi cette impression, amplifiée par l'usage fréquent du plan-séquence qui unit ce qui peut sembler disparate en un seul geste. Ces films sont pour moi une grande source d'inspiration.

Facétie

Le comique est un des attributs de l'univers enfantin. Il se manifeste dans ma musique de différentes façons. Soit par des irrptions de timbre, comme le son issu d'un accessoire sommaire au milieu d'une orchestration traditionnelle dans *Chroniques* (2008) ou le collage abrupt de timbres dans *Tintamarre*. Soit par l'émergence de figures inattendues, comme la citation du quatuor avec clarinette de Mozart dans *Sept exceptions* (2010), ou de la chanson *Viens Poupoule* dans *Au jardin d'amour* (2015). Le chorégraphe Dominique Bagouet est un grand maître en la matière. Ainsi dans *So Schnell* intègre-t-il sans prévenir un geste issu du sport au milieu d'un phrasé d'une grande délicatesse, créant une délicieuse et drolatique rupture de ton. Le comique peut naître aussi lorsqu'une répétition se fait trop insistante, comme dans *Tracasseries* où la musique hyperactive tourne à

vide et confine à l'absurde. Le comique est parfois inhérent aux textes mis en musique comme le « camembert » du philosophe Clément Rosset, un dialogue tiré du film *Le Charme discret de la bourgeoisie* de Luis Buñuel ou la *Pantagrueline Pronostication* de Rabelais.

La légèreté est probablement le terme qui définit le mieux mon goût pour la transparence des timbres, les mouvements alertes, les formes libres à l'esprit ludique. Mais quand une mécanique se détraque, qu'une pulsation insiste comme prise dans une boucle dont elle ne peut sortir, quand un fléchissement soudain fait entendre autre chose qu'une surprise, alors cette légèreté, objet d'une recherche dont cet article est le point de départ, loin de ce qu'on appelle la musique légère, devient aussi l'aveu d'une certaine vulnérabilité. ■

Brouiller les cartes

La recherche, ce n'est pas seulement le fait de mettre en œuvre un projet, d'avoir des idées esthétiques, c'est aussi réfléchir sur le mode de fonctionnement des institutions et les enjeux de pouvoir.

Sylvie Pébrier : En tant que chanteuse, quelle place la recherche occupe-t-elle dans votre processus de création ?

Claire Diterzi : Les chanteurs n'ont pas tous la même fonction dans la société. Il y en a qui vendent des disques, qui remplissent les caisses des producteurs. Aujourd'hui la chanson est tellement industrialisée ! Je déteste la chanson business, la chanson *Star Ac'* ! C'est là où la polémique de la Villa Médicis est intéressante car elle m'a mise dans la case de la chanteuse commerciale qui fait de la variété, alors que j'aimerais faire de la chanson contemporaine. Mais ma démarche ne concerne pas seulement la création. Écrire des chansons c'est facile, à condition qu'elles trouvent un écrivain. La recherche, ce n'est pas seulement le fait de mettre en œuvre un projet, d'avoir des idées esthétiques, c'est aussi réfléchir sur le mode de fonctionnement des institutions et les enjeux de pouvoir. Et puis la chanteuse, objet de rentabilité, est aussi objet de désir, dans un métier où règne le jeunisme. J'ai décidé de m'écarter de cette image et des étiquettes qu'on nous colle et qui nous isolent. J'étais diluée dans les structures de production. J'ai décidé de quitter le privé. J'ai fait la guerre. J'ai récupéré tous mes *masters* et toutes mes éditions chez Naïve, j'ai monté mon label et ma compagnie de théâtre musical.

S.P. : Dans le travail avec d'autres disciplines, vous vous êtes souvent trouvée aux confins des genres, des catégories...

C.D. : Depuis presque vingt ans je me bats pour écrire des chansons, mais aussi pour les contextualiser dans des spectacles de danse ou de théâtre. Ces déplacements aux confins des arts font partie de ma recherche. Ils m'ont permis de me rendre compte de l'impasse de l'individualisme des chanteurs que prône l'industrie de manière forcenée, vulgaire, insupportable. Pour moi c'est l'avenir, car l'objet discographique, c'est fini. À la différence des compagnies de danse ou de théâtre, qui sont protégées par les subventions de l'État ou des collectivités locales et qui ont un ancrage, nous les chanteurs, on n'est nulle part, on est dans les bacs, on est un produit. D'où mon désir de créer un spectacle hybride, *L'Arbre en poche*, qui réunit un

contreténor, un comédien, un trampoliniste, six percussionnistes et une chanteuse-guitariste au plateau. Il s'agit d'une pièce transmusicale, car au-delà de son caractère pluridisciplinaire, cette création abolit les frontières entre l'art vocal baroque, l'électropop, la musique contemporaine et la chanson. *L'Arbre en poche* est un projet passerelle et je le vois comme un laboratoire de résistance et de mutations artistiques. D'un point de vue politique, je souhaite faire des ponts entre les répertoires musicaux et entre les gens. Il faut refuser les clivages. C'est important d'être en empathie.

S.P. : Les chemins de traverse sont parfois semés d'écueils, n'est-ce pas ?

C.D. : Oui, mais les rejets produisent aussi des ressorts. L'artistique est encore plus exacerbé. Depuis longtemps je me construis dans l'adversité, je ne vais pas vers la facilité. Créer c'est se relever de ses échecs, l'échec fait partie de façon plus constructive de l'évolution d'un artiste que la réussite. Je me suis confrontée à mes démons. Je me suis fait peur moi-même. J'ai dû dire non et renoncer à des propositions. Peu de personnes osent prendre ce chemin. Le paradoxe, c'est que je comprends le système maintenant que j'ai 46 ans et c'est mon expérience qui va me permettre de faire des projets encore meilleurs qu'avant. *L'Arbre en poche*, c'est mon projet de la Villa Médicis, il sort cinq ans après. *Le salon des refusées*, que j'ai écrit là-bas, était un croquis. En tant qu'artiste, on a besoin de la vacuité, de la vacance. C'est là où l'imaginaire s'épanouit. Ce sont des espaces, du temps, des émotions où on se perd. J'ai eu besoin de me perdre. Ça me permet de me surpasser, ma recherche est là-dedans, dans le fait de redistribuer les cartes. Dans *L'Arbre en poche*, je me donne le rôle d'une sorcière. On a voulu me brûler vivante. Je retrouve ma puissance. Il faut réhabiliter cette figure qu'on a brûlée depuis des siècles, car elle dérange. Je brouille les cartes à défaut de les tirer. ■

ENTRETIEN AVEC

CLAIRE DITERZI

Auteure-compositrice-interprète et guitariste

Miroir inversé du n° 135, « Scènes de recherche », ce second numéro de *Culture et Recherche* consacré au spectacle vivant organise la réflexion depuis la scène artistique et autour de la façon dont la recherche s'imisce dans la pratique. Quelles postures sont favorables au déploiement de dynamiques de recherche ? Qu'est-ce qui s'éprouve pour l'artiste dans la recherche, qu'elle se rapporte à la création, à l'interprétation ou à la médiation ? Dans quel rapport à l'autre, à lui-même, au monde ?

Après une entrée en matière sur la recherche comme levier de création, le propos se resserre sur la situation de création, examine la part de recherche qui s'y creuse, la façon dont l'intuition et l'intime sont mis à l'épreuve, questionne les frontières établies. Puis les façons de documenter la recherche, de constituer des protocoles témoignent d'approches de la recherche dans les différents temps du processus de création. Le numéro se clôt sur des paroles d'artistes-chercheurs, issues de leur propre récit ou d'une interaction extérieure qui révèle à la fois les écarts entre leur parole et ce que livre la scène, et la façon dont les pensées constituées en recherche, qu'il s'agisse des cadres artistiques ou institutionnels, vont nourrir la création.

La dimension visuelle du numéro a été confiée au plasticien Julien Prévieux.

CULTURE ET RECHERCHE 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. **CULTURE ET RECHERCHE** 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

CULTURE ET RECHERCHE est disponible au format pdf sur le site internet du ministère de la Culture :

www.culturecommunication.gouv.fr/revue-Culture-et-Recherche



numéros récents

N° 135 printemps-été 2017
Scènes de recherche

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**

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

SOLÈNE BELLANGER, cheffe de la mission recherche, Direction générale de la création artistique/Sous-direction de l'emploi, de l'enseignement supérieur et de la recherche

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

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 LEFÈVRE, 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

CORINNE TIRY-ONO, cheffe 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

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

