



royaumont

**« Qu'est-ce que la recherche en danse
contemporaine, hors du cadre universitaire ? »**

séminaire

organisé en collaboration avec
l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine

dimanche, 14 décembre 2003
salle des Charpentes, abbaye de Royaumont

**Centre de recherche et de composition
chorégraphiques (CRCC)**

Direction artistique : Susan Buirge

Contact : Carole Albanese
Fondation Royaumont
95 270 Asnières-sur-Oise
tél. +33 (0)1 30 35 58 22
fax. +33 (0)1 30 35 58 17
crccbuirge@royaumont.com
www.royaumont.com

Table

Remerciements	p. 3
« Qu'est-ce que la recherche en danse contemporaine, hors du cadre universitaire ? » programme	p. 4
Ouverture	p. 5
Jean-Christophe Bailly, « Rechercher »	p. 7
Laurence Louppe, « La recherche en danse contemporaine, hors du cadre universitaire »	p. 11
L'expérience traversée par le Groupe de recherche 2000-2003	p. 14
La recherche élargie à d'autres expériences chorégraphiques	p. 21
La recherche envisagée par d'autres artistes	p. 27
La recherche et l'Institution : la reconnaissance de la recherche en art	p. 34
Présentation des intervenants	p. 43
Présentation de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine	p. 46
Présentation du Centre de recherche et de composition chorégraphiques	p. 47
Présentation de la Fondation Royaumont	p. 48

Remerciements

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques remercie tous ceux qui ont contribué à la réussite de ce séminaire :

- l'équipe de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine tout d'abord ; Olivier Corpet, Nathalie Léger et Albert Dichy
- tous les participants qui ont si spontanément accepté de participer à cette journée
- tous les partenaires du CRCC – le ministère de la Culture et de la Communication / Drac Ile-de-France et Direction de la musique, de la Danse et des Spectacles, le Département du Val d'Oise, la Région Ile-de-France, la Commission européenne - et tout particulièrement les personnes qui, dans ces institutions, s'investissent vraiment à nos côtés.

Un grand merci enfin à Charles Duhamel pour la régie son de cette journée, et à Virginie Dupray qui a coordonné la rédaction de ces actes.

« Qu'est-ce que la recherche en danse contemporaine, hors du cadre universitaire ? »

10h00 - **Ouverture**

Susan Buirge – chorégraphe, directrice artistique du CRCC et conseiller artistique du Groupe de recherche.
Philippe Soulier – archéologue, chargé de mission auprès du sous-directeur de l'Archéologie, direction de l'Architecture et du Patrimoine du ministère de la Culture et de la Communication, et conseiller scientifique du Groupe de recherche.

10h30 - **Essai de définition**

Jean-Christophe Bailly, philosophe
Laurence Louppe, théoricienne de la danse

11h30 - Pause

11h45 - **L'expérience traversée par le Groupe de recherche 2000-2003 du CRCC**

sous forme de discussion avec les grands témoins

Benoît Bardy, cognitiviste et directeur du Centre de recherche en sciences du sport à Paris-Sud XI,
Laurence Louppe, théoricienne de la danse,
Mathilde Monnier, chorégraphe et directrice du Centre chorégraphique national de Montpellier,
et les sept membres du groupe : Sylvie Berthomé, Emanuela Ciavarella, Akiko Hasegawa, Thierry Lafont, Sosana Marcelino, Annick Pütz, Claude Sorin.

13h00 - Déjeuner

14h30 - **La recherche élargie à d'autres expériences chorégraphiques**

sous forme d'entretiens

guidés par Ghislaine Glasson Deschaumes, rédacteur en chef de la revue *Transeuropéenne*,
avec Mathilde Monnier, chorégraphe et directrice du CCN de Montpellier,
et Hervé Robbe, chorégraphe et directeur du CCN du Havre Basse-Normandie.

15h30 - Pause

15h45 - **La recherche envisagée par d'autres artistes**

sous forme de discussion

guidée par Albert Dichy, directeur littéraire de l'IMEC,
avec Robert Cahen, artiste vidéo et réalisateur,
Nicolas Frize, compositeur,
et Jean-François Peyret, auteur, traducteur et metteur en scène.

17h15 - **La recherche et l'institution : la reconnaissance de la recherche en art**

sous forme de table ronde

guidée par Bruno Tackels, philosophe, dramaturge et critique de la revue *Mouvement*,
avec les artistes pré-cités ainsi que
Olivier Corpet, directeur de l'IMEC,
Catherine Girard, conseillère pour la Danse, DMDTS au ministère de la Culture et de la Communication,
et Claire Rousier, directrice de la Médiathèque du Centre national de la Danse.

18h30 - **Echange avec le public**

19h00 - **Clôture**

Qu'est-ce que la recherche en danse contemporaine, hors du cadre universitaire ?

Dimanche 14 décembre 2003

salle des Charpentes, Abbaye de Royaumont

Susan Buirge

Ce dimanche marque la seconde journée d'un week-end consacré à la recherche en danse contemporaine, dans le cadre du Centre de recherche et de composition chorégraphique de la Fondation de Royaumont.

Cette journée est organisée avec l'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC). Je tiens à remercier Albert Dichy ici présent, ainsi que Nathalie Léger et Olivier Corpet de l'IMEC pour la mise en place et l'organisation de ce séminaire.

Cette journée de réflexion avait été initiée par Catherine Girerd, Secrétaire général de l'IMEC, disparue il y a un peu plus d'un an. Aujourd'hui, nous avons une pensée particulière pour elle.

Je souhaiterais qu'Albert Dichy puisse dans un premier temps nous présenter l'IMEC où seront bientôt déposées les archives du Groupe de recherche 2000-2003, ainsi que le compte-rendu de ce séminaire.

Albert Dichy

Je tenais à remercier Susan de nous avoir invités ici et également d'avoir évoqué le souvenir de Catherine Girerd, présente depuis le début de l'aventure de l'IMEC et qui nous avait présentés.

Nous avons répondu présent à l'appel de Susan car ce type de recherche, hors du cadre académique, c'est-à-dire hors des universités, du CNRS ou des grandes institutions spécialisées, nous concerne directement. L'IMEC est né en marge des institutions traditionnelles consacrées aux archives, de la Bibliothèque nationale aux Archives de France..., et a longtemps été considéré comme une structure un peu atypique. Cet Institut, aujourd'hui reconnu, a dû surmonter de nombreuses fragilités qui ont failli mettre un terme à son existence. Réfléchir sur les différents statuts de la recherche hors cadre, et sur les moyens d'accompagner des personnes non directement « habilitées » à faire de la recherche, des artistes et écrivains aux éditeurs et associations..., constitue une démarche qui nous interroge directement. Ainsi, lorsque nous recevons les archives d'un écrivain, nous classons en « documents préparatoires » les différents éléments de recherche et d'investigation rassemblés en amont de son travail d'écriture.

Association soutenue par l'État et la région, l'IMEC s'adresse aux écrivains, artistes, éditeurs, directeurs de revue et associations désireux de nous confier leurs archives et de les ouvrir à la recherche. Nous accueillons aussi des chercheurs dans le cadre d'un centre culturel de rencontre dans lequel s'est inscrite la Fondation de Royaumont. La bibliothèque actuellement à Paris s'installera en 2004 dans une abbaye aux portes de Caen qui comprendra un bâtiment d'archives – vingt kilomètres d'archives sont ainsi prévues –, une librairie, un café, des espaces d'exposition et de rencontre et qui accueillera également des résidences de chercheurs et d'écrivains.

L'IMEC a rassemblé depuis quatorze ans quelque deux cent cinquante fonds d'archive, parmi lesquels de nombreux fonds d'éditeurs, de Flammarion à Hachette en passant par Le Seuil, des fonds d'écrivains, de Marguerite Duras à Samuel Beckett, Jean Genet, Céline, Roland Barthes ou très récemment Koltès, des archives de plasticiens, peintres et sculpteurs, d'Héliou à Pol Bury, bientôt Marcel Duchamp, de metteurs en scène, d'Antoine Vitez à Patrice Chéreau et puis bien sûr, des chorégraphes, les archives de Susan sont ainsi venues rejoindre celles de Dominique Bagouet et de Jacqueline Robinson.

Susan Buirge

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques est inscrit au programme culturel de la Fondation de Royaumont depuis juillet 2000. La problématique de la construction chorégraphique sous-tend l'ensemble de ses activités consacrées à la recherche, à la formation et à la création en danse contemporaine. Les trois volets de la partie recherche ont pour objectif de favoriser les réflexions et les investigations de chorégraphes et de danseurs, à même de nourrir des champs de la danse contemporaine, parmi lesquels la construction chorégraphique.

Dans cette perspective, un groupe de recherche a été mis en place de 2000 à 2003, auquel succédera autour d'une autre problématique un deuxième groupe de recherche de 2004 à 2006. Cette recherche se fonde sur des expériences théoriques et pratiques, individuelles et/ou collectives, à partir de questions élaborées par une personne ou un groupe. Chaque processus de travail proposé trouve son mode de fonctionnement en même temps qu'il en élabore d'autres.

Le deuxième volet de ce programme de recherche est constitué par le Grand atelier.

Le Grand atelier propose des laboratoires interdisciplinaires permettant à des chorégraphes d'expérimenter des formes nouvelles avec des artistes d'autres disciplines, notamment de la littérature et

de la musique, deux domaines sur lesquels la Fondation de Royaumont a mis l'accent. Fin 2004, un deuxième Grand atelier sera mis en place entre chorégraphes et compositeurs.

Enfin des séminaires, comme celui d'aujourd'hui qui constitue le premier séminaire du CRCC, complètent ce programme de recherche.

Pour ce premier séminaire, la problématique s'est ainsi formulée : « Qu'est-ce que la recherche en danse contemporaine, hors du cadre universitaire ? ». L'objectif est d'identifier ce que pourrait être la recherche menée en danse contemporaine par les artistes eux-mêmes hors du contexte académique ou dans des contextes dits inhabituels.

Deux moments seront consacrés aujourd'hui à cette problématique. Le premier rassemblera les témoignages des sept danseurs-chorégraphes du Groupe de recherche 2000-2003 interrogés par les trois grands témoins, Mathilde Monnier, Laurence Louppe et Benoît Bardy. Ensuite, Hervé Robbe et Mathilde Monnier nous feront partager leur vision de la recherche dans leur propre travail de chorégraphe.

La danse contemporaine s'intègre également dans les différents champs du spectacle vivant. Pour trouver des résonances et des affiliations, il nous a semblé intéressant d'entendre des artistes venus d'autres domaines : le vidéaste et réalisateur Robert Cahen, le compositeur Nicolas Frize et l'auteur, traducteur et metteur en scène Jean-François Peyret, toujours au sujet de leurs rapports à des recherches et expérimentations personnelles.

La journée se terminera par une table ronde autour de la recherche et l'institution et de la reconnaissance de la recherche en art par les artistes eux-mêmes.

Pour commencer, l'écrivain Jean-Christophe Bailly va nous livrer une définition de la recherche. Qu'est-ce que la recherche en art ? Quel est le lien entre théorie et pratique ? Et quelles sont la nécessité et la place de la recherche en art dans notre société contemporaine ?

Jean-Christophe Bailly sera suivi de Laurence Louppe, théoricienne de la danse qui s'attachera plus particulièrement à la recherche en danse contemporaine.

Jean-Christophe Bailly

« Rechercher »

Cette communication portera donc sur la recherche en général.

Rechercher. Dans la vie quotidienne, cela s'accompagne aussitôt de la dimension du perdu : quelque chose a été perdu et on le recherche. Une telle recherche délimite une aire, un espace de possibilité et d'attente. Dans les sciences de la nature, où la notion de recherche est acceptée et reconnue comme condition du développement du savoir, cet espace de possibilité et d'attente échange la dimension du perdu et la courbure naturelle de cette dimension vers le passé contre celle du « pas encore trouvé », dimension qui se courbe naturellement, quant à elle, en direction du futur. Mais entre ce qui, dans la vie quotidienne, retourne à l'inconnu, et ce qui, dans les sciences, y séjourne encore, la recherche peut être décrite comme l'apparition d'une tension, comme ce qui de soi-même se sépare de la routine et de la répétition, et aussi comme l'apparition d'une orientation : il n'y a pas de recherche sans direction de recherche, c'est-à-dire sans indices. Rechercher, c'est penser en direction de quelque chose, et c'est tendre toute la pensée dans cette direction. Pour autant, si cette direction, qui peut prendre la forme du modèle ou rester purement intuitive, délimite un espace de retentissement, celui-ci ne peut pas être décrit comme une île fermée sur elle-même ou comme une simple région. L'espace de la recherche ne se sépare pas purement et simplement d'un autre espace qui serait, disons, celui du connu, de l'éprouvé, du traversé. La recherche en effet n'est pas insulaire mais continentale : si elle s'inquiète dans une certaine direction et si elle est portée par un certain nombre d'indices, ces indices et cette direction inquiètent à leur tour la totalité de la surface où ils prennent. La recherche, ainsi, n'est pas la partie active d'un ensemble qui, de son côté, demeurerait plus ou moins au repos, elle est un état ou un mode qui entraîne dans sa direction et dans sa couleur la totalité du domaine où elle s'exerce, et qui concerne l'être entier de celui ou celle qui s'y adonne. On n'est pas en partie chercheur, on ne peut l'être qu'intégralement. On ne cherche pas un peu, de temps en temps, à temps perdu, on cherche absolument.

Bien que la recherche se fonde communément sur un certain nombre d'acquis ou de fondamentaux qui s'apprennent, elle n'est pas du tout comme un bras mobile ou une prothèse qui sortirait d'un corps constitué de savoirs et de savoirs-faire. Entre elle et ce qui peut s'apprendre ou se transmettre, il n'y a ni division ni frontière. La recherche n'est que la prolongation de l'apprentissage, elle est même ce qui décide de la pensée comme d'un apprentissage continu. Ce qu'elle vient ajouter à l'apprentissage proprement dit, c'est justement l'aimantation de la direction, c'est l'apparition et la détermination d'un pôle, d'une dimension polaire. Si l'apprentissage peut être assimilé à l'exploration d'un continent, la recherche correspondrait quant à elle à ce qui transforme ou relève cette exploration en découverte. L'apprentissage recouvre (au sens aussi où l'on dit « je recouvrais mes esprits »), la recherche découvre. Mais il n'y a entre l'une et l'autre attitude aucune rupture, aucune franche séparation et même, je dirais, aucune gradation. Le paradoxe est même que la recherche vienne augmenter la dimension d'inconnu qui est la clef ouvrant l'apprentissage. Chercher, rechercher, c'est remettre tout le savoir en balance, c'est un métier si l'on veut, mais un métier d'apprenti, un métier qui fait de l'apprentissage son principe.

Si je n'ai pas encore parlé d'art, c'est pour la simple raison que tout l'art se comporte comme recherche, et l'on pourrait même le dire avec une certaine violence ou une certaine hauteur: art et recherche sont de purs synonymes. L'art sans recherche n'est pas l'art. Plus encore que dans les sciences où, à la rigueur, une certaine constitution du savoir peut agir comme raison pratique, la recherche agit dans l'art comme condition de son effectuation. L'espace de possibilité et d'attente de la recherche est l'espace de l'art, l'art n'existe que comme ce qui identifie et relie les indices apparaissant dans cet espace. Quel que soit le domaine ou le plan d'apparition convoqué, qu'il s'agisse d'œuvrer avec des sons ou avec des volumes, avec des mots ou avec d'autres signes, avec des corps ou avec des voix, les arts ne sont à l'œuvre que dans cette sorte de désœuvrement permanent qu'est la tension de la recherche.

Tout geste d'art se tend en direction d'une forme : recherche désigne la façon dont vient la forme, dont la forme vient à elle-même. Au commencement il n'y a qu'une danse d'indices, danse qui comporte une idée de forme, qui est elle-même comme une possibilité pressentie. La recherche est ce qui, orienté par cette idée de forme, se dirige à tâtons vers elle. Et c'est parce que cette direction est absolue et même tyrannique que la recherche est longue et difficile, rusée et candide à la fois. Il est tentant de décrire le mouvement vers la forme comme étant celui d'une idée qui se précise peu à peu, en perdant des états de forme qui ne conviennent pas, comme en une sorte de mue progressive. Mais à mon avis cette description empirique pêche par son optimisme. Si le mouvement était aussi simple, la recherche ne serait au fond qu'une sorte de convention, voire de mode convenu, un simple art de viser et d'atteindre. Or ce

qui a lieu, ce que chaque geste d'art vérifie, c'est au contraire un mouvement beaucoup plus flottant, beaucoup plus incertain : au lieu que l'idée se précise peu à peu, il me semble au contraire qu'elle est extrêmement précise dès le départ. Précise comme peut l'être une idée, c'est-à-dire pas comme une forme, mais comme une force exerçant une pression. Avancer selon l'idée de forme, cela ne veut pas dire se conformer à une précedence idéale, mais agir dans la direction de l'idée, mais se disposer à recevoir intégralement la pression d'un pressentiment qui vaut pour guide. Or cette pression ne s'exerce pas comme une vague exigence mais agit en des points précis, et ce sont ces points, ces points d'intensité, qu'il faut identifier. La forme, ce qu'on appelle la forme, ou le résultat, c'est la ligne ou le « patron » qui parcourra ces points en les reliant.

Pour me faire mieux comprendre, je comparerai ce mouvement à celui de ces dessins que l'on obtient, enfant, en reliant les uns aux autres des points jetés de façon en apparence aléatoire sur une surface : au bout du crayon survient une figure et l'on en est étonné. Mais la différence entre ce jeu d'enfance et ce que fait l'art, c'est que pour celui-ci les points ne préexistent pas, c'est que la figure qui vient n'est pas déjà là, c'est qu'elle est une pure parution, une pure découverte. L'idée de forme est celle de cette parution, celle d'un avènement, celle d'une venue, d'un survenir – mais il y a, pour toute recherche effective, un « plutôt par là » du survenir. Par convention, on peut dire que l'espace de cette la parution est vierge : pas de petits points déjà là en attente du trait qui les rassemble, pas de guides, un pur vertige du trait, ou du saut. Mais en réalité, et c'est ce que j'entends par le « plutôt par là », il y a tout de même un rétrécissement du champ, et ce rétrécissement n'est rien d'autre que la direction, que l'orientation donnée par l'idée de forme. Une référence à un autre jeu de l'enfance pourra servir ici. Il s'agit de ce jeu, des plus simples, où l'un des partenaires dissimule un objet, que l'autre doit rechercher, dans un appartement, ou un jardin, peu importe. Lorsque le chercheur se rapproche de l'objet en question, l'autre lui dit alors « tu brûles ». L'artiste n'est rien d'autre que cet enfant qui se rapproche en « brûlant » de l'objet qu'il recherche, objet que dans ce cas, par contre, nul partenaire réel n'a dissimulé. L'objet de l'art, c'est la forme, et le dissimulateur n'est pas une personne, c'est l'idée de forme elle-même. La forme est cachée par l'idée même qui la libère, elle se présente comme quelque chose de flou à l'intérieur même de ce qui la révèle, et le travail consiste à atteindre à la coïncidence : lorsque les points réunis forment une figure dans laquelle idée et forme sont embouties, ou lorsque tous les « tu brûles », rassemblés, en viennent à former un feu qui prend.

Mais le plus courant, et c'est presque une règle du jeu, c'est que la coïncidence n'ait pas lieu, qu'elle ne soit, justement, qu'approchée ou frôlée. Tout se passe comme si le résultat, formé selon tous les réquisits de l'idée de forme, perdait cette idée au moment même où il la rejoint, ou, en d'autres termes, comme si l'idée était imprenable. Non comme peut l'être une forteresse inexpugnable, mais au contraire comme l'est un fugitif : c'est au contraire la forme qui a toujours tendance à devenir forteresse et qui, d'une certaine façon, est toujours de trop. L'idée est repartie ailleurs, dans un « plutôt par là » intimant, qui est une correction d'angle ou un nouveau rebond. Elle a fait son travail, mais à la fin elle se retire, ce n'est jamais elle qui peut saluer. De telle sorte que la recherche reprend, ne peut que reprendre, dans cette nouvelle direction précisée et attisée par la précédente.

Ainsi la structure même de la recherche, en art, est-elle celle du ricochet. Chaque geste d'art est lui-même comme une pierre lancée contre une surface et qui au lieu de s'y enfoncer tout de suite doit y rebondir le plus grand nombre de fois possible. Cette trajectoire étant comme une danse, une succession de touches ou de points. Et l'on peut même dire qu'une démarche artistique entière (une œuvre) peut être perçue et décrite comme la répétition ou la modulation infinie de ce geste. Toujours à la fin la pierre tombe au fond de l'eau, à la surface de laquelle vient se former une onde. Cette onde, c'est la propagation du sens et il faut que la pierre soit tombée pour qu'elle existe. Même si nous rêvons continûment d'un ricochet infini où la pierre ne tomberait pas et rebondirait sans fin, elle tombe, elle finit toujours par tomber. Cette chute est le résultat, autrement dit le moment où le lancer, même s'il a eu lieu dans la bonne direction, s'épuise. Cet épuisement, nous le nommons achèvement, mais cet achèvement n'est que l'aveu d'un procès inachevé : c'est parce que la forme est toujours finie que l'idée, quand bien même elle aurait tout voulu et tout formé, s'en échappe. Le fini est une interruption, l'espace d'attente se reforme aussitôt au-delà de la chute. A ce prix est l'existence même de la forme, l'existence même de l'art et, de ce point de vue, l'on pourrait dire aussi que toute œuvre d'art est, par rapport à sa visée, une retombée ou une erreur, mais au sens où Hölderlin disait que « l'erreur aide, comme le sommeil ».

L'œuvre, ce qu'on voit ou entend (un tableau, un poème, une sonate, une chorégraphie, un film etc.), est le sommeil de la formation, mais ce sommeil est un sommeil paradoxal, plein du rêve de ce qui le forma, plein de ce vers quoi il tendit. La puissance d'éveil, qui est ce que nous attendons des œuvres, réside dans

leur capacité à laisser battre en elles le rêve qui les souleva, qui est ce que nous percevons comme leur sens. Autrement dit, si une œuvre peut nous apparaître comme une « trouvaille », elle ne l'est véritablement qu'en tant qu'elle nous expose à ce qui fut sa recherche, à ce vers quoi, avec tous les moyens de son bord, elle tendit.

Comme on le voit, l'affirmation de principe selon laquelle art et recherche ne feraient qu'un n'est pas le fruit d'une position morale, ou si elle l'est aussi, alors cette dimension éthique n'est elle-même que la conséquence du fonctionnement constant et je dirais normal de l'art. L'art ne sait faire rien d'autre que chercher. La recherche n'est pas pour lui un impératif, ou un supplément, ou une plus-value, elle est sa condition, et davantage encore, en un sens quasi biologique, son milieu. C'est dans la recherche, c'est en se cherchant que l'art se libère et existe en tant qu'art. Dans le discours des sciences, on fait couramment la distinction entre une recherche dite fondamentale et une recherche dite appliquée, autrement dit entre un secteur spéculatif grand ouvert et des fermetures d'angles destinées à produire des résultats sous forme d'objets ou de machines. D'une part il n'est pas certain que cette distinction soit pleinement valide, d'autre part elle ne peut pas être appliquée aux arts : dans la démarche artistique, ce qui pourrait être décrit comme fondamental et ce qui pourrait relever de l'application se confondent. L'art ne se divise pas entre ce qui relèverait de son concept et une pure et simple fabrication. L'idée de forme, si elle est en un sens immatérielle, ne se confirme que par le sensible. Le sensible, qui sera son tombeau, est d'abord ce qui lui donne vie, ce par quoi elle existe, même comme idée. L'artiste est simultanément le concepteur et l'ingénieur de son idée. L'atelier (au sens le plus étendu, c'est-à-dire non seulement l'atelier du peintre ou du sculpteur, mais aussi le plateau de répétition ou de tournage, la table de montage, le bureau de l'écrivain etc.) est le lieu où cette imbrication est donnée entièrement, où elle fonctionne comme un enchevêtrement – une pelote de sens qu'il faut démêler. Le démêlement, c'est l'idée de forme au travail, c'est le mouvement qui, tout entier tendu par la forme pressentie, s'efforce de ne tirer qu'un seul fil à la fois. Mais le fil, si net qu'il puisse être, est la mémoire de la pelote, il s'en extrait, mais pour dire qu'il en vient : toute la mémoire de la formation est dans la forme, et c'est pour cela que le résultat n'est lui-même qu'une phase, ultime si l'on veut: le moment décisif par lequel ce qui fut recherche accepte de se donner comme forme, en un point où le définitif et le provisoire s'équilibrent.

Cette forme a une existence physique et, si légère qu'elle ait voulu être, une pesanteur d'individuation. Elle existe, elle est, elle est remise, elle est abandonnée. Qu'il s'agisse d'une production fixe (une sculpture, un tableau) ou éphémère (un environnement) ou déployée dans une durée (un film, une chorégraphie, un drame, un livre), c'est toujours une seule existence qu'elle doit faire advenir. Dans les modes d'art qui, comme la musique, la danse, le théâtre, exigent d'en passer par des interprètes, ceux-ci ne sont rien d'autre que les points vivants ou les nombres qui viennent écrire en temps réel le déploiement de la forme devant nous. Dans ce qu'on appelle le spectacle vivant, la particularité est que le fil de la pelote est dévidé sous nos yeux. Un danseur qui danse, c'est quelqu'un qui identifie les points de retentissement d'une idée de forme qui se (re)forme devant nous, quelqu'un qui, par les mouvements de son corps, accomplit le destin d'une figure.

Il arrive que l'idée soit perdue en route, il arrive toujours qu'elle soit un peu perdue, dans les arts d'exécution comme dans les autres. Mais elle est quand même là, elle ou son ombre, ou sa trace, ou son passage. Ce passage de l'idée est remis, donné, confié : exposition, représentation, publication, exécution, lecture, tous ces actes qui signent la fin de la formation remettent à une audience ce qui a été obtenu et, par conséquent, ce qui a été cherché. Mais tout le sens de cette remise ou de cette donation réside dans le fait que la forme finie n'intervient que comme le crible grâce auquel la recherche continue d'infuser. Emboutie et contenue dans la forme, elle infuse dès lors à partir d'elle et hors d'elle, elle se continue et reprend, dans les pensées de ceux qui la voient ou l'écoutent. A l'atelier, qui est le lieu de la formation, succède l'atelier exégétique (l'expression est de l'historien d'art Salvatore Settis), qui est l'espace d'interprétation déployé autour de la forme. Dans ce nouvel atelier disséminé cohabitent l'éphémère et la très longue durée, les pensées vagues et les pensées formées, les souvenirs et les pressentiments, tout un système variable et vivant de petits lancers, la nébuleuse qui se forme en chaque tête. Fait de toutes les réactions que la présentation de la forme entraîne, cet atelier est comme une ruche invisible mais hyperactive. Il se peut qu'au départ ses dimensions soient restreintes, mais elles sont, en droit, extensibles à l'infini. En se présentant comme effet de recherche, l'art (geste ou œuvre) se dépose comme base de recherche, comme machine à fabriquer des apprentis. Les apprentis lisent les ondes de la pierre tombée au fond, ils reconstituent le parcours de la pierre, ses effleurements, ses rebonds, ses éclaboussures. C'est comme un réenclenchement permanent, à partir d'un point fixe, qui est celui de la déposition du sens.

Ayant dit cela, je sais bien que politiquement les choses ne se passent pas ainsi et que l'art – et c'est vrai pour toutes les formes d'art – se divise continûment entre un secteur de recherche et une masse de production qui ne se donne aucunement pour but de chercher et de trouver, qui vit au contraire entièrement, non selon l'idée d'une forme intimante, mais selon celle d'une forme convenue et convenable, destinée comme telle à rencontrer le public le plus large et à répondre à ce qu'on suppose être son attente ou, plutôt, car ce sont les termes du marché qui, ici, prévalent, sa demande. Or l'application intégrale des lois du marché à l'art, on le sait, comporte comme corollaire le rétrécissement voire même la disparition de la recherche. Il ne s'agit pas là du simple effet d'une tendance économique universelle, mais de la volonté (rarement affirmée comme telle, mais inconsciente et insinuante) de se débarrasser de la recherche en tant que telle : non tant parce qu'elle coûterait cher (elle coûte en fait si peu !) que parce qu'elle entretient cette zone trouble qui est celle du sens, celle de la masse critique du sens, dont une société entièrement régulée par le rapport marchand/clientèle ne peut que se méfier. Les choses sont ici d'une extrême simplicité, et fonctionnent de telle sorte que la recherche en vient naturellement à se vivre comme un combat. Non celui d'une survie, mais, comme j'ai tenté de l'expliquer, celui de la vie même de l'art, si celui-ci est bien tout autre chose qu'une occupation latérale, s'il est ce qui sans fin corrige, éclaire et redécoupe la surface d'apparition du présent à lui-même, ce qui, croisant des bords inattendus, maintient que l'expérience et l'expérimentation sont de purs synonymes et que ce que nous appelons « monde » n'existe que comme ce qui coud en les identifiant et en les espaçant ces expériences entre elles.

Laurence Louppe

Tout d'abord je remercie Susan Buirge de m'avoir invitée à cette manifestation. Déjà, au vu des présentations de travaux hier, ma perception a évolué et je suis également entrée dans un processus de recherche totalement étranger à ce qui m'est familier. Ce qui est une situation type d'un parcours de recherche : aller vers l'inconnu, se séparer de son cadre de référence habituel.

La recherche en danse contemporaine, hors du cadre universitaire

La recherche, dans le cadre universitaire en général, a pour objet de stimuler des études, de donner lieu à des *écrits* (thèses, articles dans les revues doctorales...). La recherche en arts, hors du cadre universitaire, a pour objet de créer des *œuvres*. Sinon des œuvres, du moins des mises en place de processus actifs de création, des plates-formes d'expérimentation. Certes, la discursivité et le travail théorique écrit peuvent intervenir, mais à titre d'étapes et non de finalité (en témoignent les formidables dossiers réalisés par les participants du Groupe de recherche). En ce qui concerne la danse contemporaine, rappelons seulement que, parallèlement à leur travail de création, de nombreux chorégraphes, et parmi les plus grands du siècle, ont maintenu un travail d'écriture théorique intense qui a suivi pas à pas l'évolution de leur pensée (Laban, Wigman, Humphrey, Cunningham, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti, Steve Paxton..., ainsi d'ailleurs que Susan ici présente). Cette textualité ne cherche pas à se substituer à l'œuvre, mais elle agit en regard et établit des allers et retours incessants entre réflexion, mémoire et action. Il faudrait un jour nommer ces objets non identifiés que sont les textes intermédiaires, les notes, les recensements, ces écritures de l'intervalle, dont l'œuvre capte les intensités, et qu'elle reconduit à son tour ; dossiers consistants ou palimpseste de bribes.

La recherche des processus et des outils de création

La danse moderne et contemporaine a laissé une très riche « boîte à outils » pour employer le mot de Deleuze à propos de Foucault – tant en ce qui concerne la composition que l'improvisation. Ce gisement de ressources est immense, et il est loin d'être épuisé. Encore faudrait-il que tout danseur pût y avoir accès, en identifier le potentiel, ne serait-ce que pour s'assurer qu'il ne reconduit pas une démarche déjà éprouvée – ce qui est loin d'être le cas en France, vu le déficit de connaissance du répertoire moderne – sauf à vouloir la ré-insuffler, non dans une continuité, mais dans une mise en abyme qui devrait s'afficher en tant que telle.

S'offre une deuxième solution qui n'est pas exclusive de la première : chercher ailleurs des outils d'articulation, par exemple dans les régions connexes que sont les autres arts. Ce fut longtemps le cas de la danse moderne américaine qui a pris la musique comme modèle pour articuler des constructions qu'elle ne pouvait trouver dans son propre médium. Les professeurs de composition pour les danseurs étaient alors Louis Horst ou John Cage, ou encore Robert Ellis Dunn, tous musiciens, même si leurs partis pris esthétiques étaient fort divergents. Il aura fallu la venue de l'école allemande pour que s'enseignent et se mettent en jeu des processus de composition propres à la danse.

Les arts visuels ont partagé avec la danse des concepts, des structures, des modes opératoires et des programmes.

Toutefois, ces échanges se sont surtout pratiqués par capillarité ou par résonance, sans volonté affirmée de créer des processus de recherche spécifiques. La « Charte » (1966) présentée par Yvonne Rainer dans son ouvrage *Work*¹ mettant en parallèle la sculpture minimaliste, et ce que la danse peut emprunter à l'esthétique de cette dernière, se définit plutôt comme un constat, car de tels partis pris étaient déjà à l'œuvre dans la danse. Notons toutefois l'intérêt de l'identification d'échanges de concept, fût-ce *a posteriori*. En revanche, la danse a parfois fait modèle : ainsi la performance-vidéo *Casting Lead* de Richard Serra en 1973 se construit comme une partition, autour de l'énumération d'un certain nombre d'actions à accomplir. La notion d'*opérativité* se substitue à la production de l'objet, concret, comme la danse qui se tisse et se dissout sans laisser de dépôt, sinon sa propre trace dans la perception du témoin. Dans le cadre de ce séminaire, des outils d'élaboration ont été puisés dans un champ plus éloigné, plus difficile d'accès en général pour les artistes, celui de la science. D'où la nouveauté de la démarche qui instaure une sorte d'élongation, d'écart infini entre deux pratiques. Mais aussi les risques intellectuels et personnels pris par les artistes, la façon dont ils s'exposent en exposant au public leurs travaux – situation délibérée et qui mérite toute notre attention et notre respect.

¹ *in Work* d'Yvonne Rainer, Nova Scotia College of Art and Design Press, coédité par New York University Press, 1974, p 63 - Ce texte avait déjà été publié en 1968 par Gregory Battcock dans "Minimal Art, a Critical Anthology".

L'art et la science

L'art et la science n'ont cessé d'échanger des modèles de complexité. L'anthropologue de la danse Georgiana Wierre-Gore rappelait que la danse, présente dans toutes les cultures, développe de tels modèles qui peuvent à leur tour générer des structures applicables aux autres domaines des techniques et du savoir. L'art peut également ouvrir à des perceptions autres sur le monde : l'épistémologue Mario Borillo évoquait au cours d'une rencontre organisée par l'IRCAM en 1991, les conséquences non répertoriables que le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch pouvait déclencher comme ébranlement dans la vision du monde. Réciproquement, l'exposition en cours au Musée d'Orsay « Aux origines de l'abstraction » insiste sur l'influence de la science dans la transformation de la vision artistique depuis le XVIII^e siècle. Pascal Rousseau, commissaire de l'exposition, rappelle dans le catalogue que la couleur, par exemple, vue sous l'angle de son spectre et de sa perception physiologique, déclenche « une approche topographique de la composition » et poursuit : « actée d'un coefficient, la couleur entre dans un système de purs rapports combinatoires qui la dédouane définitivement de son rapport ancillaire à la *mimesis*, réalisant une des lois fondamentales de la physiologie selon laquelle « on ne perçoit que des rapports, non des réalités »². En mettant en jeu et en intensifiant les rapports aux dépens des entités, non seulement la pensée se trouve délestée de tout essentialisme, mais l'art est invité à son tour à prendre conscience de son rapport dynamique et structurel au monde. En particulier, la danse a pu concentrer ses objectifs, non sur l'*imitation* (des sentiments par exemple, encore vivants dans la pantomime du ballet), mais sur l'organisation entre les différentes composantes de l'œuvre, qui sont à la base de l'improvisation comme de la composition dans la danse moderne et contemporaine.

Les différentes phases de la recherche

La documentation : la documentation est très importante. L'œuvre d'art peut émerger à partir d'un simple relevé de traces (ce qui a été souvent le cas dans les œuvres de Susan). De nombreux artistes ont considéré la phase de documentation comme l'aboutissement de l'œuvre, le relevé étant déjà en soi un parti pris ou une construction : l'intérêt pour la quête documentaire, récemment remise à l'honneur dans une exposition de la Tate Gallery, avait déjà été évoqué dans l'exposition « Voilà » au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 2000, l'artiste emblématique de cette attitude et qui y figurait pouvant être Christian Boltanski, avec ses accumulations d'images de portraits, jadis d'objets ou de vêtements qui constituent comme un magasin d'indices, à travers quoi l'imaginaire peut frayer son chemin. Pour Elizabeth Roudinesco, dans un texte éclairant, « L'analyse, l'archive », conférence prononcée en 2000 à la Bibliothèque de France, l'absence d'archive aboutit à « une conception dogmatique de l'héritage ». L'archivage même de traces infimes et périssables permet de démultiplier les lectures, de créer des intertextes sans passer par l'autorité d'un sujet souverain et détenteur (ou d'une idéologie de même type).

Dans le cas du Groupe de recherche 2000-2003, la documentation a été intense, car il fallait non seulement s'approprier des documents, mais des concepts et des structures de pensées. Tout comme la recherche archéologique qui, pour Freud, rappelle Roudinesco, peut se comparer à la quête des racines de l'inconscient, la recherche des artistes ici présents peut également être vue comme un retour distancié et savant sur les racines de leur imaginaire.

Établir un laboratoire d'expérimentation : que de tels laboratoires existent est capital pour l'art. D'abord, parce que sans aller jusqu'à l'œuvre achevée, il est indispensable de ménager des espaces intermédiaires, trop peu explorés et exploités à ce jour. Cette expérimentation indispensable est à mettre en œuvre si l'on ne veut pas que la danse se plie aux lois du marché culturel.

Mais il y a des conditions à l'expérimentation :

- Elle doit se faire en groupe et en dialogue entre les artistes.
- Elle doit créer des observatoires d'opérativité continue (même par étapes, comme ce fut le cas ici). Par ailleurs, le laboratoire de composition chorégraphique n'est pas sans retracer le parcours scientifique, dès lors que toute construction est soumise à la discussion d'une communauté qui en évalue la pertinence. En effet, l'expérimentation consiste à mettre au travail des processus, à les observer, à les discuter, et tirer des conclusions pour mettre en jeu de nouvelles étapes. Le travail de laboratoire est ainsi sans fin (en art, il est sans fin). C'est par une décision arbitraire que le travail de ce séminaire s'est achevé.

² Pascal Rousseau, « Un langage universel, l'esthétique scientifique aux origines de l'abstraction » in *Aux origines de l'abstraction*, catalogue de l'exposition éponyme, Réunion des Musées Nationaux, 2003, p 19-33. La citation est extraite de *La couleur et la lumière du point de vue physiologique* d'Auguste Charpentier, 1888

La transformation : la transformation touche quatre domaines :
l'artiste - l'objet - la perception de l'objet - le champ.

L'artiste se transforme à travers les expériences, acquiert non seulement des savoirs et des outils, mais il est également travaillé par de nouveaux modes opératoires (nos conduites nous transforment). Dans le cas de ce séminaire, un des éléments intéressants consiste dans l'écart entre la science, qui produit des savoirs objectifs et partageables par tous, et l'itinéraire de l'artiste par rapport à ces données qui ne pourra se faire que sur un mode idiosyncrasique (même s'il est l'objet d'une approche critique de la part du groupe et de lui-même). Et c'est là qu'il est amené à trouver de nouvelles ressources pour *transposer* à travers des élaborations personnelles, des notions scientifiques en une construction symbolique.

L'objet, parce que présenté comme transitoire entre plusieurs états possibles, et dans le cadre de l'expérimentation, acquiert un statut différent. Non seulement l'œuvre se transforme, mais la notion d'œuvre se transforme également. Sans recherche, pas de transformation des formes, ni même des concepts. En particulier de ce que peut être un objet chorégraphique.

La perception de l'objet : le regard porté sur ces objets, dont le statut, rappelons-le, est entièrement inédit, appelle à un renouvellement de la perception. La lecture de la « transposition », qui sollicite des modes d'approche très inhabituels, devrait développer chez le spectateur la remise en question de ses schémas perceptifs et ouvrir pour lui-même (comme je le disais en introduction) un état de recherche.

Le champ : on peut voir comment à travers ce type de recherche se transforme le champ chorégraphique. L'artiste, les objets produits, la perception de ces objets, sont tous des moteurs de transformation du champ. Or le champ artistique (tel que l'a défini un Bourdieu) devrait être toujours en expansion continue et libre. Ce qui implique l'extension de la recherche à de nouveaux horizons, à de nouvelles perceptions, à de nouveaux outils que nous ne connaissons pas encore. Sans cette charge d'inconnu, sans le projet de traverser des territoires d'incertitudes, avec l'acquisition progressive de nouveaux outils forgés par les artistes eux-mêmes, il ne peut y avoir de recherche ni en danse contemporaine ni en art.

L'expérience traversée par le Groupe de recherche 2000-2003

Susan Buirge

Nous allons donc partager avec vous les expériences traversées par le Groupe de recherche 2000-2003. Mais je souhaiterais dans un premier temps resituer cette aventure, avant que Philippe Soulier ne détaille la démarche engagée.

Pourquoi la construction chorégraphique est-elle la préoccupation principale du CRCC et notamment du Groupe de recherche ? Il me semble qu'il est un sens inné de bâtir que partage l'ensemble du monde vivant. L'oiseau fait son nid, une graine donne des grains, puis du blé, les cristaux de quartz se forment. Les humains de toutes les cultures fabriquent des abris, des outils pour façonner des objets et s'organisent socialement.

Si le bâti est fondamentalement humain, bâtir l'éphémère constitue un des aspects essentiels de la danse, surtout lorsque celle-ci devient extension de la pensée, au-delà d'une simple expression des émotions, des états d'être, individuels ou collectifs. Une fois la chose bâtie, se révèle un sens de l'accomplissement pour celui qui réalise comme pour celui qui témoigne, qui regarde.

En 2000, un premier groupe de recherche a été mis en place à la demande de sept danseurs / chorégraphes – à l'origine, au nombre de huit – ayant tous suivi les ateliers de composition chorégraphique de Royaumont et les ateliers d'improvisation à l'Arsenal de Metz en 1998 et 1999 que j'avais dirigés.

De ces expériences est né le désir de concevoir en commun un projet de recherche, une expérience à la fois théorique et pratique où se confronteraient expérimentation chorégraphique et analyse. Il était convenu que ce temps de recherche devait se situer en dehors des périodes de production chorégraphique, car tous ces participants sont des chorégraphes / danseurs professionnellement actifs. Ce travail représente de leur part à la fois un grand engagement personnel et un investissement de leurs ressources propres. Il s'agit d'un espace et d'un temps spécifiques où les investigations sont partagées par l'ensemble des personnes réunies. Compte-tenu du contexte actuel, il me semble important de noter que six des sept participants sont des intermittents du spectacle, un statut qui leur a permis de s'engager sans rémunération dans ce travail.

Le Groupe de recherche 2000-2003 a choisi d'interroger de nouveaux moyens pour la construction chorégraphique venant de sources autres que la danse, la musique ou le narratif. La problématique se formule ainsi : « Qu'est-ce que peut apporter à la chorégraphie certains processus de structuration observés dans les domaines scientifiques ? ».

Travailler à partir des procédés ou des innovations scientifiques n'est pas nouveau dans les arts.

Des artistes de tous bords ont été influencés directement ou indirectement par la science depuis la Renaissance et encore plus grandement tout au long du XX^e siècle.

Ce qui est particulier ici, c'est que s'est développé un travail en groupe, dans un esprit communautaire – différent de l'esprit collectif. Il s'agissait pour les danseurs-chorégraphes d'explorer des procédures inhabituelles à même de produire de la matière danse, s'attachant donc à la relation entre structure et matière ; matière et structure.

Pendant trois ans, de juillet 2000 à décembre 2003, le travail a été mené par étapes espacées dans le temps, environ tous les trois mois, alternant recherche individuelle - pour rassembler et traiter des données, de la documentation, mûrir ses réflexions, écrire des textes, préparer des travaux pratiques - et travail en groupe autour de l'analyse théorique, de la mise en commun de réflexions et d'expériences en studio. Au total, le groupe s'est retrouvé 84 jours dont trente-et-un jours en quatre périodes de résidence à Royaumont et cinquante-trois jours en treize périodes de travail à Paris.

Ce groupe a été accompagné et guidé du point de vue scientifique par Philippe Soulier, archéologue, ancien directeur du service d'archéologie du département du Val-d'Oise, aujourd'hui chargé de mission en méthodologie à la sous-direction de l'archéologie au ministère de la Culture, et du point de vue artistique par moi-même. Sont aussi intervenues d'autres personnalités venues de différentes disciplines artistiques et scientifiques au fur et à mesure de l'évolution des travaux : le philosophe et sinologue François Jullien, auteur du magnifique livre *Procès et Création*, le spécialiste de la musique contemporaine Marc Texier et le cognitiviste Benoît Bardy, ici présent.

Voici donc en quelques mots le sens de la démarche générale, Philippe Soulier va maintenant évoquer plus précisément les processus de travail.

Philippe Soulier

Ma présentation sera différente de celle d'hier, car je me suis rendu compte pendant la journée que certains n'avaient pas nécessairement compris la manière dont nous avons travaillé. Les travaux chorégraphiques présentés hier ont été suivis de prises de parole des chorégraphes, comme une sorte de légende de ce qui avait été proposé sur le plateau, puis par un dialogue avec les témoins et le public.

Cette journée, très intéressante, a néanmoins généré certains quiproquos.

D'abord, il ne s'agissait pas pour nous de présenter des productions dansées abouties.

Les thèmes scientifiques abordés ont certes inspiré les travaux, mais en aucun cas, il ne s'agissait de les illustrer ou de les représenter de façon allégorique par exemple, même si certains aspects narratifs étaient parfois reconnaissables. Il s'agissait donc de mettre en place une démarche scientifique. Je suis moi-même archéologue ; l'archéologie est-elle une science ou un art ? Certains évoquent bien « l'art de la médecine », en considérant la pratique de la médecine comme un art... S'installe donc parfois une certaine confusion dans les termes.

En quoi les travaux présentés hier peuvent-ils nourrir une réflexion sur la recherche en danse contemporaine, hors du cadre universitaire ? Si les thèmes choisis par le Groupe ne sont pas plus scientifiques qu'artistiques ou poétiques, ils peuvent être « travaillés » scientifiquement. Ce n'est donc pas le thème, mais surtout l'approche qui est scientifique.

S'arrêter sur un mode de travail commun a été nécessaire pour progresser ensemble. Nous avons donc défini ensemble ce qu'étaient une démarche scientifique et les protocoles nécessaires à la production. D'abord, formuler la question : que cherche-t-on ? Ou vers quelle direction tend-on ? Pour se faire, il était nécessaire de cerner le contexte de travail : dans quel domaine cherche-t-on ? Avec quels moyens et sur quel(s) territoire(s) ? Puis essayer de définir des objectifs qui peuvent être de trois types : savoir plus, c'est-à-dire augmenter la connaissance, savoir autrement, c'est-à-dire emprunter des chemins différents, ou savoir ailleurs, notamment dans les marges entre champs disciplinaires.

Doit être établi un protocole de travail : soit des démarches inductives qui viennent de l'intérieur pour tirer des conclusions vers l'extérieur, centrifuges en quelque sorte, soit des démarches déductives qui partent de l'extérieur. Dans les deux cas, s'effectue une interaction entre intérieur et extérieur. Enfin, vient l'enregistrement des étapes qui permet des vérifications internes et des retours sur certains points du processus. Une fois qu'on a l'impression de tenir quelque chose, il est intéressant de le valider avec d'autres, en le confrontant avec l'extérieur. C'est, entre autres, ce qui a été fait hier. Peuvent être présentés des étapes ou un résultat plus fini, mais aussi montrés des données ou des outils de travail, dans ce qui constitue une production à réintégrer dans le circuit général de la recherche.

Pour revenir au Groupe de recherche, l'entreprise était résolument chorégraphique, il ne s'agissait pas d'en savoir plus sur le neurone ou la théorie des cordes. L'approche scientifique n'était là que pour investir d'autres territoires et voir si ce détour pouvait constituer un moyen de produire de la danse. Comment la structuration de la discipline choisie comme objet d'étude peut-elle guider une production ?

Mon rôle était de baliser ces démarches pour éviter les dérives, qui sont faciles et nombreuses, celles de l'à-peu-près, de l'amateurisme, du pseudo-scientifique... Nous avons travaillé ensemble sur une longue période, avant de réinvestir dans un second temps le champ chorégraphique. La démarche a été intellectuelle, inductive et individuelle, mais aussi de groupe, d'une part dans un dialogue avec chaque danseur, mais aussi avec le Groupe. Des séances de réflexion collective ont permis à chacun d'avancer au rythme de sa réflexion propre, de ce que je pouvais, moi, en renvoyer, tel une sorte de miroir-catalyseur, mais aussi en tenant compte des questions des autres danseurs. Un langage commun a permis de partager les différents thèmes abordés, un langage constitué de mots clé, de dessins, graphiques et de certains outils et types de représentation communs. Ce qui a permis, au-delà du domaine scientifique choisi, de trouver une formulation compréhensible par tous. J'ai alors demandé à chacun de transcrire ses recherches en deux dimensions sur une feuille de papier. Ces différents processus ont permis de déconstruire et reconstruire, recomposer la matière pour pouvoir en extraire des rythmes, des espaces, des temps... Pour enfin revenir à la chorégraphie, au corps.

Nous n'avons pas travaillé ensemble les six derniers mois, j'ai donc redécouvert beaucoup de choses hier. Ce qui m'a frappé, c'est de voir la maturité intellectuelle atteinte grâce à la fabrication gestuelle. Se dégageait par exemple dans les discours une construction différente de celle que j'avais entendue avant la « mise en corps ». Cette dialectique entre jeu du corps et jeu des mots, entre le discours et le faire, un discours aidé par le faire, a donc pris tout son sens. La recherche, la plus fondamentale soit-elle, ne peut exister, je crois, sans production et c'est dans ces allers et retours entre réflexion et production qu'intervient la progression, quelque soit le domaine artistique ou scientifique.

Enfin, si certains des travaux n'étaient pas aboutis hier, se dire qu'ils ne le seront peut-être jamais, ni dans six mois ni dans une vie, car la recherche n'a pas de fin. Nous sommes, nous chercheurs, en permanence habités par notre recherche qui souvent oriente tous les actes de notre vie.

Susan Buirge

Je voudrais juste rappeler en quelques mots les modalités de travail du groupe.

Dans un premier temps, chaque personne a choisi un domaine au sein duquel a été identifié un processus scientifique. Ce dernier a été replacé dans un contexte et analysé dans son fonctionnement. Une présentation orale accompagnée d'un texte a été donnée par chacun devant le groupe. Dans un

deuxième temps, a été élaborée la mise en schéma du processus, par la sélection sur une feuille de termes-jalons afin de distinguer les éléments structurants et de définir l'organisation et l'articulation interne des concepts autant que les relations que ces derniers entretiennent entre eux, une étape menée au niveau individuel suivie d'une mise en commun et d'une discussion. Le travail de schématisation qui en a découlé a permis une identification de la nature du processus dit « scientifique » à transcrire et à traduire. Il s'agissait de passer d'un langage à un autre, en évitant le mot à mot, et surtout de passer d'un processus à un autre, en considérant le fond de la démarche. Ceci a aussi constitué un travail individuel partagé avec le groupe.

Dans un troisième temps, s'est imposée la transposition de la connaissance scientifique à la composition chorégraphique et ce grâce à la confection d'une grille intégrant les divers aspects du processus à prendre en considération au niveau chorégraphique : structure, éléments de langage, usage de l'espace et du temps. Un travail fondé sur ces concepts et partagé avec le groupe.

Enfin, le quatrième temps a été consacré à des périodes d'expérimentations personnelles, portant sur les relations matière-structure et menées en groupe. Si chacun était responsable individuellement de son projet, il était ensuite réalisé avec les autres membres du Groupe. Progressivement, les propositions ont pris forme.

Les résidences de travail à Paris ou en immersion à Royaumont ont permis de développer et d'affiner progressivement les projets. Les danseurs de chaque projet sont les participants au Groupe de recherche, ce qui a demandé de leur part un très important travail.

Le dernier temps est ce temps de compte-rendu au cours duquel chaque participant a pu faire état de l'avancement de ses recherches.

Laurence Louppe

Je crois en effet, comme l'a dit Susan, qu'il est très important de trouver dans cette extraordinaire tension entre approche scientifique et approche artistique et chorégraphique, des voies inhabituelles pour produire de la matière chorégraphique.

Mathilde Monnier

Je souhaitais poser trois questions aux chorégraphes du groupe.

La première a trait au temps de travail. De vos différents témoignages s'est dégagée la brièveté du temps consacré aux expérimentations en studio. Et j'ai l'impression d'une grande disproportion entre le travail théorique d'un côté et le champ d'application de l'autre. Pourquoi n'avez-vous donc pas essayé de concilier les deux, en travaillant au même moment exploration théorique et mise en pratique ? Pourquoi les deux temps ont-ils été séparés ?

Hier, j'ai vu des travaux, j'ai écouté le témoignage des artistes et je me suis demandé pourquoi n'avait pas été mis en scène l'explicitation théorique de ce qui avait été présenté. Dans la recherche d'Annick Pütz, j'ai ainsi trouvé parfois plus intéressante l'explicitation que le travail lui-même, cette présentation théorique qui m'a semblé très claire et élaborée s'est-elle accompagnée d'une réflexion sur la mise en scène ? Cette intervention aurait-elle pu être utilisée comme une matière pour la scène ?

Enfin, ma dernière question porte sur la réappropriation. Au vu de ce travail, y a-t-il une ou des question(s) dans le champ de la théorie comme celui de la danse que vous avez pu vous réapproprier personnellement ? Comment ces expériences ont-elles pu vous renvoyer à un engagement individuel ou faire émerger des questions personnelles, et si c'est le cas, dans quels champs ? Des nécessités artistiques intimes sont-elles apparues dans ces champs théoriques assez abstraits que vous avez explorés ?

Sylvie Berthomé

Je répondrai à la première question. Comme nous l'avons dit plusieurs fois, il s'agissait d'une démarche inédite. Le thème du travail, ses modalités, ses processus représentaient pour nous autant d'inconnues. Tout était à construire, à chaque étape. Beaucoup de temps a ainsi été dévolu au travail théorique.

Aujourd'hui, avec le recul, peut-être aurait-il fallu trouver une façon de relier plus rapidement ou sur une base régulière l'approche théorique à certaines expérimentations pratiques. Mais cette conscience de nécessaires allers et retours entre le discours et le faire n'a pu surgir qu'à un certain tournant du travail. De tels tâtonnements restent néanmoins très intéressants.

Philippe Soulier

Je voudrais ajouter que ce tâtonnement a été général, pour moi aussi. Du temps a été nécessaire au début pour chercher les uns et les autres une façon d'agir et pour s'approprier les différents champs scientifiques choisis, et ce d'une manière commune. Nous aurions pu aller plus vite s'il s'était agi d'une seule personne. Mais il fallait laisser du temps pour que s'installent au niveau du groupe une réflexion et un mode d'action communs. Chacun recherchait en soi, mais écoutait aussi la recherche de l'autre. Il ne

s'agissait pas seulement d'un aller et retour entre le discours et le faire, mais aussi entre les différents discours individuels.

Annick Pütz

Je pourrais presque relier les trois questions, en disant qu'aujourd'hui, je procéderaï certainement différemment. Il y a eu cette étape très délicate où se terminaient les recherches théoriques et où nous devions passer à la danse, c'est-à-dire à quelque chose de concret. Peut-être aurait-il fallu être plus innocent et entrer plus vite dans la danse et dans le corps, en essayant avec naïveté peut-être toutes sortes de chose. Aurait pu être évacuée cette peur que nous avons ensuite ressentie lorsqu'il s'est agi d'aborder la matière chorégraphique.

Par contre, cette démarche de « pas à pas » m'a permis de prendre de la distance par rapport à mes acquis en danse et de ressentir très fortement ce qu'il était juste ou pas de faire dans cette transposition d'une recherche théorique. Il était ainsi possible de partir d'un nouveau point de départ.

J'ai été en fait très vite fascinée par le contenu de mes recherches et par les structures mises en place. Mais ce n'est qu'en dansant que se sont révélés certains aspects de ma théorie qui restent encore à développer.

Quant à la mise en scène, je ne l'ai pas encore abordée. La question était plutôt de savoir comment cristalliser sur un plateau la somme de mes connaissances et découvertes. Je ne suis pas allée plus loin. Je ressens cependant dans cette conformité aux seuls processus théoriques une certaine rigidité. La question serait donc pour moi aujourd'hui de savoir comment réintégrer ces éléments dans une structure plus ouverte, plus vibrante et aussi plus personnelle qui les mettrait pleinement en valeur.

Pascal Montrouge

J'ai fait partie du groupe durant le premier tiers des recherches, avant de devoir le quitter pour des raisons personnelles. Je me situe donc à la fois dans et hors de cette démarche.

D'abord, même si cela a déjà été dit, je voudrais repréciser que ce groupe est né d'une envie de personnes ayant travaillé avec Susan sur la composition. Pour certains, nous nous connaissons depuis une dizaine d'années. Si notre souhait était de soulever ensemble certaines questions et de faire ainsi avancer nos réflexions personnelles, nous ne nous doutions absolument pas de ce qui allait se passer et encore moins du côté spectaculaire de la présentation d'hier. Nous avons été, je crois, dépassés par cela car ce n'était pas nécessairement ce que nous recherchions. Ce que vous avez vu ne reflète pas toujours ce que nous avons vécu. Ce qui élude la question de la mise en scène.

Enfin, pour répondre à la troisième question de Mathilde, je dirais qu'en voyant mes camarades hier, j'ai senti une très grande impudeur. Était donné à voir un processus de création qui n'appartient normalement qu'aux seuls chorégraphes et interprètes.

Le public a pris connaissance d'éléments qu'il ignore d'habitude et qui peuvent parfois juste se deviner entre les lignes d'un dossier de presse. Il ne s'agit pas d'un « hors propos », mais peut-être d'un décalage.

Susan Buirge

Nous étions, je crois, dans le ob-scène, dans le sens de hors –scène, de ce qui ne devrait pas être vu...

Pascal Montrouge

Je ressens donc une certaine ambiguïté et ce qui s'est passé hier était peut-être un peu prématuré.

Claude Sorin

Nous n'avons pas en effet travaillé la mise en forme générale du compte rendu. Pas, je crois, pour des questions de temps, mais pour présenter dans une nudité revendiquée là où nous en sommes aujourd'hui. C'est-à-dire très loin de toute représentation chorégraphique ou d'un rapport spectaculaire où se donnerait à voir quelque chose susceptible formellement de nous masquer. Ici, il s'agissait simplement de montrer des processus et des questions. Cette fragilité m'intéressait et faisait partie du travail développé.

Pour ma part, plusieurs questions personnelles sont apparues au cours de cette expérience. Le travail théorique a généré une grande remise en question, notamment lors des échanges dans le groupe pour la compréhension de domaines que je maîtrisais cependant peut-être un peu plus en raison d'une formation plus scientifique.

Travailler sur la physique quantique a ainsi transformé pour moi la question du regard, a positionné autrement la question de la perception et a également affecté l'ensemble de mon travail. Le théorique n'est donc pas resté purement théorique, mais a eu une incidence dès le départ sur mon travail de danseuse, de chorégraphe et de spectatrice. Il a été aussi fondamental que le travail pratique, notamment

dans ce partage avec d'autres danseurs.

Avec ce nouveau regard, je me suis interrogée sur ce que pouvait être la danse. J'ai souhaité par ailleurs très vite travailler en solo, une expérience assez inédite pour moi.

Enfin, cette question de l'inimaginable, de l'« irréprésentable », de la non-référence – la physique quantique met en effet en jeu une matière non-référencée et qui n'est pas autre chose que de la matière – a généré une nouvelle façon de danser. Il s'agit bien sûr d'une amorce que j'ai envie de poursuivre et de confronter à des acquis auxquels je ne renonce pas. Montrer également comment ces va-et-vient entre le solo et le duo peuvent s'articuler et s'additionner.

J'ai découvert avec la physique quantique que l'on appréhende encore beaucoup les choses en terme euclidien, dans un espace plan que l'on pourrait en fait imaginer multidimensionnel. Qu'est-ce que ce postulat de n dimensions ouvre par exemple comme possibilités de travail ?

Enfin, j'ai pu acquérir une méthode de travail qu'il me faudra réinterroger. Ce processus de transposition constitue un sujet très vaste qui me permet de penser autrement la danse et les collaborations avec d'autres artistes, en ouvrant mes propres modes de travail.

Thierry Lafont

Je crois que l'exploration de modes de travail communs, au sein du groupe, a été aussi importante que les questions abordées. C'est ce qui était aussi donné à voir hier.

Nous n'avons pas cherché à mettre en scène, à représenter, à faire valoir, mais bien à livrer telle quelle une étape donnée de la recherche. Nous étions ainsi très nus sur scène, d'où une certaine ambiguïté de regard. La question pour moi est de savoir si nous n'avons pas fait une erreur en souhaitant partager ces travaux très simplement. Qu'est-ce qu'il est possible de montrer ou de ne pas montrer ? Qu'est-ce qui est autorisé à être vu et ce qui ne l'est pas ? Autant de questions importantes soulevées par la présentation d'hier et qui permettront, j'espère, à la danse de s'ouvrir davantage.

Nous n'avons pas pris de modèle, mais tout a été construit au fur et à mesure de nos recherches.

Ces recherches ont suscité aussi de nombreuses questions personnelles, me donnant l'envie de me positionner comme Claude un peu différemment, mais toujours en affirmant ce que je suis.

Akiko Hasegawa

Simplement dire que sans le groupe, je ne serais pas arrivée jusque-là. Et je crois que nous avons pris le temps nécessaire pour cela. Personnellement, j'ai pu découvrir à travers cette recherche que j'étais très « concrète ».

Sosana Marcelino

Je vais surtout évoquer le temps qui m'a été nécessaire pour entrer dans cette recherche théorique. Pour moi, il n'était pas possible de combiner théorie et pratique. Il était d'abord fondamental de me familiariser avec le sujet. La question de la mise en scène est à mon avis secondaire. Il n'était pas question de mettre en scène, mais bien de livrer ce qu'on est à un moment donné, en privilégiant l'échange avec le public afin de savoir si cette démarche a un intérêt pour lui. Comme Thierry, face aux réactions et commentaires d'hier, je me suis demandé si c'était bien le moment de montrer ce travail pratique. Il est très déstabilisant de se rendre compte à quel point nous avons été mis face à nous-même et à quel point tout cela est fragile.

Par ailleurs, au cours de ces trois ans, j'ai eu tendance à dissocier mon travail personnel de chorégraphe de cette recherche. Je voulais progresser d'une certaine manière pour pouvoir franchir certaines étapes et frontières jusqu'ici très inhabituelles. Existait en parallèle ce temps de la recherche au sein duquel j'ai laissé transparaître ce qui venait jusqu'à moi et mon parcours artistique personnel. J'ai pu ainsi jouir d'un luxe rare, celui de pouvoir m'accorder le temps de la réflexion, ce qui est presque impossible à l'extérieur. Cette recherche m'a donc permis de me poser la question de la place et du rôle de la réflexion dans la création. En tant que chorégraphe, j'avais jusqu'ici davantage travaillé dans l'intuition et dans l'activité. À l'inverse, j'ai dû au sein de cette recherche, et après être entrée dans la matière scientifique avec, je dois dire, de grandes difficultés, accepter parfois que rien ne se passe ou que la compréhension se recentre sur un domaine très précis et restreint.

Et c'est à partir de maintenant que les choses vont pouvoir se mettre en place. Je souhaiterais à l'avenir que tous les éléments abordés se rencontrent et puissent cohabiter sur un même terrain.

Emanuela Ciavarella

Pour ma part, je ne changerais pas le temps accordé à la théorie. C'était un temps d'échange nécessaire pour le groupe, un temps singulier que d'habitude nous ne connaissons pas. Car en général, documentation et expérimentation se mènent en parallèle. Cette recherche nous apportera, je crois, encore beaucoup dans le futur.

Personnellement, j'ai choisi un thème qui m'intéressait dans l'absolu, et non dans la perspective d'une finalité artistique de production ou de construction. Au début, j'ai vraiment baigné dans une démarche de connaissance pure, pour le simple plaisir de découvrir. L'exercice était passionnant car il s'agissait d'appliquer quelque chose qui ne m'intéressait pas *a priori* pour la pratique. Lorsqu'on est dans la composition, on appréhende souvent les sujets d'une certaine façon, dans un but chorégraphique, certaines directions sont déjà là. Alors que cette recherche m'a mise face à des processus qui ne m'inspiraient pas directement, comme le module montré hier qui est apparu sans que je sache bien pourquoi et qui est demeuré malgré mes efforts parfois pour m'en débarrasser ! Il s'agit donc d'une expérience très particulière, même dans les sensations produites, engendrant beaucoup de confusion dans ma tête, ce qui est pour moi très positif.

Aujourd'hui, je ne suis cependant pas en mesure de savoir ce que cette expérience m'apportera dans l'avenir.

Sylvie Berthomé

Je voudrais revenir sur à la troisième question de Mathilde. Je crois qu'il y a dès le départ dans le choix du thème scientifique quelque chose de très personnel. C'est le constat que j'ai pu faire ensuite de l'intérieur en travaillant avec chacun. Même si cela n'affleure pas encore en raison d'un cheminement différent de celui que nous faisons d'habitude. Personnellement, je pensais avoir choisi ce thème-là un peu au hasard, et en fait, je ne l'ai pas du tout choisi au hasard. Ce qui s'est dégagé au niveau du corps et du mouvement au fur et à mesure des expérimentations, sont des éléments qui me questionnent depuis longtemps et que j'ai toujours retrouvés à différents moments de mon travail. Ils ont resurgi au cours de cette recherche alors que je ne les attendais pas, et ce d'une manière très singulière. On retrouve ainsi des éléments qui nous sont chers, mais par des chemins différents.

Pour revenir à la question du temps, lorsqu'au départ s'est fait jour cette envie, cet élan, nous n'aurions jamais pensé que cela durerait trois ans. Rien n'avait été programmé. Et c'est à partir de cet élan que s'est mise en place une dynamique.

Benoît Bardy

J'ai rencontré ce groupe il y a deux ans au laboratoire, à Orsay, aux prémices de la recherche. Je dois dire que j'ai bien senti hier cette impudeur dont on parlait et cette mise à nu des participants. C'est pourquoi il ne s'agissait pas pour nous public de porter des jugements, mais simplement pour ma part de trouver des points d'ancrage entre les thèmes, les approches, et ce qui était donné à voir.

Ma question porte sur les relations entre thème scientifique et approche scientifique. Philippe Soulier affirmait tout à l'heure que c'était bien l'approche scientifique qui avait été à l'origine du Groupe de recherche, soit l'idée de l'incursion dans la science, ses théories et ses méthodologies pour aller chercher la stimulation qui permet la création. Et c'est peut-être là la différence entre recherche scientifique, c'est-à-dire explicitation de liens et de causes entre des phénomènes existants, et une recherche artistique qui repose avant tout sur la création. Mais il m'a cependant semblé sentir hier dans les présentations et aujourd'hui dans les différentes interventions que le thème avait pris le pas sur l'approche, ou en tous cas l'avait précisé. Est-ce donc finalement l'approche scientifique, la démarche par exemple hypothético-déductive que l'on trouvera dans les sciences de la vie, que vous souhaitez poursuivre plus avant – et les thèmes pourraient alors être modifiés, le bourgeon remplaçant l'habitat parce que les méthodologies sont à peu près semblables – ou bien les développements futurs seront-ils essentiellement liés au thème ? Après ces trois ans, auriez-vous pu arriver aux mêmes résultats avec un autre thème choisi au sein du groupe ?

Claude Sorin

Pour moi, les frontières ne sont pas aussi claires. Le thème a été initialement très important parce que résultant d'un choix individuel, ce qui représentait déjà une certaine énigme ou quelque chose qui nous interrogeait depuis longtemps et que personnellement je n'avais pas encore eu le courage de traverser. Il y a bien quelque chose qui apparaît, déjà sous-jacent, mais qui s'est révélé grâce à la quantique. Je pense cependant que j'aurais pu travailler sur d'autres sujets.

De plus, l'approche et le thème me semblent équivalents. J'ai ainsi envie de retravailler des processus de transposition applicables à n'importe quel autre sujet. J'ai désormais en main une boîte à outil modulable. Les deux vont donc de pair, même si l'un a pris le pas sur l'autre dans ce qui a été vu.

Laurence Louppe

Si vous avez retrouvé ici des questions que vous vous posiez depuis longtemps, sans toujours avoir d'ailleurs identifié leur nature, l'expérience du dépaysement a été, je crois, fondamentale. Un dépaysement qui passe par la fréquentation d'autres rivages, une approche essentiellement empirique à

même de transformer d'autres approches.

Philippe Soulier

Je voudrais réagir sur deux points par rapport à l'intervention de Benoît Bardy.

Lorsque je suis intervenu dans le groupe, les thèmes avaient déjà été choisis. Les choix étaient troublants, je ne comprenais pas – et les danseurs pas toujours non plus – ce qui les motivait. Je suis par contre certain que, durant ces trois ans, ils ont pu voir différemment le thème choisi, en en percevant d'autres dimensions. Le thème n'a pas pris le pas sur l'approche, mais sur certaines manières d'être et de voir, sur scène bien sûr dans la danse, mais aussi au-delà. Et je crois qu'il n'était pas non plus prévu que ces sujets aient autant de résonances personnelles.

Pascal Montrouge

Je voulais juste évoquer pour compléter les propos de Laurence Louppe la notion de vertige que nous avons ressentie en tant qu'humain interrogeant un processus scientifique.

Annick Pütz

Je voulais ajouter que le thème a été essentiel pour moi, puisque c'est cette fascination première qui m'a portée durant trois ans. Un sujet, le bourgeon, que j'ai interrogé scientifiquement, mais aussi à travers d'autres domaines poétiques ou artistiques. Je garderai de la méthodologie cette rigueur qui m'a rendue plus consciente des différentes étapes de mon travail, notamment dans l'exercice de la composition.

Benoît Bardy

Je voulais juste ajouter que j'ai été très impressionné au vu des travaux, mais aussi des classeurs et documentations rassemblées par les artistes, par le degré d'investissement personnel et professionnel de chacun. Il s'agit pour moi d'une expérience unique et très exemplaire.

Susan Buirge

Ceci n'est pas une conclusion, car la recherche n'a jamais de conclusion, mais un état d'esprit. Je souhaitais juste revenir à cette virgule précédant le « hors cadre universitaire » (dans le titre de cette journée). Dans les départements universitaires consacrés à la danse en France, sont produits des écrits. Ici, l'objectif était de produire de la matière «danse», à l'intérieur de son contexte qui est sa pratique. Et de faire valoir ce qu'est un groupe de recherche à travers des travaux, ce qui a donné lieu à des moments de grande impudeur ; ni spectacles ni animations. Il s'agit vraiment de pénétrer dans l'atelier – si les artistes en sont d'accord bien sûr – et de changer notre regard face à cette danse qui se cherche dans ce qui n'est ni un musée, ni un théâtre, mais un espace de travail. Et si l'on veut que ces étapes de recherche soient partagées – et il est important qu'elles le soient – et ce au sein d'un dispositif reconnu par les artistes eux-mêmes, il faut ensemble procéder à un réel travail sur le regard.

La recherche élargie à d'autres expériences chorégraphiques

Susan Buirge

Ghislaine Glasson Deschaumes, rédactrice en chef de la revue Transeuropéenne et directrice de l'organisation Transeuropéenne / Réseaux pour la culture en Europe qui développe des programmes de recherche et de formation dans les pays de l'Europe du Sud et de la Méditerranée, notamment en Bosnie, guidera cet entretien avec les chorégraphes Mathilde Monnier et Hervé Robbe.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Je souhaiterais que cet échange reste inscrit dans le cadre sémantique dessiné par le travail du Groupe de recherche où l'on ne parle pas colloque, mais séminaire, travaux, entretiens, guides – en espérant que ces guides ne deviennent pas des bornes –, prises de parole, dans un souci constant du déplacement par rapport à nos propres points de vue pour écouter et collaborer avec les autres.

Nous sommes témoins depuis hier d'une mise en mouvement de la réflexion sur la recherche chorégraphique autour de deux questions récurrentes : celle de la place de chacun, en tant qu'artiste, danseur, critique, spectateur, et celle de la direction, vers quoi ces artistes tendent-ils en termes de projets individuels et collectifs.

S'est aussi révélé le souci de dégager la recherche en danse de toute productivité, en amenant le public que nous sommes à un regard « décapé », nettoyé de nos habitudes de spectateur de salles de spectacle. Mathilde Monnier et Hervé Robbe sont danseurs, chorégraphes, mais aussi directeurs de centres chorégraphiques nationaux. Ils inscrivent tous deux leur réflexion et leur pratique dans un frottement et une interaction avec d'autres disciplines telles que la philosophie, l'architecture, la musique ou les arts visuels. S'impose pour eux la nécessité d'articuler des démarches artistiques personnelles avec un projet, celui du centre chorégraphique, dont la vocation est en premier lieu la création et le développement de points de rencontre avec le public, pour que ces centres soient des lieux « pratiqués » pour reprendre une expression d'Hervé Robbe.

Je voudrais en fait aborder trois questions liées à la recherche, à l'institution, et à l'articulation entre travail individuel et collectif. Tout d'abord, comment mettez-vous en écho votre propre travail artistique dans sa nécessité intérieure, ses priorités thématiques et sa méthode avec le travail de recherche chorégraphique que vous menez dans votre centre ?

Quelle est, ensuite, la nature de la proposition de recherche que vous faites aux chorégraphes accueillis dans votre institution et quelles sont les contraintes qui lui sont liées ?

Enfin, toute recherche s'inscrit dans un contexte, celui d'un lieu, de ses équipes, mais aussi un contexte social, politique, économique. Et je souhaiterais que notre discussion s'inscrive dans cet « ici et maintenant ». Quel est ainsi l'enjeu politique de la recherche chorégraphique aujourd'hui ? À quoi sert-elle ? Que sert-elle ? Et quelles sont aussi ses servitudes ?

Mathilde Monnier

Avant d'aborder mon travail personnel, je commencerai par évoquer les résidences de recherche que nous avons mises en place au Centre chorégraphique de Montpellier.

Cet espace est pour nous un espace de résistance. Créer en effet des espaces à côté de ceux dévolus à la production implique déjà une résistance à cette même production, au rythme qu'elle sous-tend et à l'intériorisation par les artistes eux-mêmes d'un mode institutionnel, soit une création par an nécessaire à l'obtention de subventions et qui a généré un rapport au travail très particulier. Il me semblait donc important via ces résidences de recherche de créer une alternative, du moins en terme de forme, et un temps particulier pouvant s'opposer au temps institutionnel. Il s'agissait aussi d'inscrire une résistance face à l'efficacité demandée aux artistes, face à cette immédiateté. Ce sont des espaces de fragilité, d'instabilité, de remise en question, d'errance, d'erreur aussi et je revendique ce droit à l'erreur. Enfin, peut-être des espaces en réponse à cette opposition très souvent renvoyée en ce moment entre l'art et le travail. Un artiste travaille-t-il ? Quand peut-on considérer qu'il travaille ?

Hervé Robbe

Je conçois pour ma part le fait d'être dans un centre chorégraphique comme une expérience et donc aussi comme un terrain de recherche, dans la mesure où s'inscrire dans un lieu au carrefour d'enjeux multiples – la création, le public et des réalités politiques qui commentent ou portent l'actualité de la création – est déjà un acte de résistance. Et c'est dans ce frottement que se pose la question de la recherche.

Quant à l'articulation entre des problématiques personnelles et l'accueil d'autres compagnies, je fonctionne souvent sur le mode de la résolution des possibles. Je suis dans un espace donné avec une réalité culturelle et des moyens donnés. J'essaie d'optimiser ce potentiel en cernant une question

intéressante qui traversera le tamis de processus de déplacements pas nécessairement géographiques, mais plutôt de déplacements d'évaluations et de points de vue, une question qui pour être développée devra trouver une certaine légitimité. On peut ainsi vivre ce cadre posé comme une contrainte ou un espace possible de recherche, de résolution et de transformation. Il s'agit d'activer des circulations entre les artistes, les danseurs et les collaborateurs pour imaginer des protocoles et des stratégies de résolution possible.

Il y a donc un rapport au corps immédiat dans le fait d'être là et de se mettre en action dans la création. Une mise en action qui induit des stratégies au sein desquelles ces frictions vont déterminer des choix esthétiques, des points de vue, vont interroger une histoire du corps, une histoire de la représentation et de l'art chorégraphique et vont nous amener à être dans l'expérience de ce qui est perçu et de ce qui se résout là ou pas.

Il s'agit en effet d'un espace extrêmement politique dans cette tension que chaque artiste traduit ensuite à sa façon, dans un traitement spécifique de l'espace, du temps, de la musique, de l'occupation du public ou du rapport au public.

Les centres chorégraphiques sont avant tout des espaces de production, mais il est important qu'au-delà de ces processus soient aménagés des espaces de recherche plus ouverts, moins rentables, plus en points de suspension, susceptibles de dynamiser la création et également de nous remettre en confiance. En effet, les multiples confrontations qu'engendre le travail de création sont parfois difficiles à gérer. Pour pouvoir garder un certain cap ou remettre en cause ce cap, il faut asseoir une solidité créative qu'il faut nourrir. Ces espaces de recherche sont aussi des espaces de ressources, d'où l'importance de cette alternance entre la mise en œuvre – car je suis d'abord un artisan, il m'est nécessaire à un moment donné d'articuler ma pensée et ma recherche à un objet fabriqué pour l'évaluer, pour mesurer et ressentir sa fonction, dans le rapport à l'autre notamment – et ce temps particulier de la recherche.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Pouvez-vous donner quelques indications des lignes directrices de cette recherche, telle que vous l'avez menée depuis quelques années ? Ses axes thématiques ou ce qui, après quelques années, en a émergé ? Vous évoquez à plusieurs reprises les notions de protocole, de stratégie, de dispositif, pouvez-vous en dire quelques mots ?

Enfin, comment avez-vous construit ces temps de la recherche et à quelle fin ?

Mathilde Monnier

La façon dont les artistes accueillis au centre chorégraphique ont pu formuler et porter une problématique au vu des autres, a été pour moi un facteur déclencheur. J'ai pu observer une sorte d'élucidation des matières travaillées et ce dans un esprit de partage. Partage d'un chorégraphe avec son équipe, mais aussi partage des enjeux avec l'équipe invitante, et enfin partage d'une problématique avec un public, puisque de nombreuses présentations sont organisées à l'issue de ces recherches. Cette question du partage des outils et cette explicitation d'une problématique sont très importantes, comme l'est également la remise en cause du mythe de l'artiste plongé dans son mystère et d'un secret de la création dont il serait seul détenteur.

Personnellement, pouvoir partager des questions face auxquelles j'étais seule m'a beaucoup aidée.

Pour revenir aux lignes directrices, chaque projet est tellement différent que je n'ai jamais souhaité me focaliser sur une thématique ou une méthodologie particulière. À chaque artiste appartient une méthodologie et un fonctionnement particulier que nous souhaitons respecter. Seule la résidence fait cadre, chaque projet dispose ensuite d'une autonomie de visibilité, de fonctionnement et invente sa propre méthodologie.

Ces projets ont couvert des champs d'investigation très vastes, certains portaient sur l'interprétation, tandis que d'autres s'attachaient aux nouvelles technologies ou à l'écriture chorégraphique.

Ghislaine Glasson Deschaumes

La résidence fait-elle aussi cadre à elle seule pour vous, Hervé Robbe ?

Hervé Robbe

Oui, d'une certaine façon. Mais prenant en compte la nature du centre au Havre, nous avons essayé de trouver un équilibre entre des problématiques artistiques qui pouvaient faire écho ou digression par rapport à ma propre démarche par un questionnement du travail en cours et une mise en perspective des problématiques, et un jeu sur le contrepoint, en invitant des artistes très différents, à l'image de la réalité économique et sociale très contrastée, très fragmentée de la ville. Ce centre doit en effet rester un espace de partage possible. Nous accompagnons également des artistes locaux. Tout se joue ainsi dans un maillage savant que nous essayons de réussir au mieux.

Au sujet de mon travail personnel, le centre m'a permis de mettre en place un laboratoire autour de l'image que je n'aurais pas pu développer en tant que compagnie indépendante et itinérante. D'autres types de résidence sont ainsi proposés, toujours autour des questions du corps, mais susceptibles de produire des objets autres que chorégraphiques comme des vidéos, des films ou des documentaires. Le travail que j'ai développé depuis cinq ans joue de cette relation entre création sonore et musicale et intégration des images sur scène, toujours dans un questionnement de l'espace de représentation et de la place, active ou non, du public. Cela m'a permis d'inventer différents objets, du spectacle frontal aux installations, en disposant des outils nécessaires et du temps de recherche indispensable pour s'approprier ces outils avec ma réalité de danseur, c'est-à-dire en faisant des erreurs ou des redites par rapport à une culture qui aurait été celle de l'image ou de la vidéo. Le but étant d'induire un particularisme dans un objet qui convoque, qui questionne...

Mathilde Monnier

Je crois qu'il est intéressant qu'apparaissent au cours de ces résidences des objets ou des formes de présentation transitoires, détachés de toute finalité. Des objets ou formes porteurs d'espaces créateurs, susceptibles de déplacer la frontière du fini, du « jusqu'où doit-on aller ? ».

Ghislaine Glasson Deschaumes

Peut-être s'agit-il de laisser l'espace et le temps pour un surgissement de l'inattendu ?

Mathilde Monnier

Oui, pour la flânerie aussi, à la Walter Benjamin. Pouvoir se promener avec les outils que l'on s'est donnés dans cet espace de recherche qui serait aussi un espace de vacance.

Ghislaine Glasson Deschaumes

De mise en disponibilité. Comme les universitaires se mettent en disponibilité pour mener un travail de recherche.

L'un et l'autre, vous évoquez la ville, la chose politique, or n'y a-t-il pas le risque pour un artiste accueilli ainsi dans une maison, avec des outils à sa disposition, de se couper du monde et des réalités sociales ? Comment pensez-vous ce rapport *extra-intra muros* ?

Hervé Robbe

Au Havre, il est difficile d'être déconnecté ! Je crois qu'il y a toujours des visions de réalités contradictoires qui doivent coexister pour que soit préservé le sens. Il s'agit d'inventer – et cela relève aussi de la recherche – un mode de communication pour convaincre. À mon arrivée dans cette ville, se posait vraiment la question de l'ouverture du centre au public, d'un lieu « pratiqué » et c'est pourquoi je suis resté. Après avoir traversé un certain nombre de résidences, je me suis rendu compte qu'il était important d'être dans cette friction, cette confrontation avec des réalités qui peuvent parfois devenir des limites. Il faut également pouvoir inventer le contexte de sa recherche, comme cela a été évoqué ce matin, une question est juste si elle s'inscrit dans un contexte possible. Enfin, il est intéressant pour les danseurs d'appréhender leur environnement, de situer leur pratique dans un contexte plus général que celui du studio, et parfois de repositionner une recherche. Car c'est dans la confrontation que les choses peuvent exister.

Mathilde Monnier

À mon arrivée à Montpellier, j'ai débuté une recherche *extra-muros* dans un hôpital psychiatrique. Ce travail sur plusieurs années s'inscrivait dans le cadre d'une recherche, mais une recherche à plusieurs niveaux, à la fois dans un rapport pédagogique, dans un rapport de transmission, d'observation et de répétition. Pour moi, cette recherche signifiait surtout une manière d'appréhender les choses. Je l'ai ressentie comme une sorte de constellation, il fallait ouvrir un large spectre pour que chacun puisse s'approprier une partie de cette recherche. Nous avons par exemple donné des cours de danse pour les infirmiers avant la pratique avec les personnes psychotiques, ce qui constituait pour moi un autre espace d'investigation. Vivre une telle expérience nous a donné l'envie de partager cette opportunité avec d'autres artistes, d'où ce programme de résidence.

Plus généralement, sortir du centre chorégraphique et confronter mon travail à un autre espace social sont des démarches essentielles pour moi.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Cette valeur de constellation constitue certainement un des points de divergence avec ce qu'offre le cadre universitaire, dans ce décentrement et cette conquête par l'artiste d'un territoire de liberté.

Échanges avec le public

Membre du public / Monia

Depuis hier, s'est imposée la question de la visibilité de la recherche. À quel moment et comment imaginer un dispositif de visibilité ? Dans le cadre des résidences dans vos centres chorégraphiques respectifs, cette question est-elle abordée ou s'agit-il à chaque artiste accueilli de la repenser ?

Hervé Robbe

Certains projets induisaient d'emblée cette question dans le processus de création, s'attachant par exemple à la place du public, ce dernier se voyant régulièrement invité aux différentes phases de travail. D'autres artistes ont pu aussi choisir de travailler hors du centre dans des lieux spécifiques, musées, galeries, espaces publics... Certains projets situent ainsi d'emblée ces enjeux de visibilité. D'autres revendiquent par contre une intimité forte, tout aussi légitime. Il faut donc rester à l'écoute des attentes particulières des artistes invités.

Ce qui est plus surprenant par contre, c'est le faible nombre de projets élaborés et construits que nous avons reçus.

Mathilde Monnier

C'est vrai pour nous aussi. Je crois que le rythme de la production a tellement été intériorisé que les artistes ne s'autorisent même plus à penser que de tels espaces de recherche sont possibles. Nous sommes étonnés par la faible quantité de projets reçus, même si depuis trois ans, nous en recevons un peu plus.

Quant à la visibilité, il appartient à chaque projet de déterminer cette forme de visibilité. Mais nous souhaitons que cette question soit élucidée au début de la résidence.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Il arrive donc que certains projets n'aient pas de rendu.

Mathilde Monnier

Cela aurait pu arriver, même si ce n'est jamais arrivé. À un moment donné est toujours apparu ce désir du passage public et d'une validation du projet par les spectateurs.

Hervé Robbe

Ces résidences s'inscrivent au Havre dans le cadre de l'accueil studio, un accueil essentiellement vécu comme un moyen de production, et non comme un seul de temps de recherche. Nous sommes ainsi surtout sollicités sur des aides à la production.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Semble se dégager dans ce constat une grande aliénation de l'artiste.

Hervé Robbe

Oui et non, car il y a là aussi, et notamment dans cette obsession de la diffusion, la responsabilité des artistes eux-mêmes qui se sont identifiés à ce modèle.

Laurence Louppe

Je crois que la question de la visibilité sous-entend aussi celle de la reconnaissance.

La recherche en danse, hors cadre universitaire, peut-elle être reconnue comme recherche ? Comment et par quelle(s) instance(s) pourraient être ainsi validés les travaux du Groupe de Royaumont ?

Susan Buirge

Cette validation par une instance est-elle nécessaire ?

Laurence Louppe

L'instance, c'est peut-être nous-mêmes. Une validation extérieure est-elle nécessaire ? Je crois que le simple fait de nommer ce travail *recherche* est déjà très important.

Membre du public / Patricia Kuypers

Y a-t-il eu dans le cadre de vos centres des résidences n'ayant abouti qu'à un résultat de recherche pure, sans production à la clé ?

Mathilde Monnier

Oui, nous en avons eu, comme La Ribot qui a mené une expérimentation avec des élèves de la formation sur un projet sans but spectaculaire. À l'issue de leur résidence, certains artistes ont également décidé d'interrompre une recherche pour aller ailleurs, parce que celle-ci ne leur semblait plus pertinente.

Hervé Robbe

Nous en avons connus aussi, comme Herman qui souhaitait simplement tester en amont d'un travail de production certaines hypothèses avec ses collaborateurs.

Cependant, nous ne sommes pas des instituts de recherche et l'une de nos missions est de proposer sur un territoire d'une forme de lisibilité d'une culture chorégraphique. Avec les moyens alloués, nous essayons de nous partager entre des objets inscrits dans une logique de production et qui ont besoin d'un soutien pour se faire et des projets davantage tournés vers la recherche.

Membre du public / Patricia Kuypers

Je crois qu'il est peut-être possible de valider la recherche, à partir du moment où l'on peut articuler un projet susceptible de nourrir certaines questions soulevées en danse et de faire ainsi avancer notre compréhension du domaine chorégraphique.

Susan Buirge

Vous êtes tous deux responsables de centres chorégraphiques nationaux, mais vous êtes aussi tous deux chorégraphes. Pouvez-vous évoquer dans votre travail personnel votre rapport à ce que l'on peut appeler la recherche, ou à ce temps d'investigation préalable à la production ?

Mathilde Monnier

Pour ma part, je ne dissocie pas le travail de la recherche du travail de la création et objectivement, j'ai de grandes difficultés à les distinguer. Je suis plutôt en permanence dans la recherche. Ce qui peut certes paraître paradoxal par rapport à cette mise en place de résidences de recherche ! Pour moi, un spectacle est un lieu de cette recherche, il expose à un certain moment un certain état de la recherche. Un état qui entraînera une prochaine pièce pour une prochaine recherche...

Herbé Robbe

C'est un peu aussi pour moi la même chose. Un nouveau projet, c'est avant tout une nouvelle question qui va susciter des démarches en strates : s'inventer un espace possible, définir un processus, s'entourer d'artistes et collaborateurs, trouver les moyens économiques de monter le projet. Tous ces éléments constituent les étapes successives d'une recherche. J'essaie à chaque fois de trouver la tension juste entre une question posée et le désir et l'exploration de nouveaux agencements pour fabriquer.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Je voulais rappeler deux phrases de Jean-Christophe Bailly. « L'espace de la recherche n'est pas insulaire, mais continental », ce qui renvoie aussi à ces questions d'*extra-muros*, *intra-muros*, et « On n'est pas en partie chercheur quand on est artiste, on cherche absolument ». La recherche chorégraphique s'inscrit donc au cœur des enjeux de l'art. Comment tout cela s'articule-t-il ?

Mathilde Monnier

Pour moi, cette recherche est particulièrement visible dans la pédagogie. Partager ainsi une question avec des étudiants relève bien de la transmission, une transmission qui met tout le monde sur pied d'égalité en gommant le rapport de maître à élèves, on apprend ainsi les uns des autres.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Je suis frappée par le fait que les grands philosophes sont souvent de grands pédagogues. L'art de transmettre semble ainsi nourrir la pensée et mettre le travail en mouvement.

Bruno Tackels

Pour Jean-Christophe Bailly, le geste de l'art est un geste de recherche, pleinement et tout le temps. Mais il s'agit bien ici d'un mode théorique car sur un mode politique et pratique, la question semble plus complexe. Peut-être devrait-on ainsi évoquer ces « empêchements », très perceptibles par exemple au sein des centres dramatiques nationaux que je connais bien. L'acte de recherche y est souvent, pour un certain nombre de mauvaises raisons, « empêché ». S'est affirmée une manière modulaire et formatée de faire des spectacles ; pour rester en vie, les artistes sont souvent amenés à reproduire du même. Comment serait-il ainsi possible de mettre en place des logiques de déplacement pour aller vers l'autre ? La notion de temps dont il a beaucoup été question ce matin ne serait-elle pas un des enjeux pour travailler autrement ? Est-ce que cette expérience de trois ans à Royaumont pourrait être reconduite, sous d'autres formes bien sûr, dans un centre chorégraphique ?

Vous, directeurs de centres chorégraphiques nationaux, pourriez-vous vous autoriser – on évoquait plus avant la vacance – à ne pas créer pendant une saison ?

Herbé Robbe

Je crois que cela pourrait être possible, mais à condition de sortir du centre chorégraphique, ce qui relèverait d'un choix personnel. Choisir de se mettre en état de recherche et donc de ne pas s'appuyer sur un outil dont la fonction est d'élaborer des productions et de créer.

Je ne me considère pas artiste parce que je suis au sein d'un Centre chorégraphique, je suis d'abord chorégraphe et je dirige un centre chorégraphique. Si je ressens à un moment donné le désir de cette vacance, il est de ma responsabilité de m'inventer un espace particulier.

Je pense qu'existe cependant une marge de liberté pour la recherche dans les processus de création. Les projets que je fabrique me demandent aujourd'hui beaucoup plus de temps, notamment en raison des périodes d'expérimentation consacrées au travail de l'image. J'ai donc été amené à m'autoriser ce temps-là en organisant mes productions de façon à le rendre possible. Le centre chorégraphique me permet de créer cet espace-là.

Mathilde Monnier

Je ressens pour ma part plus fortement qu'il y a quelques années cette pression exercée sur la production auprès des centres chorégraphiques. Même si ce n'est pas dit explicitement. S'accorder une année de vacance, dans une certaine gratuité, serait plus difficile aujourd'hui. Je l'ai fait en arrivant à Montpellier avec ce travail à l'hôpital, ce qui n'avait pas été très bien perçu par les responsables de la ville. Je sentais que c'était difficile à tenir et je ne sais si je pourrais réenclencher cela aujourd'hui. Mais je crois aussi qu'il est de ma responsabilité de « sortir » si je ne peux vivre cette expérience au sein de cette structure.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Cette pression sur les centres chorégraphiques est-elle également d'ordre esthétique ?

Mathilde Monnier

Cette pression reflète en fait une époque. Elle ne s'exerce pas particulièrement sur les Centres chorégraphiques, mais plus généralement sur tous les artistes aujourd'hui.

Robert Cahen

Dans notre réflexion, je crois qu'il est important de ne pas oublier ce qu'est la recherche du point de vue scientifique : faire des expériences suivies de résultats soumis ensuite à un groupe. C'est pourquoi Mathilde évoque la pédagogie, car elle permet de confronter des questionnements à un groupe, des questionnements susceptibles de faire l'objet d'un rapport dit « de recherche ». Je pense aussi beaucoup à Pierre Schaeffer qui était lui-même scientifique.

Herbé Robbe

L'espace de la pédagogie est effectivement très important. Au sein même d'un projet, dans la relation avec les danseurs et les artistes convoqués, s'établit un tissu de communication qui est de l'ordre d'une pédagogie de l'enjeu. Et dans cet espace de la pédagogie, où s'exerce moins la pression de l'objet en devenir, intervient peut-être une plus grande souplesse pour faire circuler les enjeux et les mettre en débat.

Mathilde Monnier

Cela soulève aussi la question de la restitution, une restitution qui est un objet de partage.

Alors que se pose beaucoup la question du partage, celui des outils et des moyens, je crois que ce

moment de la restitution est très emblématique de ce partage, car c'est un moment du « grandir ensemble ». Est redonné un certain nombre de savoirs au groupe, à la communauté qui permet d'évoluer ensemble.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Nous allons maintenant écouter d'autres artistes, en prise avec différentes démarches de recherche, avec toujours ce souci de revenir à la question de la restitution et du rendu comme l'un des points cruciaux du travail de recherche.

La recherche envisagée par d'autres artistes

Albert Dichy

Depuis hier, nous évoquons cette question de la recherche, en essayant de la dégager des territoires où elle est connue, occupée et « habilitée » – telle l'habilitation que reçoit un universitaire pour mener une recherche au sein de l'université. Cette notion de recherche apparaît également intimement liée à la démarche artistique.

L'une des plus grandes œuvres romanesques du *xxe* siècle comporte le mot recherche, lié cependant à une autre expression qui lui est presque contraire mais qui entretient des liens elle, celle du temps perdu. Nous allons maintenant explorer cette notion au sein d'autres arts, liés à l'image, au son ou à la parole théâtrale. Trois artistes ont accepté cette invitation : Robert Cahen qui, après un parcours en musique expérimentale, est devenu artiste vidéo, Nicolas Frize, compositeur de musique contemporaine, enfin, Jean-François Peyret, auteur, traducteur et metteur en scène. Dans l'imagerie populaire, l'art serait le fruit d'un génie que l'on appelle inspiration. Un génie qui semble exclure la notion vulgaire d'effort ou de travail, la pire chose qu'on puisse ainsi dire d'une œuvre artistique est qu'elle est « laborieuse ». L'œuvre dans sa production finale devrait être lisse, élégante, sans marque de transpiration, peut-être le contraire en art de l'inspiration. On sait cependant qu'une large part du travail demeure invisible, ce travail de préparation, de tâtonnement, de recherche.

Pour une œuvre de dimension réduite, nous recevons souvent à l'IMEC de très grosses boîtes d'archives, contenant des éléments extrêmement hétérogènes : notes, plans, versions successives, coupures de presse, lettres, dessins, essais, *rushes*... comme autant de témoignages du chemin ayant conduit à l'œuvre.

Tout en interrogeant chacun des artistes sur leur démarche propre, je souhaiterais aussi aborder les questions relatives au commencement d'une œuvre. Quels éléments mettent sur la voie ? Comment fait-on les premiers pas ? En passant, on pourrait croiser quelques notions : celle de matériau – qu'est-ce qui est rassemblé, accumulé, prélevé avant de commencer ? –, celle de l'outil, l'outil qu'on emprunte ou que l'on invente, celle de l'expérimentation, cette mise en mouvement d'éléments tour à tour essayés...

Je laisse maintenant la parole à Robert Cahen qui, lui-même, s'est formé dans des laboratoires de recherche.

Robert Cahen

Compositeur de formation, j'ai en effet commencé ma formation au Service de la Recherche de l'ORTF dont Pierre Schaeffer, l'inventeur de la musique concrète, était le directeur.

Pierre Schaeffer avait, à l'intérieur de son service, fondé un Groupe de Recherches Musicales, le GRM et un Groupe de Recherches Images, le GRI. C'était avant tout un scientifique ; il était donc important pour lui d'aboutir à un certain nombre de résultats dans les recherches faites dans ses laboratoires et puis de soumettre ces résultats à un public pour les vérifier, faisant ainsi avancer ce travail de recherche par des confrontations régulières. Lorsqu'il a inventé la musique concrète, il s'est attelé à l'élaboration d'un « Traité des objets musicaux ». Avec ses proches collaborateurs qui méthodiquement réalisaient des expériences acoustiques, l'aidant dans l'écriture, les définitions et les nomenclatures nécessaires à la rédaction de cet imposant ouvrage. La tâche était lourde pour pouvoir décrire tous les sons du monde !

Je peux rappeler que l'un des postulats de la musique concrète est l'écoute des sons pour eux-mêmes, décontextualisés de leur causalité. Ceci m'a ouvert un champ immense d'investigation et de découverte à un moment où je commençais l'apprentissage de la composition en musique concrète.

Mon premier contact avec la vidéo fut déterminé par la proximité des studios de musique expérimentale du GRM et des studios du GRI.

Je suis passé par des machines permettant de travailler le son - les magnétophones, le phonogène, la machine à boucles - aux studios vidéo sans problème ; le travail de l'image électronique ressemblant fortement à celle du son. On y trouvait des prototypes dont un truqueur universel, mis au point par Francis Coupigny, un des chercheurs (le responsable) du GRI. Cette espèce de machine modulaire permettait de coloriser les images, de générer des formes géométriques simples et de faire de l'incrustation, de provoquer des oscillations du signal vidéo. Je pouvais ainsi pratiquer des transformations de l'image, m'attachant non pas à ce qu'elle figurait, mais seulement à sa texture, sa matière, procédant ainsi à un glissement du narratif dans la découverte de l'image elle-même.

Ayant débuté mon travail vidéo dans les années soixante-dix, étant pionnier dans ce médium, je voudrais vous parler des étapes d'évolution des outils que j'ai croisés, durant toutes ces années en montrant comment ces outils ont pu influencer ou non ma création.

Je me suis trouvé confronté à des machines qui évoluaient au fil des ans, qui m'ont permis de m'exprimer, de signer d'une certaine façon mon travail.

Dans les années soixante-dix, il n'existait pas par exemple de caméra légère, et pour mon premier essai, *L'Invitation au voyage*, je suis parti avec deux caméras film, une 16mm avec de la pellicule noire et blanche pour filmer les images qui devaient être colorisées avec le truqueur universel, et une caméra grande vitesse qui me permettait d'enregistrer les images à deux cents images / seconde, rendant possible le ralenti film, car à l'époque, il n'y avait pas de machine à ralentir les images vidéo. J'étais alors très absorbé par cette idée de ralentir le cours des choses pour traduire des impressions précises. Dans le travail de réalisation, l'expérimentation était très importante et devait se faire sans idée préconçue. Nous disposions de beaucoup de liberté et de temps pour travailler, réfléchir, expérimenter dans de nombreuses directions, pour finalement aboutir à un matériau qu'il fallait ensuite relire et sculpter. Schaeffer rappelait souvent cette phrase de Picasso : « Trouver d'abord, chercher ensuite ». L'idée de la trouvaille a été ainsi très importante dans mon parcours. Savez-vous qu'en musique concrète, la partition ne s'écrit qu'une fois la musique composée ! En « art vidéo », c'est le cas également (en ce qui me concerne).

Je pars d'une idée que j'expérimente en la confrontant aux machines permettant de travailler l'image, mais à chaque étape, l'idée de l'auteur devrait rester très précise. La trouvaille sera peut-être la rencontre avec un trucage auquel on n'avait pas pensé mais qui va servir cette idée.

Je vais vous montrer ici un extrait de l'un des mes travaux qui date de 1983, réalisé avec une technologie encore analogique, *Juste le temps*. Un des techniciens de l'INA (le Service de la Recherche avait à cette date, 1974, disparu et été remplacé par l'INA) avait redécouvert un procédé permettant de donner du relief à une image, image qu'il était aussi possible de coloriser. J'ai souhaité expérimenter cette technique sur des paysages que j'avais pris d'un train, et j'en ai fait œuvre.

[Projection d'extraits de *Juste le temps*]

Je me suis donc approprié ce trucage pour traduire ce que je souhaitais exprimer. Je me suis trouvé confronté à une déformation de ce paysage dans son mouvement, déformation dans laquelle est apparu quelque chose de signifiant et de fort par et grâce au traitement de la matière même de l'image.

En 1983, le tournage avait été effectué avec une caméra Béta de l'époque, les trucages réalisés dans les studios de l'INA. Voilà donc un travail de recherche sur le relief, travail assez complexe dans l'appréhension d'une technologie en train de se trouver. Comme Pierre Schaeffer nous l'avait rappelé, on pouvait chercher à utiliser les machines à l'envers de ce qu'elles pouvaient nous offrir afin d'en découvrir d'autres applications, de se laisser surprendre, d'aller à la rencontre de la trouvaille.

Ce médium a ceci de passionnant qu'il permet d'agir sur ce que l'on voit immédiatement. La transformation de l'image se fait sous nos yeux, on agit directement, il y a un aller et retour dans le geste de manipuler l'image, on peut ainsi pousser la recherche le plus loin possible.

Un peu plus tard, à la fin des années quatre-vingt, j'ai croisé le Merlin, une autre machine qui, parmi ses multiples possibilités, permettait de ramollir l'image (effet Larsen appliqué à l'image) et je l'ai notamment utilisée pour les effets spéciaux des images de la chorégraphie de Susan Buirge *Parcelle de ciel*.

Je me suis permis de rechorégraphier à ma façon le travail de Susan, pour apporter mon interprétation et aussi faire une création.

J'avais donc appliqué ce Merlin à la texture et à la rigidité des corps. C'est en explorant les possibilités de la machine que j'ai décidé de m'arrêter sur un type de trucage bien précis pour aboutir aux effets que vous allez voir dans cet extrait.

[Projection d'extraits de *Parcelle de ciel*]

Durant toutes ces années de rencontres avec la technologie, les machines ne m'ont jamais dicté le sens de mon travail. Se sentir disponible face à ce que peut vous proposer une machine ne doit jamais vous éloigner du désir profond de votre expression.

Albert Dichy

Il faut donc avoir une idée préalable avant d'explorer le matériau ?

Robert Cahen

Il faut avoir l'idée de ce vers quoi on tend. Dans *Juste le temps*, je n'avais pas l'idée des transformations précises du paysage, mais l'intuition de ce que peut être une peinture en mouvement, une intuition que je n'aurais d'ailleurs pas su formuler avant les manipulations techniques. C'est dans ce dialogue avec le technicien que s'est transmise cette intuition, comme un chorégraphe peut transmettre à ses danseurs

une certaine conception de l'espace ou ce qu'il attend d'un geste. Le danseur peut ensuite « faire trouvaille » dans sa gestuelle et apporter quelque chose que le chorégraphe n'avait pas prévu.

Les caméscopes grand public sont ensuite arrivés sur le marché, permettant de filmer sans équipe ou cadreur comme auparavant. Le temps aidant, le travail de prises de vue et de collecte d'images s'est affranchi de nombreuses contraintes (ce qui est loin de résoudre les vrais problèmes des tournages !). Par exemple, je suis parti ainsi en Chine pour un tournage d'un mois : je n'ai pu m'empêcher de beaucoup filmer (trop !). Je suis revenu avec trente heures de *rushes* pour une réalisation de trente-deux minutes !

Albert Dichy

Avez-vous le sentiment de faire des expérimentations ?

Robert Cahen

Oui, je me livre à des expérimentations pour définir une expression qui se retrouve ensuite dans l'objet terminé proposé au public. Et c'est dans l'ambiguïté de ce terme de recherche que je pourrais dire que je fais de la recherche, mais je n'en fais pas vraiment (voilà qui est clair !).

Je suis à la recherche d'expressions avec des pratiques technologiques qui évoluent avec le temps, et à l'issue desquelles s'effectue un retour public et critique qui révèle parfois, dans cette capacité d'analyse que font volontiers les spectateurs, ce que l'artiste n'avait pas su formuler. Il faut savoir entendre ces différents retours pour avancer dans le travail.

Albert Dichy

J'ai vu plusieurs films expérimentaux dans lesquels étaient davantage expérimentés les pouvoirs de la machine. Ici, il s'agit d'une véritable recherche guidée par une idée préalable.

Vous êtes par exemple parti du « ralenti » pour choisir une direction vers laquelle devaient tendre les déformations de l'image. Il s'agit donc bien d'une recherche artistique.

Robert Cahen

Je crois que si l'image vidéo est proche de la danse, c'est qu'elle partage avec elle ce rêve de suspendre l'image, telle une posture. Filmer une chorégraphie permet donc de retrouver ce travail de recherche du corps dans l'espace, en arrêtant l'image, en la ralentissant, l'inversant... Les liens sont nombreux entre le travail de l'image et du mouvement et l'art chorégraphique. L'apparition des vidéos-danses dans les années quatre-vingt n'est donc pas un hasard.

Nicolas Frize

La recherche est-elle du côté de l'écriture, de la conception de l'idée musicale, ou bien du côté de la réalisation, des processus d'excitation sonore ? !

Il m'est arrivé lorsque j'étais jeune, soumettant à l'orchestre une pièce qui venait d'être écrite, comme le travail électroacoustique soumet sans cesse sa réalisation à l'épreuve des machines, de m'apercevoir que cela ne marchait pas, avec pour résultat immédiat une nuit de travail à réaménager la partition. Les années passant, je me suis rendu compte que j'avais tort d'y retoucher et qu'il me fallait accepter ce que le temps de l'écriture avait conçu. Peu importe de parvenir, à l'instant de la réalisation instrumentale ou en studio, à une perception juste ; il faut faire confiance à l'idée préconçue. Il m'est ainsi arrivé, en réécoulant des musiques créées trois ans plus tôt, de trouver que les passages que j'avais considérés alors comme mal écrits étaient en fait les séquences les plus réussies. Je n'étais même plus capable de comprendre les choix effectués trois ans auparavant. Parfois, il s'agit assurément d'erreurs ou de maladresses, il est important de laisser leur histoire aux erreurs, conserver l'idée préconçue à tout prix.

Robert Cahen

Oui, cela fait partie des mystères de la création. Trouver tout d'un coup quelque chose d'essentiel dans un plan *a priori* mal fait et utiliser ainsi le défaut.

Il m'arrive de travailler une semaine pour faire deux minutes, puis tout d'un coup de faire dix minutes en une journée, car tout ce qui a été pensé semble s'accomplir un peu miraculeusement, presque sans moi.

Nicolas Frize

Je ne pense pas que l'écriture musicale et la recherche puissent être confondues, je pense même qu'en musique, intervient peu la recherche. Les œuvres de Bach, de Satie ou de Cage ne s'apparentent pas à de la recherche. En revanche, certaines étapes du travail peuvent y être assimilées, car elles vont plus loin qu'une simple expérimentation.

Je présenterai quatre exemples d'expérimentation.

Mon premier exemple a trait à la recherche d'un outil obéissant à une idée, le deuxième concerne la recherche du contenu d'une question, le troisième des potentialités d'un matériau, enfin, le dernier exemple s'attache au statut de l'œuvre.

Pour le premier exemple, j'avais à ma disposition un très vaste bâtiment avec huit points de diffusion fortement éloignés dans l'espace. Je voulais m'inspirer de l'idée d'un papier noir exposé devant une ampoule et dans lequel on aurait percé des petits trous avec une aiguille comme pour créer une nuit étoilée devant une lampe.

De ce bâtiment devaient émerger des fils sonores, fréquences pures de vingt à vingt mille Hertz, qui s'arrêteraient, repartiraient et changeraient de hauteur, la composition spectrale accompagnant la composition spatiale. Aucun son ne devait se déplacer, chaque source était unique, les sons pouvaient juste être ou ne pas être. J'avais donc une idée précise du résultat sans savoir du tout comment m'y prendre. Je suis allé voir un institut de recherche, qui m'a conçu un « outil informatique », avec une représentation sur un écran tactile réagissant à un stylo, me permettant de faire des trous d'aiguille et de les « reboucher » sur une surface noire reproduisant l'espace, de façon à simultanément entendre les fréquences correspondantes ou les interrompre. Ainsi, à partir d'une posture compositionnelle en lien avec l'espace et le spectre, j'avais initié une commande d'outil et une méthode d'écriture inédites.

[Ecoute d'un extrait musical de *Poussières d'étoiles*, spectacle multimédia permanent conçu pour la Cité des Sciences et de l'Industrie de La Villette]

La deuxième posture a trait à la recherche du contenu d'une question.

L'inconnu n'est plus l'instrument, mais le sujet : le thème du vide. Voilà un sujet qui n'était pas musical, avec peu de vocabulaire, de langage, de source articulée et même d'événement ! Je me suis alors donné un an pour l'appréhender et étudier la possibilité qu'une musique puisse naître de ce thème. J'ai réuni un groupe de douze personnes et nous nous sommes mis au travail. Nous avons ainsi rencontré un physicien, qui nous a parlé du vide dans l'espace, de cette matière, l'éther, qui sépare la lune de la terre, et puis un philosophe, un archéologue... Nous avons commencé à faire des prises de son dans des lieux où il ne se passait rien, des sarcophages de la Basilique de Saint-Denis au Fort de Vincennes, d'enregistrements dans des pots anciens jusqu'à la chambre sourde de l'IRCAM (comble de la « recherche » !).

Tout un long travail pour nous rendre compte que le vide n'est pas vide – un petit postulat secret et amoureux que nous pressentions depuis le début de notre quête – et que la terre entière pénètre dans chaque interstice pour sonner et résonner, se réfléchissant sur les murs porteurs ou traversant les murs de séparation...

Le résultat a été une série d'ambiances, de vides, avec des souffles, des bruits lointains, qui entraînent puis disparaissent. Je n'aurais jamais naturellement musicalement pensé à ce travail qui est comme un anti-travail, puisque je ne produis pas moi-même de son mais j'agence dans un studio des vides entre eux...

[Ecoute d'un extrait musical de *L'ouïe, le vide et la musique*, laboratoire sonore et musical présenté dans le bassin de rétention de Saint-Denis (sous le stade de France)]

Dans ce cas, un cheminement intellectuel préalable a conduit à une sorte de posture personnelle : face à cette question, je me suis placé à un endroit qui a déterminé l'agencement final. Le résultat de la recherche n'a pas été cette bande que j'aurais probablement pu imaginer il y a quelques années sans avoir traversé ce long cheminement, mais ce que je suis personnellement devenu, un musicien muet ne produisant aucun son et contournant son mobile ! En fait, une incroyable neutralisation de mon travail d'écriture.

Le troisième exemple aborde les potentialités d'un matériau. L'inconnu est la source sonore.

J'ai eu envie de travailler avec un matériau générique, la pierre. J'ai rencontré des géologues, Haroun Tazieff, des responsables du bureau de Recherche géologique et minière, de l'Institut Physique du globe, de l'École des mines, du Musée minéralogique de Jussieu... J'ai fait connaissance avec le grès, l'agate, le cristal, le galet, la phonolite... Et ce pendant trois ans.

La première année, je me suis forcé à mettre ces éléments en forme, donnant un premier concert au Musée d'Art moderne de Paris. Mes matériaux étaient encore très bruts, je les écoutais innocemment, de

façon littérale et leur obéissais. Ne sachant pas encore les accorder, je provoquais des rencontres entre des pierres venues du monde entier, pour qu'elles se parlent, qu'elles me parlent.

J'ai commencé la deuxième année à les discipliner un peu, en les accordant, les cassant, les polissant, les taillant... A débuté un travail de lutherie, sans que j'en mesure trop les conséquences : j'ai ainsi inventé le lithophone, fabriqué des baguettes en agate, en silex... Tout cela a mené au deuxième concert à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon.

Le travail s'est ensuite poursuivi avec la découverte d'autres matériaux qui résonnaient encore mieux, certains marbres, l'onix ! Vint enfin le *Concert de Pierres n° 3* au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, il ne s'agissait alors plus de se suffire des capacités physiques et acoustiques de la pierre, mais de les utiliser, d'en jouer...

Cette trajectoire entière ressemble de près à une étude aux objets comme l'aurait pensé Pierre Schaeffer, posant toutes les questions du rapport à l'objet, même si ici il s'agissait davantage d'une étude au corps sonore, d'un long travail d'expérimentation sur la lutherie, et donc d'une recherche sur la musique que me tendait un matériau.

[Ecoute d'un extrait musical de *Concert de Pierres n°2*, donné à la Chartreuse de Villeneuve-lez-avignon, dans le cadre du Festival d'Avignon]

Ce travail de musique concrète, vivante, sans passer par le studio, a inauguré pour moi une redéfinition de cette musique concrète, quittant le studio, devenue œuvre en concert...

La quatrième recherche porte sur le statut de l'œuvre, et c'est peut-être la plus intéressante. C'est cette recherche également évoquée par Mathilde Monnier et Hervé Robbe sur les conditions de production. Comment arrêter de faire comme on nous dit de faire, comme on a tendance à faire ou comme il est possible de faire en écho avec les lieux, les moyens financiers, les interprètes... ? Peut-on dépenser l'argent autrement, en payant les collaborateurs autrement, ce qui a une très grande incidence sur les rapports dans le travail ? Peut-on avoir des méthodologies différentes ?

Je suis par exemple en ce moment sur une création pour la fin du mois de juin, *Desseins*, à laquelle j'ai associé l'architecture, la danse, la musique et même la gastronomie ; un travail interdisciplinaire où, pour une fois, le graphisme intervient dans l'écriture et non seulement dans la scénographie ou la communication... Comment le graphisme est-il utilisé dans la chorégraphie, l'architecture et la musique pour témoigner de la transmission d'un projet, comment notre écriture passe-t-elle par du graphisme et non par du langage ?

Les conditions de production, c'est un sujet vaste et inépuisable, qui touche par exemple aux dépenses financières que nous faisons dans la communication : pour informer des milliers de personnes pour en inviter finalement quelques centaines...

Quel est le public ? Est-ce quelqu'un qui vient là par hasard, ou est-ce quelqu'un que l'on connaît, avec qui l'on a travaillé... ? Comment est-il assis ? Que se passe-t-il après la représentation ? Travaille-t-on avec des professionnels ou des amateurs ? Quel est le travail théorique développé autour de l'œuvre, car le langage est parfois essentiel à la révélation du sens ?

Toutes ces questions constituent des champs de recherche essentiels, plus idéologiques qu'ils n'y paraissent et ayant de profondes incidences sur l'œuvre, si elles sont pensées en amont.

Cette recherche sur nos conditions de production m'apparaît comme une forme de combat politique, aux répercussions esthétiques très fortes, et symétriquement comme des procédés importants de conception alternatifs, aux répercussions idéologiques toutes aussi fortes.

Albert Dichy

Je vais enfin laisser la parole à Jean-François Peyret qui mène depuis les années quatre-vingt une aventure théâtrale assez singulière, souvent en collaboration avec des praticiens venus d'autres disciplines. Quelle part de recherche entre ainsi dans votre démarche ?

Jean-François Peyret

Le mot de recherche ne me plaît pas beaucoup. Si j'ai quitté l'université pour le théâtre, c'est en partie pour fuir la recherche universitaire, une recherche assez morne surtout dans les domaines littéraires ou des sciences humaines. Je suis donc tombé dans le théâtre et vingt-cinq après – et l'anecdote date d'hier soir – un grand journal de référence ne veut pas parler de mon spectacle, car ce serait un spectacle de chercheur, donc pas du théâtre ! Je ne suis pas un artiste véritable, pas un metteur en scène authentique, mais un chercheur, ma place est donc au CNRS.

Il semble qu'il y ait toujours une confusion entre d'une part, la pression du paradigme scientifique sur la notion de recherche – qui doit avant tout se penser sur le modèle contraignant de la recherche

scientifique – et d’autre part, un côté sabbatique propre à la recherche artistique. Le chercheur scientifique est le plus souvent contraint au résultat, il doit se livrer à des manipulations et ne saurait échapper à la nécessité de la production de connaissances nouvelles. C’est le baigneur, en un mot. Or quand on emploie le mot de recherche s’agissant de l’art et des artistes, c’est au contraire quelque chose de sabbatique derrière quoi se cacherait l’idée d’une recherche spirituelle, plus intérieure et dégagée des contraintes de la production. Le mot de recherche semble donc faire symptôme, et c’est particulièrement vrai dans le domaine théâtral. Il semble n’être employé que pour échapper aux contraintes actuelles de la production, particulièrement lourdes dans le théâtre. Pour ce qui me concerne, ou bien je fais de la recherche tout le temps ou bien jamais. Mais « chercher » ne saurait être pour moi séparé de la production d’un spectacle. Chercher, c’est trouver le spectacle, et le faire. Je veux bien chercher, je ne veux pas être un chercheur ou un chercheur intermittent.

Chercheur ? On dit aussi souvent que je suis un chorégraphe et non un metteur en scène, car je ne travaille pas à partir de textes pré-établis, mais à partir d’improvisations, de matériaux divers... En fait, je crois à la nécessité de travailler autrement, d’échapper au samovar de Tchekhov !

Mais je ne sais pas si cela a en fait grand-chose à voir avec l’idée d’une recherche artistique. Au contraire, j’espère ne pas faire de recherche. Il me faut à chaque fois convaincre un directeur – et c’est toujours le même – qu’il s’agit bien là d’une proposition artistique.

Il me dit : « J’espère que ce n’est pas de la recherche ! ». Je lui réponds : « Non, rassure-toi ! ». À lui ensuite de chercher des producteurs artistiques et des financements, puis des spectateurs ! Des spectateurs souvent introuvables dans la recherche !

J’opposerais à l’idée de recherche quelque chose de l’ordre du bricolage. Reprenant l’usage qu’en fait François Jacob en biologie, lorsqu’il déclare : « La nature bricole... ».

Dans mon dernier spectacle, *Traité des formes*, un projet en plusieurs épisodes et en cours, le biologiste Alain Prochiantz et moi avons décidé de réfléchir sur les formes, à partir des *Métamorphoses* d’Ovide. En l’occurrence, il y a bien un geste par rapport à la recherche scientifique ; il s’agit de débaucher les chercheurs. Ce geste consiste à sortir les chercheurs de leur laboratoire. Je les invite dans le théâtre, comme nous avons fait venir au théâtre (dans tous les sens de l’expression) au cours d’un travail sur le mathématicien Alain Turing, des spécialistes de l’Intelligence artificielle. Je ne fais pas des enquêtes dans les laboratoires, j’essaie au contraire de « déterritorialiser » les gens de laboratoire et de les convier dans mon domaine. Alain Prochiantz, qui dirige un très important laboratoire au CNRS à l’École normale supérieure, est beaucoup moins sûr de lui dans un théâtre ! Si Luc Steels, directeur du laboratoire Sony Lab à Paris, est tout à fait maître de ses machines dans son laboratoire, il lui arrive parfois de se sentir perdu face à la machine théâtrale. Et il faut profiter de ces courts instants de désorientation du savant pour lui faire cracher quelque chose ! Ces chercheurs non seulement se plaisent dans les théâtres, mais ils y tiennent des propos différents de ceux qu’ils tiennent dans leur pratique, beaucoup moins didactiques, beaucoup plus ouverts à ce que l’on pourrait appeler l’imagination. Ce qui donne naissance à ce qu’Alain Prochiantz appelle de la « science poétiquement modifiée ». Il m’intéressait par exemple de savoir ce qu’un biologiste pouvait voir dans la poésie d’Ovide qui prend quelques libertés avec les lois de la nature. C’est cette écoute singulière qui ouvre une rêverie, une flânerie pour reprendre, comme Mathilde Monnier, Walter Benjamin. Durant les douze mois de la préparation du spectacle, on ne fait que cela et tout sert à cela. Donc je préfère de la recherche, de la science, qui vient faire de la poésie plutôt que de la poésie, de l’art qui prétendrait à la recherche.

Dans cette flânerie dont je parle, on tombe ainsi parfois sur quelque chose qu’on joindra aux matériaux du spectacle. On tombe dessus, on ne l’a pas « cherché ». Aujourd’hui, je suis tombé sur (pas dans) les latrines de l’abbaye, voilà ce que je vais retenir de mon passage à Royaumont. Une image que je soumettrai certainement à mon scénographe. Ça va devenir quelque chose de « citable ». J’évoquais Walter Benjamin ; moi aussi je suis en quête de citations, de choses qui se sélectionnent, souvent on ne sait trop pourquoi. Par exemple, dans *La Génisse et le pythagoricien*, le premier épisode de notre *Traité des formes*, nous avons très vite retenu dans les *Métamorphoses* d’Ovide l’histoire d’Io, la jeune fille transformée en génisse par Jupiter pour échapper à la fureur jalouse de Junon. De même à la fin, intervient la figure du pythagoricien qui interdit la consommation de viande. Dans notre sensibilité actuelle, cette histoire de génisse et de nourriture nous a ramenés à la vache folle, ce à quoi Alain Prochiantz a réagi en montrant que la maladie du prion procédait de la métamorphose de protéines ! Ainsi de suite ; ce n’est pas de la recherche. Au mieux des trouvailles !

Ce qui ressort de ces rencontres et de nombreuses lectures périphériques, c’est l’intuition que ceci en est ou n’en est pas. C’est un immense travail de collectage de matériaux pour ouvrir un dossier, une sorte de portefeuille où les choses se sélectionnent peu à peu, de sorte qu’au début du travail, les comédiens n’ont jamais la partition finale. Dans la pièce que nous jouons actuellement à Chaillot, il y avait ainsi quatre cents pages de partition zéro pour quarante pages à la fin. Ce n’est pas de la recherche : on cherche notre bonheur dans tout ça, dans toutes ces pages et on cherche le spectacle qui y est caché.

Le travail de plateau peut, lui, s'inscrire davantage dans la recherche : il faut une scénographie, des comédiens, des machines souvent et la partition zéro et puis quelque chose doit s'inventer à partir de là. Plus que la recherche d'un sens ou d'une vérité, me semble importante la recherche d'une forme. Souvent, une chose s'impose sans pour autant qu'on l'ait cherchée. Et les spectacles tels qu'ils sont à la fin ne ressemblent à rien de ce que nous pouvions être censés chercher, ils m'étonnent toujours. Ce que nous avons trouvé m'étonne parce que ce n'est pas ce que nous cherchions. Et c'est ce qui me fait continuer : voir à quoi cela va ressembler. Ce produit d'un « orgasme collectif » est ainsi souvent un objet singulier et inattendu qu'il m'aurait été impossible de trouver si je l'avais cherché.

Albert Dichy

Et pourtant, ce que vous avez dit tout à l'heure « ouvrir un dossier où les choses se sélectionnent elles-mêmes » me semble une excellente définition de la recherche.

Jean-François Peyret

Il faudrait demander aux chercheurs ! J'ouvre simplement des dossiers sur mon ordinateur où je rassemble des images, des lectures, des matériaux. La recherche me semble un processus beaucoup plus compliqué ! Peut-être moins ludique.

Albert Dichy

La résistance au mot recherche constituerait-elle donc un point commun à nos trois intervenants ?

Jean-François Peyret

Non, plutôt l'indifférence.

Nicolas Frize

Pour ma part, j'ai donné quelques exemples où il y avait une inconnue au départ. Généralement, le compositeur ne travaille pas sur l'inconnu, il invente un sujet, se met à son service et met en œuvre une série de dispositions compositionnelles, instrumentales, spatiales... pour réaliser ce qu'il a envie de faire, il n'est pas dans un processus d'inconnu.

Et ce n'est pas parce que cela va naître, que ce n'était pas connu. C'est au contraire parce que c'est connu que je le mets en œuvre. Par contre, j'ai montré à travers quelques exemples qu'il existait des parts d'inconnu qui nécessitaient des dispositifs de travail différents.

Jean-François Peyret

Mais il faut pouvoir trouver des solutions, même lorsque les problèmes ne sont pas posés. Trouver par exemple la fin d'un spectacle n'est jamais simple, il faut la chercher, et ce n'est pas de la recherche...

La recherche et l'institution

Bruno Tackels

Je tiens à signaler l'absence d'Olivier Corpet. En son absence, je me permettrai de dire quelques mots sur cet « en-dehors de l'université », de dire ce que l'université pourrait faire avec la recherche et ce qu'elle ne fait pas toujours, et ce non pas en tant qu'écrivain ou critique mais en me fondant sur mon expérience de professeur, maître de conférence à l'université de Rennes II que j'ai finalement choisi de quitter.

Jean-François Peyret disait que si l'on fait de la recherche, on la fait au CNRS, or dans CNRS, le S renvoie au « Scientifique ». Pourquoi n'existerait-il pas un CNRA ? Pourquoi serait-il à ce point délicat d'articuler l'Art avec la recherche et l'expérimentation ?

Depuis ce matin, nous nous sommes ainsi souvent retrouvés dans des catégories binaires : ou bien tout semble relever de la recherche, ou bien l'art s'en écarterait radicalement. Comme s'il fallait choisir son camp. Or l'université me semblait justement un espace où il n'était pas nécessaire de choisir son camp et où l'on pouvait mener de front de multiples activités. La fonction publique nous organise en enseignants-chercheurs. Étant passé de la philosophie aux études théâtrales, il me semblait possible de faire aussi de la recherche dans ce domaine. J'ai donc souhaité inviter des artistes, considérant qu'ils pouvaient venir sur un campus, travailler avec des étudiants sur un temps donné et faire de la formation. Il me semblait que ce temps pouvait aussi être pour les artistes eux-mêmes un temps de suspension par rapport au rythme de production, dont on a vu à quel point il peut être oppressif, et donc de ressourcement. Au-delà de la pédagogie, je pensais qu'un dialogue pouvait s'établir entre artistes et enseignants-chercheurs. À l'époque, je travaillais avec Didier-Georges Gabily qui lui-même s'était servi de l'université pour faire sa propre recherche. C'est lui qui, en résidence en Rennes, m'avait conseillé de postuler à l'université : « Ainsi, m'avait-il dit, l'Éducation nationale pourra financer mon dramaturge ! ». Comme ce n'était pas juste un piller, il souhaitait parallèlement intervenir à la faculté avec toute son équipe. Ce qu'il a commencé à faire avant de disparaître et ce que nous avons poursuivi pendant six ans, avec des acteurs du Radeau, avec Stanislas Nordey, avec à la fois des artistes très reconnus sur le plan national et des acteurs et metteurs en scène de la région. Il s'agissait pour moi de mêler le type de pratique et d'expérience artistique.

Mais en six ans, les choses se sont avérées impossibles. Je dois reconnaître que nous n'y sommes pas arrivés et ce malgré les différents plans Lang, les programmes « L'art à l'école » et l'argent qui devait les accompagner mais qui n'arrivait pas, malgré une reconnaissance nationale et de vraies rencontres avec les artistes dans le cadre de vingt-cinq ateliers par an.

Et c'était une opération très simple, il s'agissait de prendre le nombre d'heures dévolues à la pratique dans les départements d'études théâtrales et de les regrouper en banalisant des semaines, en travaillant le week-end ou pendant les vacances. En forçant, par une logique de contrebande, les maquettes nationales. Il ne s'agissait pas de faire autrement, mais de partir des énergies de l'université.

Pourtant, ce type de proposition fabrique des blocages, surtout lorsque le seul mode en vigueur est le module de deux heures. Les résistances sont multiples et il semble très vite quasi impossible de lutter contre elles, même dans des conditions très favorables et avec des équipes administratives conciliantes. Les problèmes sont multiples, problèmes de locaux, de clés, de gardiens, de téléphone, d'évaluation, d'effectifs... Après cette expérience, ma conclusion est que les arts du spectacle constituent pour l'université un corps étranger, parce qu'ils mettent en jeu des corps vivants évoluant dans le temps présent. Or pour l'appareil universitaire, l'appropriation d'un corps qui ne soit pas mort semble impossible.

Quels types de lieux et de structures sont alors capables de s'approprier l'espace chorégraphique ou théâtral, dans le respect de son intégrité et en lui permettant de se développer ? De telles poches semblent nécessaires pour les artistes face aux logiques de production. Or, on a bien entendu ainsi que les centres chorégraphiques nationaux étaient avant tout des lieux de production et de création. Mais ne pourrait-on pas leur attribuer d'autres missions ? Et c'est une question que je pose à Catherine Girard, conseillère danse à la DMDTS au Ministère de la culture.

Catherine Girard

Je crois d'abord qu'il y a plusieurs niveaux : a été évoquée la recherche, je voudrais y ajouter l'expérimentation artistique. Je crois, comme Mathilde Monnier, qu'un artiste cherche en permanence.

Nous intervenons donc au Ministère sur des segments différents, sur des démarches différentes qui se croisent cependant. La recherche à l'intérieur de l'institution commence bien sûr au sein de l'université et je pense que Claire Rousier du Centre national de la danse évoquera les différentes collaborations mises en place avec le secteur universitaire.

À ce niveau, nous accusons cependant un grand retard pour la danse, certes présente à Paris VIII, Nice et Clermont-Ferrand notamment sur l'anthropologie. Nous souhaitons cependant développer cet

enseignement qui reste quoiqu'il en soit sous la tutelle de l'Éducation nationale. À nous cependant d'entretenir une relation assez volontariste et fructueuse pour que d'autres dynamiques se mettent en place.

Au sein de l'équipe de l'inspection, Philippe Le Moal, qui a mené de nombreuses études et qui connaît bien la posture du chercheur, se livre à un travail de repérage pour savoir ce qu'il se passe en France dans les différentes universités. Entrent en jeu deux éléments : le développement de la recherche théorique, de l'histoire de la danse à l'esthétique, l'anthropologie ou la sociologie, et puis, plus généralement, l'introduction d'une culture chorégraphique au sein de l'université, et notamment au sein des départements d'arts du spectacle. Je pense que dans le premier cas, la recherche théorique doit être liée à une pratique. Je suis ainsi particulièrement attentive à ce que mettent en place des structures telles que la Maison des Sciences de l'Homme et de la Société à la Rochelle.

Plus personnellement, les différentes discussions m'ont replongée aujourd'hui dans mes années universitaires, et plus particulièrement dans mes cours d'épistémologie qui m'ont fait comprendre que les scientifiques étaient aussi des inventeurs et que la science ne se limitait pas à un champ purement rationnel et essentiellement déductif, mais faisait intervenir au cours des processus d'expérimentation ou des hypothèses de départ un grand part d'imaginaire et d'intuition.

Avant d'évoquer ce que la DMDTS a mis en place en matière de recherche, je souhaiterais laisser la parole à Claire Rousier, directrice du Département du développement et de la culture chorégraphiques au Centre national de la danse.

Claire Rousier

Avant de détailler les différentes actions du Centre national de la danse, je voudrais vous faire part d'un certain nombre de questions et de réflexions provoquées par ces deux jours de rencontre. Je me suis ainsi beaucoup interrogée sur la formulation du titre et sur le pourquoi de ce « hors cadre universitaire ».

En effet, s'il existe en France comme l'a rappelé Catherine Girard, un cadre universitaire consacré aux arts du spectacle, les départements consacrés spécifiquement au domaine chorégraphique sont par contre très jeunes et dotés de peu de moyens. Cette légitimité de la danse au sein de l'université, comme objet d'étude mais aussi comme discipline capable de forger ses propres outils d'analyse et de produire ses propres savoirs, a été et reste pour les artistes comme pour les chercheurs, une grande revendication.

Il m'a semblé percevoir deux questions sous-jacentes à la formulation choisie. La première concerne l'articulation de la pratique avec la recherche théorique. La seconde répond peut-être à la nécessité exprimée par les artistes d'avoir des espaces d'expérimentation et de recherche. Cette attente induit une redéfinition des moments et des modes de visibilité de leurs pratiques et implique également une remise en question des modes d'évaluation de leurs travaux. Cette question de la visibilité se pose aussi pour les chercheurs : comment rendre lisibles ou « mettre en scène » des travaux de recherche, qu'ils soient intimement liés à des pratiques artistiques – comme c'est le cas de la démarche de Laurence Louppe – ou qu'ils s'agissent d'approches plus strictement théoriques ? Nombreux sont les exemples d'artistes chorégraphiques et de théoriciens, issus de différents champs disciplinaires, qui ont souhaité s'associer pour mettre en place des laboratoires, confronter des pratiques et imaginer de nouvelles formes de lisibilité de ces pratiques.

Bruno Tackels

Vous avez l'une et l'autre évoqué l'imbrication de la théorie et de la pratique comme l'un des enjeux essentiels d'une recherche réelle. Or je pense que cette imbrication n'est pas possible sans certains cadres et qu'elle se heurte souvent à des difficultés structurelles. Si je reprends l'exemple de l'atelier de recherche théâtrale, un type d'atelier que nous avons essayé de mettre en place à Rennes, soit deux ans avec un même artiste, à raison de trois mois par an hors du cadre des cours, l'université ne pouvait prendre seule en charge un tel programme, elle a dû se tourner vers les DRAC, ce qui a été fait à Rennes et c'est bien la DRAC qui a rendu cet atelier possible. Je crois donc à cette impulsion que peut donner l'institution culturelle au sein des universités et des lycées.

Enfin, la seule façon d'asseoir cette légitimité théorie-pratique passe par une augmentation des budgets pour des départements qui, pour l'instant, ne peuvent en aucun cas assurer financièrement les exigences qu'ils se sont données.

Catherine Girard

C'est pourquoi nous nous livrons à ce repérage, dans le cadre de notre mission d'animation du territoire. Nous sommes très conscients de cet enjeu, mais il est vrai que c'est une question de moyens. Si le ministère de la Culture intervient par exemple déjà en musique sur certaines facultés, il nous faut pour la danse encore travailler pour élaborer des programmes sur le long terme dans les universités.

Claire Rousier

Je voudrais rappeler qu'il y a encore une dizaine d'années un étudiant qui souhaitait faire une thèse dans le domaine chorégraphique ne trouvait pas de directeur de thèse ! Nous partons donc d'une situation très différente de celle du champ théâtral.

Si les pratiques corporelles, citons par exemple Meyerhold et la biomécanique, font partie intégrante des études théâtrales, il existe de nombreux départements dans lesquels l'art chorégraphique n'est même pas abordé.

Les départements en danse sont en outre souvent dans une situation de fragilité, avec très peu de postes de chargé de cours, pas de secrétariat, des effectifs d'étudiants très importants qui interdisent toute pratique. La question pour un professeur est alors de savoir comment encadrer les étudiants, en ayant le temps de préparer les cours, tout en faisant du *lobbying* dans les réunions universitaires pour obtenir des postes et des moyens... Il est donc, je crois, trop tôt pour se mettre dans une posture critique et risquer ainsi de remettre en cause la place de la pratique ou de l'étude de la danse au sein de l'université.

Pour revenir au Centre national de la danse, la recherche y est présente de différentes façons et abordée sous des angles variés, le but étant de construire un outil qui rende le plus grand nombre de services possibles. Les services commencent par le prêt de studio aux danseurs sans qu'ils aient une quelconque obligation de production ou de rendu. Ce temps de recherche peut être accompagné, par exemple, de la possibilité de faire des captations visuelles et/ou sonores et de réaliser des montages audiovisuels.

Du point de vue de la formation continue des artistes chorégraphiques, nous offrons des cartes blanches à des artistes, leur permettant d'éprouver avec un groupe de danseurs, différentes façons de transmettre ou d'échanger des pratiques et démarches personnelles. Nous sommes donc ici dans l'expérimentation, mais du point de vue de la transmission et de la pédagogie.

Pour le département que je dirige, une des questions fondatrices était de définir comment favoriser, accompagner et valoriser la recherche. La base du travail a été la constitution d'une médiathèque, avec des sources variées, recensant notamment les travaux de recherche disponibles au niveau international, il s'agit tout autant d'une belle collection de livres dans de nombreuses langues que d'une riche collection de périodiques. Nous collectons également un certain nombre de sources produites pendant l'activité chorégraphique (manuscrits, photos, enregistrements sonores, dossiers de presse, littérature critique...).

Enfin, nous avons engagé un travail de production de sources sous forme de captations audiovisuelles de nos propres activités (spectacles, cours, conférences...) qui peuvent être consultées en médiathèque. Nous avons également souhaité par différentes manifestations, colloques, séminaires et conférences, mais aussi par des publications, rendre compte d'un certain nombre de travaux théoriques et artistiques de recherche, effectués à la fois sur le territoire et à l'étranger, et faire de ces manifestations un lieu d'échanges entre artistes et chercheurs. Les colloques proposés partent souvent de questionnements actuels et propres au milieu chorégraphique et tentent d'y apporter, par des détours historiques et disciplinaires, quelques éléments de réponse et pistes de réflexion. Nous menons enfin un important travail éditorial, rééditant ou traduisant entre autres, des ouvrages majeurs, que ce soit des témoignages directs d'artistes, des écrits théoriques ou critiques.

Pour éviter enfin des clivages simplistes entre « la théorie qui produirait des écrits » et « la pratique artistique qui proposerait des spectacles », nous essayons de donner des temps de lisibilité singuliers aux travaux de recherche. Monter une exposition par exemple, c'est aussi, en partant d'un travail théorique, faire vivre des sources en les confrontant et en les mettant en perspective. Il s'agit donc d'une autre façon de mettre en scène, d'« exposer » une démarche, un propos, une réflexion.

Bruno Tackels

Le mot de visibilité est en effet très prégnant depuis deux jours. C'est notamment l'une des questions posées par les membres du Groupe de recherche : comment être visible ? Jusqu'à quel point ? Face à quels publics ? Faut-il donc une reconnaissance de la recherche, faut-il qu'elle soit mise sous le projecteur ? Est-il donc logique que l'État laisse cette recherche dans les marges, « en contrebande », ou un cadre, une structure reconnue sont-ils nécessaires ?

Peut-on reconnaître ces différentes recherches ?

Catherine Girard

Depuis deux ans, le ministère de la Culture a mis en place une aide aux écritures chorégraphiques. Il ne s'agit pas de la seule aide disponible pour la recherche ; nous soutenons également des équipes et des lieux comme le Mas de la danse par exemple.

Cette aide aux écritures chorégraphiques est née de l'observation des parcours des artistes aujourd'hui et de leur dépendance vis-à-vis des mécanismes économiques qui régissent la production. En danse, le chorégraphe est souvent à la fois metteur en scène et auteur, ce qui nécessite des temps de montage plus longs que pour le théâtre par exemple, d'où une économie de production différente. Nous sommes partis

du constat que les créateurs étaient pris à la fois dans une spirale de production et une nécessité de visibilité constante notamment auprès de leurs pairs. Le choix de ne pas créer pendant un ou deux ans s'accompagne souvent d'une certaine fragilité pour les artistes qui éprouvent ensuite des difficultés à entrer de nouveau dans des logiques de production. Nous proposons à des artistes, via cette aide, de faire une pause, de prendre du temps pour travailler une question plus en profondeur. Dix bourses sont ainsi attribuées chaque année, en général plutôt à des équipes qu'à des individus. Nous avons ainsi aidé Yann Lheureux qui souhaitait travailler pendant quinze jours avec un quintet de jazz, en confrontant les différentes grilles d'improvisation. Pascale Houbin a également réalisé un très beau travail de collectage des gestes des artisans avec une anthropologue. Les comptes rendus écrits, s'il y en a – ils ne sont pas imposés – sont ensuite partagés avec la communauté artistique et intellectuelle. Ces expériences servent donc d'une certaine façon l'intérêt général. Mais cette aide ne doit pas être confondue avec une aide à la pré-production.

Je dois dire comme Mathilde Monnier et Hervé Robbe que nous étions assez déçus des premiers dossiers reçus. Nous avons demandé aux artistes de cerner la question sur laquelle ils souhaitaient travailler et de proposer un protocole (pourquoi ? avec qui ? à quelle étape d'un parcours ?), mais la plupart des candidatures n'étaient pas assez précises. On sent donc une réelle nécessité d'un travail sur les questions de méthodologie.

Bruno Tackels

Le mot de recherche renvoie aussi aux outils. Quels outils sont disponibles pour les artistes ? Je pense aussi à la problématique du lieu et à l'exemple du metteur en scène lyonnais Bruno Mesa qui a installé une salle de travail dans sa maison.

Catherine Girard

Peu d'équipes en danse disposent en effet d'un lieu. Or, dans ce domaine, les recherches sont souvent collectives et nécessitent des espaces.

Je dois aussi dire que les aides sont souvent fragmentées et seuls les centres chorégraphiques permettent actuellement d'établir cette continuité entre recherche et création. Nous intervenons le plus souvent sur des segments et c'est aux artistes de choisir l'aide qui correspond au segment dans lequel ils se reconnaissent le plus à un moment donné.

Susan Buirge

Je dois ici mentionner que nous avons également reçu un soutien de la DMDTS pour cette dernière année du Groupe de recherche à Royaumont.

Catherine Girard

Je crois que la recherche est de plus en plus présente en danse.

Pour les épreuves du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse, les candidats doivent faire un dossier sur une thématique. On leur demande ensuite dans l'épreuve pédagogique de donner un cours, en intégrant dans cette classe les éléments de réflexion liés à cette recherche thématique. La question de cette transmission en recherche figure aussi au cœur de nos réflexions sur le nouveau cursus que nous souhaitons mettre en place au CNDC d'Angers.

Ghislaine Glasson Deschaumes

Cette question d'une recherche en art qui ne passerait pas par l'université est ici abordée sous l'angle d'une reconnaissance par les aides financières d'État, ce qui me met un peu mal à l'aise. Peut-on essayer de déplacer le point de vue, en évoquant les investigations artistiques de ceux qui ne sont pas financés, mal financés, hors lieu, hors droit parfois – des « hors lieu et hors droit » qui seront de plus en plus nombreux – ? N'y a-t-il pas également d'autres sources de financement et de visibilité ?

Nous restons très centrés sur le niveau national et étatique, alors qu'une loi de décentralisation, destinée à accroître le rôle des collectivités locales dans l'aide aux artistes, vient d'être promulguée. Cette loi entraînera-t-elle des reconnaissances supplémentaires ou, au contraire, davantage de servitude pour les artistes ? Le niveau européen est également singulièrement absent de nos discussions. Or il existe des espaces et des budgets de recherche artistique qui offrent certaines niches, au sein du programme Culture 2000 par exemple. Pourquoi ne pas s'inspirer des cursus existant en Allemagne ou en Hollande et dans lesquels la danse bénéficie d'une réelle reconnaissance universitaire ? Comment le niveau européen peut-il ainsi renforcer le propos d'un tel séminaire ?

Catherine Girard

Les protocoles de décentralisation portent aujourd'hui essentiellement sur la question de la formation initiale, rien n'a encore été mis en place pour la création. Quant à la déconcentration, l'État est déjà présent en région depuis 1998. Si cette proximité existe au niveau des DRAC, aucune aide à la recherche n'a encore été mise en place en lien avec les collectivités. La collaboration sur l'aide aux compagnies est déjà loin d'être acquise, seules sept régions en France se sont munies d'une commission consultative pour l'aide à la création. Au niveau de la recherche, nous n'avons pour l'instant pas identifié de collectivités partenaires. L'État a donc encore un rôle important à jouer, notamment en terme d'impulsion.

Membre du public / Hervé Laval

Dans ses conférences de presse sur la décentralisation, le Ministre a été très clair en affirmant l'indépendance des collectivités territoriales, et ce partant du principe de la libre administration des collectivités territoriales. Pourtant, si l'on consulte le site du Conseil constitutionnel, on s'aperçoit que la question est en fait très complexe. Abandonner la culture au bon vouloir des collectivités territoriales signifie creuser les écarts des politiques culturelles entre des zones riches et des zones pauvres qui pourront décider à leur gré de mettre par exemple la priorité sur tel ou tel art, en en laissant d'autres de côté. C'est aussi abandonner les équipes artistiques aux changements de municipalité, aux revirements politiques. Cette décentralisation au sens où l'entend le Ministre me semble contradictoire avec le principe d'égalité, pourtant fondateur de la République. Il est donc important pour les artistes, mais aussi les députés, les sénateurs et certains responsables politiques, de mener une réflexion commune sur l'avenir de la culture en région, et notamment d'une culture chorégraphique encore méconnue et donc très fragile. Existe également le danger d'une fragmentation entre régions, le syndrome des *Länder* allemand qui rend très difficile pour une compagnie toute diffusion d'un *Land* à un autre. Il faut donc être vigilant.

Philippe Soulier

Je voudrais juste revenir à cette question de la décentralisation. J'ai travaillé vingt-trois ans dans une collectivité territoriale, la décentralisation ne date donc pas d'hier, même si le terme est récent, et elle signifie la prise en compte des particularités culturelles par les collectivités territoriales. Cette préoccupation existait avant même que l'État ne prenne la culture en charge, avant 1959 et la politique de Malraux. Les ADIAM ont ainsi été créés il y a déjà longtemps.

Si les collectivités territoriales n'ont effectivement pas toutes la même politique, les DRAC, depuis le processus de déconcentration, prennent aussi des directions différentes et aucune égalité n'existe dans leurs prises de position face aux divers champs artistiques. L'égalité n'est donc pas non plus l'apanage de l'État.

L'actuelle décentralisation pose cependant un autre problème, car il ne s'agit pas aux collectivités de mettre en place leurs propres actions en plus de celles de l'État, mais bien à la place de l'État. Les changements politiques entraînant des changements de moyens ne sont pas propres aux municipalités ou aux régions, c'est aussi le cas au niveau national, il suffit d'observer ce qui se passe en ce moment. S'il y a de moins en moins d'argent pour la danse, c'est aussi catastrophique pour l'archéologie depuis la Loi du 1^{er} août 2003. Il ne sert donc à rien d'opposer sommairement territorial et national, alors que les problématiques sont sensiblement les mêmes.

Catherine Girard

Je dois avouer que les aides nationales précédemment évoquées sont elles-aussi très fragilisées et à la merci d'inspections générales et de remaniements budgétaires.

La décentralisation marque un transfert de compétences et normalement aussi de moyens. Les collectivités ne sont donc pas livrées à elles-mêmes, mais interviennent à l'intérieur d'une compétence qu'elles ont acquise. Au niveau du spectacle vivant, cette décentralisation est encore plus complexe car la culture fait souvent l'objet de financements croisés, entre Etat et région notamment.

Enfin, au sein des DRAC, nous n'avons toujours pas de conseillers pour la danse, mais des conseillers musique et danse. Cela devrait certes changer...

Membre du public / Dominique Dupuy

Je voudrais revenir à cette virgule du « , hors cadre universitaire », une virgule qui me semble extrêmement importante pour évoquer cette invention d'une recherche en danse contemporaine qui ne passerait pas nécessairement par les canons universitaires. Or lorsqu'on évoque la reconnaissance, on revient souvent à une reconnaissance par l'université ou par des moyens ou des critères universitaires. Quelle est alors la part de l'engagement du ministère de la Culture dans les actions de l'Éducation nationale dont relève l'université ?

Les différentes aides et programmes mis en place par la DMDTS me semblent aussi se fonder sur des critères universitaires.

Or ce que fait Susan Buirge à Royaumont révèle d'une démarche de recherche très singulière et très éloignée de l'université. Au Mas de la danse, nous essayons aussi de sortir des critères ou des schémas académiques. Nous n'avons pas de recette, mais nous tentons de faire autre chose. Peut-on imaginer que le ministère de la Culture puisse un jour s'intéresser à ce type de démarche singulière ? Peut-on imaginer qu'il y ait un jour trois, quatre ou cinq centres de recherche en danse contemporaine sur l'ensemble du territoire ?

Susan Buirge

Je crois que l'artiste est fondamentalement chercheur et qu'il lui incombe de trouver les moyens de mettre en place ses propres outils de recherche. Je suis certes étrangère, ce qui me vaut peut-être un autre rapport à l'État... mais je crois plutôt à la conviction qu'à la revendication. C'est grâce à des efforts individuels sur le long terme que de telles démarches de recherche peuvent voir le jour. Il est important que ces démarches naissent de nécessités personnelles. Progressivement se mettront peut-être ainsi en place en France différents centres de recherche. C'est en tout cas ma vision. Je pense que nous arrivons à un moment de nécessité à l'intérieur de l'évolution d'un art, la danse, qui fait lui-même appel à ses propres nécessités pour inventer ses outils, ses chemins et ses démarches. Et ce n'est qu'ensuite que peut intervenir l'État ou la région. Personne ne pourra quoiqu'il en soit empêcher un artiste de faire de la recherche !

Catherine Girard

Le problème aujourd'hui au ministère de la Culture n'est pas tant d'avoir des idées, mais bien d'obtenir les moyens pour les mettre en place. Si le Mas de la danse reçoit par exemple des aides du ministère, il est évident qu'une initiative personnelle aura toujours plus de difficultés à se faire reconnaître par l'État qu'une démarche institutionnelle.

Claire Rousier

Je pense que la recherche est parfois présente et portée par des artistes sans être nommée en tant que telle. La question importante est celle de ce qui est mis en avant par les artistes eux-mêmes comme objectif premier : est-ce la création, la recherche ou la pédagogie ? Il me semble que nombreux sont les chorégraphes et danseurs aujourd'hui investis d'une façon ou d'une autre dans un travail de recherche artistique.

Jean-Christophe Bailly

J'ai essayé de mettre en lumière ce matin l'identité absolue qui se met en place entre une pratique artistique quelle qu'elle soit et un état intérieur, individuel ou collectif, de tension vers une forme, un état de tension que l'on pourrait qualifier d'état de recherche, non calqué sur la recherche scientifique, mais évoquant simplement l'artiste à la recherche d'une forme... une recherche d'ailleurs non localisable, car contrairement au chercheur qui, une fois qu'il dépose sa blouse, arrête sa recherche, l'artiste ne cesse jamais de chercher. Que peut-il faire d'autre que chercher ?

Philippe Soulier

Je tiens à dire qu'à mon sens, un chercheur scientifique l'est vingt-quatre heures sur vingt-quatre, sinon ce n'est pas un chercheur, c'est un laborantin.

Jean-Christophe Bailly

Peut-être, mais je ne pense pas que cela soit le cas pour quatre-vingt-quinze pour cent des chercheurs, comme cela ne l'est pas non plus d'ailleurs pour quatre-vingt-quinze pour cent des artistes.

S'affirme aujourd'hui une pression en France comme en Europe qui ne va pas vers l'encouragement de la recherche, et donc tout simplement de l'art. Si ce constat doit être intégré dans les différentes revendications et luttes politiques, il ne doit pas mener à une mentalité de chercheur assisté où la recherche ne pourrait être validée que par l'obtention d'encouragements institutionnels. Je suis d'accord avec Susan Buirge lorsqu'elle affirme que nul ne peut empêcher la recherche d'avoir lieu.

Membre du public / Renaud Chabrier

Je souhaiterais évoquer un autre univers où la création se fait tellement à court terme qu'elle interdit toute recherche, il s'agit du dessin animé. Le travail y est entièrement dévolu au scénario et les délais de production rendent impossible toute expérimentation. À l'inverse, lorsqu'une technique d'animation est découverte, elle fait souvent l'objet d'une nouvelle série qui, visuellement, pourra se distinguer des autres,

mais sans qu'il y ait une nécessaire relation entre l'histoire racontée et les nouveaux développements, notamment dans le mouvement, que cette technologie a suscités. Il est donc impossible de retarder la production pour dégager un temps de recherche, comme cela semble possible de le faire en danse contemporaine.

Bruno Tackels

Je souhaiterais intervenir encore sur la notion de canon universitaire. Si je suis en colère contre l'université, je reste néanmoins persuadé qu'elle est essentielle. Les canons universitaires ne sont pas des formatages ou des cadres rigides qui empêcheraient toute diversité, je crois, au contraire, que c'est parce qu'aujourd'hui le cadre universitaire est aux mains de personnes médiocres que l'université n'est plus en dialogue avec les arts. Mais je ne vois pas pourquoi Susan Buirge ne pourrait pas par exemple travailler deux ans avec des étudiants au sein d'une université. Je ne mets donc aucunement en cause le cadre mais les personnes responsables.

Susan Buirge

Et j'ai effectivement déjà travaillé dans des universités en France...

Bruno Tackels

Je crois que l'université offre un cadre extraordinaire, qui constitue souvent les plus belles années dans la vie des étudiants, une possibilité de déploiement...

Dominique Dupuy

Je n'accusais en rien l'université, je me demandais juste s'il n'était pas possible de faire autrement, d'inventer une recherche qui ne passe pas par elle.

Susan Buirge

Je plaide coupable pour la virgule ! En fait, il ne s'agit pas « de l'université » ou « pas de l'université », mais bien de l'un et l'autre, quel que soit le type de relation, convergent, divergent, parallèle... mais surtout pas hiérarchique.

Je ne voudrais aucunement remettre en cause ce qui a mis des années à voir le jour en France dans les universités et dans la recherche théorique.

Je constaterais simplement qu'on ne prétend pas en France former à un haut niveau de pratique chorégraphique dans les universités, ce qui n'est pas le cas dans d'autres pays comme les États-Unis par exemple.

Nous avons en tant qu'artiste une responsabilité de soutien de ce qui se passe dans les universités. Nous ne leur demandons pas en retour d'accompagner nos actions, mais peut-être de les comprendre dans leurs différences.

Membre du public / Sylvie Puierou (danseuse)

J'aimerais profiter de ce séminaire pour saluer tous les danseurs qui ne sont pas là ; je crois qu'il est important de reconnaître les combats individuels qui ont transmis des forces et des énergies. Il faut partir de ces combats pour trouver des cadres collectifs car ce sont bien les individus qui créent des formes.

Catherine Girard

La mise en place de nouveaux dispositifs s'inspirent en général effectivement de ce qui se passe sur le terrain, au niveau des artistes. Il ne s'agit pas d'inventer mais de répondre aux attentes d'une profession. L'écoute des demandes est donc fondamentale.

Membre du public / Anne - Françoise Le Guillez

Je travaille pour la Fondation Royaumont dans le domaine des musiques médiévales et m'occupe plus particulièrement de certains types de financement liés à la formation professionnelle. Je voulais, dans ce cadre-là, revenir sur le dispositif européen évoqué par Ghislaine tout à l'heure. Il s'avère qu'au travers de cette entrée « formation professionnelle », nous avons pu développer au sein de la Fondation la notion de formation continue, liée à la musique, de l'interprète au compositeur, mais aussi à la danse contemporaine. Une formation reconnue – et il ne s'agit pas ici nécessairement d'une validation – au travers des fonds structurels européens, un financement *a priori* essentiellement économique que nous avons réussi à mettre au service de fins artistiques.

Nous travaillons également aujourd'hui sur un programme de développement qui permettra à la Fondation de bénéficier sur trois ans d'une subvention spécifique, toujours dans le cadre des fonds structurels, et au sein duquel la recherche sera prise en compte *via* la notion de développement personnel.

Si l'on replace en effet cette notion au travers de la pratique à laquelle nous avons pu assister depuis deux jours ou des échanges auxquels nous avons participé, on s'aperçoit que cette recherche fait partie intégrante de projets personnels. Et c'est à nos structures, de la Fondation Royaumont à d'autres organisations, de favoriser ce développement personnel. Il s'agit ensuite de faire accepter à des financeurs qui ne sont pas nécessairement attentifs à une direction originale du travail. Les fonds structurels européens ont cependant été les premiers à reconnaître formellement la formation professionnelle continue et le développement personnel comme un élément fondamental de l'évolution d'un individu dans un cadre de vie et un facteur clé pour l'insertion dans une société.

Membre du public / Hervé Laval

La question est de savoir comment ces savoirs vont être rediffusés dans le corps social, pour que cela ne reste pas uniquement la réunion d'une élite blanche... Et avec quels outils ?

Si l'on va en effet à la FNAC, on trouve très peu de choses sur la danse, contrairement à la musique ou au théâtre. Je pense donc qu'il y a un manque cruel de supports de diffusion ludiques et à des prix abordables. Comment, en fait, redonner à la société et ne pas s'enfermer entre nous ?

Claire Rousier

Il me semble qu'il faudrait en danse créer le cercle vertueux qui existe dans d'autres domaines. Une production de recherche, quelle qu'en soit la nature, autorise des travaux de vulgarisation qui viennent ensuite enrichir les scènes de théâtre, comme les bibliothèques et les librairies et à partir desquels des étudiants peuvent être formés. Ces travaux de recherche permettent également la production de ressources destinées à un large public. Un cercle vertueux qui n'est pas encore en place aujourd'hui, mais qui justifie pleinement la nécessité de la recherche en danse.

Susan Buirge

Royaumont me semble un lieu de l'accès à l'exceptionnel...

Je suis chorégraphe, je ne suis pas sociologue ou assistante sociale, je ne sais pas comment aller dans les quartiers et parler aux gens pour tenter de changer leur vie. Par contre, nous faisons venir ici différentes classes, des quartiers difficiles également... Face à ce lieu exceptionnel, je crois que les enfants changent, leur corps change et lorsqu'ils en repartent, un petit quelque chose semble s'être transformé, et ce grâce au travail des artistes et des équipes de la Fondation qui inventent des formes dans ce lieu-là. Je crois en effet que ce lieu, cette terre y sont pour beaucoup... Ces interrogations renvoient bien sûr à la place de l'artiste et à sa responsabilité au sein d'une société. Un vaste sujet, mais je pense qu'il est toujours bon de se poser de telles questions.

Enfin, si la recherche existe et si les artistes veulent identifier leurs démarches à de tels processus, il est, je crois, important de poursuivre notre travail, mais dans un esprit obligatoirement ouvert...

Un grand merci à tous nos intervenants, aux danseurs du Groupe de recherche et au public d'avoir partagé ces moments avec nous.

* * *

Présentation des intervenants

Jean-Christophe Bailly est né en 1949 à Paris. Écrivain, poète, philosophe, il est également proche de la peinture et du théâtre. Il dirige la collection « Détroits » aux éditions Bourgois. En lui passant commande d'un texte pour la scène, en 1981, le metteur en scène Georges Lavaudant l'a entraîné dans une aventure qui depuis s'est transformée en collaboration : *Les Céphéides*, 1983 ; *Le Régent*, 1986 ; *Pandora*, 1992. Il collabore également au Centre dramatique national de Montreuil, dirigé par Gilberte Tsai. Depuis quelques années, Jean-Christophe Bailly enseigne à l'École nationale supérieure de la nature et du paysage à Blois. Il a récemment publié les essais : *Le Propre du langage* (Seuil, 1997), *Panoramiques* (Bourgois, 2000), *La Légende dispersée du romantisme allemand* (Bourgois, 2001 - réédition) et un recueil de poésie *Basse continue* (Seuil, 2000).

Benoît Bardy est membre de l'Institut Universitaire de France (promotion 2001) et professeur à l'Université Paris Sud XI où il dirige le Centre de Recherche en sciences du sport, depuis sa création en 1999. Ses travaux s'inscrivent dans le champ des sciences du mouvement humain. Ils visent à identifier les processus sensori-moteurs qui sous-tendent la production, le contrôle, et l'apprentissage des mouvements complexes, et exploitent les modèles issus de la physique naturelle (dynamique des systèmes non-linéaires). Benoît Bardy est également président de l'*Association francophone des Chercheurs en Activités Physiques et Sportives* (ACAPS, www.acaps.info), directeur de la revue *Science & Motricité*, et éditeur associé de la revue *Ecological Psychology*.

Susan Buirge est chorégraphe et directrice artistique du Centre de recherche et de composition chorégraphiques qu'elle a fondée en 2000. Danseuse de la compagnie d'Alwin Nikolais pendant quatre ans, elle est arrivée en France en 1970. Son besoin de rencontres et d'échanges l'a conduite à des collaborations avec des compositeurs, écrivains, plasticiens ou vidéastes (en 1968, elle utilisait déjà la vidéo dans son solo *Televanilla*, créé à New York) dans des lieux insolites. Toujours en quête de nouveaux territoires, elle s'est tournée, au début des années 1990, vers les cultures extra-européennes comme celles du Japon, de Taïwan, ou encore d'Indiens du Canada, à partir desquelles elle construit ses chorégraphies. Elle est attachée à la notion de chorégraphie comme art en soi, d'où son engagement dans l'enseignement de la composition et la mise en place de groupes de recherche.

Robert Cahen est issu des frontières entre les arts : musique, photographie et cinéma. Diplômé du Conservatoire national supérieur de musique de Paris en 1971, il est membre du Groupe de recherches musicales de l'ORTF, puis chargé de recherche en vidéo expérimentale à l'INA jusqu'en 1976. Compositeur de formation, élève de Pierre Schaeffer, Robert Cahen est devenu en vingt ans l'une des figures les plus significatives dans le domaine de la création vidéo. Il est notamment lauréat de la Villa Médicis Hors les Murs (1992).

Albert Dichy est le directeur littéraire de l'Institut Mémoires de l'Édition contemporaine (IMEC). Auteur d'ouvrages et d'articles sur la littérature contemporaine, il a notamment édité les œuvres de Jean Genet dans la bibliothèque de la Pléiade.

Nicolas Frize est compositeur. Il mène depuis une quinzaine d'années sa recherche musicale sur trois fronts : en direction des interprètes, associant professionnels et non musiciens, en direction de lieux, espaces ou moments singuliers autour desquels il pense et met en œuvre ses créations musicales, en direction des sources sonores, associant les instruments de l'orchestre, les voix, et divers objets sonores souvent inattendus. Il se consacre ponctuellement à la composition de commandes originales pour le théâtre, la danse, le cinéma, les expositions... Depuis 1975, Nicolas Frize dirige une association, Les Musiques de la Boulangère, qui travaille à créer, promouvoir et diffuser la musique contemporaine.

Catherine Girard est inspectrice de la danse au ministère de la Culture et de la Communication depuis 1999, conseillère pour la danse depuis septembre 2002. Titulaire d'un DEA de philosophie, elle est également diplômée de l'Association nationale pour la formation et l'information à l'action culturelle (Anfiac). Ex-danseuse, elle a accompagné différents artistes pendant une dizaine d'années au plan administratif avant d'entrer au ministère.

Ghislain Deschaumes est rédactrice en chef de la revue internationale *Transeuropéennes* qu'elle a fondée en 1993. Elle dirige l'ONG *Transeuropéenne/Réseaux pour la culture en Europe* qui développe des programmes de recherche et de formation dans les pays de l'Europe du Sud et la Méditerranée. Cette organisation s'attache notamment à déconstruire les discours identitaires et à défendre les relations interculturelles, la possibilité de cohabitation des cultures. Co-éditeur du livre *Femmes des Balkans pour la paix* (2003), elle est également conférencière pour l'Ecole politique du Conseil de l'Europe ainsi que de programmes universitaires dédiés à l'interculturel.

Laurence Louppe est critique d'art et de danse, essayiste. Agrégée de lettres modernes, elle a enseigné l'histoire et l'esthétique de la danse en France et à l'étranger. Elle dirige une formation théorico-pratique à la culture chorégraphique au Cefedem d'Aubagne. Elle collabore aux revues *Art Press* et *Nouvelles de danse*. Elle est notamment l'auteur de *Poétique de la danse contemporaine* (nouv. éd., Contredanse, Bruxelles, 2000) et a dirigé l'ouvrage collectif *Danses tracées* (Dis Voir, Paris, 1991).

Mathilde Monnier est danseuse et chorégraphe. Au fil des rencontres, elle a travaillé avec des musiciens, vidéastes, photographes, scénographes, philosophes, écrivains et des danseurs d'origines très différentes. Depuis sa nomination à la direction du Centre chorégraphique national de Montpellier en 1994, elle a mis en place un programme de formation pour jeunes danseurs en voie de professionnalisation et des résidences de recherche. Parmi les œuvres créées depuis : *L'atelier en pièces* (1996), *Arrêtez, arrêtez, arrête* (1997) avec l'écrivain Christine Angot, *Les lieux de là* (1998.99), chorégraphie en trois volets sur une musique originale de Heiner Goebbels, *Signé, signés* (2000.01) s'appuyant notamment sur l'œuvre de Merce Cunningham et John Cage, *Allitérations*, conférence dansée avec le philosophe Jean-Luc Nancy. En 2000, pour Montpellier Danse, elle a invité de nombreux artistes à créer un événement intitulé *Potlatch, dérives* autour de la question du don et de la dette. Sa dernière création, *Déroutes*, a été présentée en décembre dans le cadre d'une collaboration entre le Festival d'Automne, le Théâtre de la Ville et le Théâtre de Gennevilliers.

Jean-François Peyret est metteur en scène, auteur, traducteur et universitaire (Paris III). Il a dirigé le Sapajou-Théâtre avec Jean Jourdeuil de 1984 à 1994. Ensemble ils confectionnèrent (écriture, traduction, mise en scène) une quinzaine de spectacles depuis *Le rocher la lande la librairie* d'après Montaigne (1982) jusqu'à *Shakespeare les sonnets* (1989), *Lucrèce la nature des choses* (1993) sans oublier la traduction et la création de bon nombre de textes d'Heiner Müller. Il a ensuite élaboré et animé, avec Sophie Loucachevsky, le Théâtre-Feuilleton à l'Odéon (1994), pour lequel il écrivit et mit en scène un certain nombre de spectacles. Il a fondé, en 1995, la compagnie tf2 - Cie Jean-François Peyret et s'est lancé dans le cycle du *Traité des passions* à la MC 93 - Bobigny (1995-2000). Depuis il a mis en scène *Un Faust-histoire naturelle* (avec Jean-Didier Vincent), *Turing Machine, histoire naturelle de l'esprit* et travaille actuellement avec Alain Prochiantz au *Traité des formes* qui s'attache au destin technique de l'homme, et s'attaque aux frontières mouvantes et incertaines entre le vivant et l'artificiel, l'homme et l'animal. Après *La génisse et le pythagoricien* (2002), la suite *Des chimères en Automne ou l'Impromptu de Chaillot* est actuellement présenté au théâtre de Chaillot (jusqu'au 20 décembre).

Hervé Robbe est danseur et chorégraphe. Né à Lille en 1961, il débute sa carrière d'interprète en dansant le répertoire néo-classique puis collabore avec différents chorégraphes contemporains. Il conçoit sa compagnie comme un lieu d'échanges. C'est ainsi qu'il associe d'autres artistes, plasticiens, compositeurs et vidéastes. Ses pièces proposent des articulations autour de problématiques liées à la perception du corps, de l'espace scénique et de sa hiérarchisation. En 1999, Hervé Robbe est nommé directeur du Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie. Au sein de cette nouvelle structure, il développe plus amplement ses expérimentations interdisciplinaires. Ses principaux projets récents sont : *Polaroïd, Origami, Factory, Permis de construire- Avis de démolition, In Between-Yellow suite, Des horizons perdus*, et *Rew (vers une utopie du renoncement)* – créé le 2 décembre dernier au festival international de danse de Cannes .

Claire Rousier dirige le Département du développement de la Culture chorégraphique du Centre national de la danse depuis 1999. Elle y développe un pôle international de ressources et de recherche consacré à la culture chorégraphique, construit autour d'une médiathèque et d'une politique éditoriale active. Initialement danseuse, son parcours d'interprète l'a conduite auprès de nombreux chorégraphes dont Paco Dècina, Hideyuki Yano, Karine Saporta ou François Verret. Dès les années 90, elle s'est investie dans l'action artistique et la politique culturelle en tant qu'enseignante et directrice de production. Elle a

également occupé le poste de responsable de la danse à la Cité de la Musique de Paris entre 1996 et 1999.

Philippe Soulier est archéologue. Il a dirigé pendant 20 ans le service d'archéologie du département du Val d'Oise, puis a été détaché au CNRS pendant deux ans pour un travail scientifique de recherche sur l'analyse de la vie et de l'œuvre d'André Leroi-Gourhan. Depuis 2002, il est détaché au Ministère de la Culture, à la sous-direction de l'Archéologie, où il est chargé des questions de méthodologie. A partir de 1996, il est intervenu dans les ateliers de composition chorégraphique de Susan Buirge, sur la lecture des signes dans un lieu, ainsi que les échelles de l'espace et du temps en archéologie. Il a accompagné le Groupe de recherche 2000-2003 du point de vue scientifique.

Bruno Tackels est essayiste et dramaturge. Agrégé et docteur en philosophie, il enseigne l'esthétique et l'histoire du théâtre contemporain à l'université de Rennes 2. Il a publié deux livres sur Walter Benjamin (*Petite introduction à Walter Benjamin*, L'Harmattan 2001, et *L'oeuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, L'Harmattan 2000). Il est rédacteur à la revue *Mouvement* et chroniqueur à France Culture («Tout arrive»). Il dirige la collection « Essais », aux Solitaires intempestifs et a publié deux essais sur le théâtre *A vues*, chez Christian Bourgois, 1997, et *Fragments d'un théâtre amoureux*, Solitaires intempestifs, 2001. Un troisième pan de ce triptyque, consacré aux acteurs, est en cours d'écriture.

L'Institut Mémoires de l'édition contemporaine

Une mission patrimoniale contemporaine

Créé en 1988 à l'initiative de chercheurs et de professionnels de l'édition, l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) rassemble des fonds d'archives et d'études consacrés aux principales maisons d'édition, aux revues et aux différents acteurs de la vie du livre et de l'écrit du XX siècle : éditeurs, écrivains, historiens, philosophes, critiques, traducteurs, graphistes, libraires, imprimeurs, revuistes, journalistes, directeurs, littéraires...

Mémoire vive du livre, de l'édition et de la création, ce patrimoine, jusqu'à présent inaccessible et largement inédit, contribue au développement des recherches scientifiques sur la vie intellectuelle, artistique et littéraire contemporaines, sur ses créateurs et ses médiateurs, sur ses réseaux et ses institutions.

L'ensemble de ces fonds constitue aujourd'hui la toute première collection privée d'archives littéraires et éditoriales contemporaines françaises.

La politique de constitution des fonds de l'Institut est fondée sur la volonté d'enrichir les recherches dans le domaine de l'histoire du livre et de l'édition d'une part, dans celui de la création littéraire et intellectuelle d'autre part. Cette démarche justifie l'ensemble des orientations données à l'organisation des collections et à la politique de mise en valeur des fonds conservés à l'IMEC.

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques (CRCC)

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques, dirigé par la chorégraphe Susan Buirge, fait partie des programmes culturels de la Fondation Royaumont depuis juillet 2000.

La problématique de la construction chorégraphique sous-tend l'ensemble de son activité consacrée à la recherche, la formation et la création en danse contemporaine. Ces trois volets se nourrissent l'un l'autre et évoluent de concert.

La recherche

Afin de favoriser la réflexion des chorégraphes et des danseurs, le CRCC a mis en place :

- . un groupe de recherche, renouvelable tous les trois ans, qui pose les bases théoriques et élabore les mises en pratique d'une problématique propre à la construction chorégraphique,
- . des projets dans le cadre du Grand atelier, laboratoire interdisciplinaire mis en place par la Fondation Royaumont, qui permet à des chorégraphes d'expérimenter des formes nouvelles avec des artistes d'autres disciplines, notamment de la musique et de la littérature,
- . des séminaires, notamment en collaboration avec l'Institut Mémoire de l'édition contemporaine.

La formation

Trois ateliers spécialement conçus pour des danseurs et des chorégraphes expérimentés jalonnent le programme de formation du CRCC :

- . l'atelier d'improvisation,
- . l'atelier de composition chorégraphique,
- . l'atelier du répertoire.

D'autres ateliers sont mis en place pour divers publics, adultes ou enfants, notamment en partenariat avec l'Adiam 95.

La création-diffusion

L'accompagnement de la réalisation d'œuvres nouvelles se traduit par :

- . la résidence permanente de la Compagnie de Susan Buirge qui, en même temps, poursuit une relation privilégiée avec l'Apostrophe, scène nationale de Cergy-Pontoise et du Val d'Oise,
- . des résidences d'écriture pour chorégraphes,
- . la programmation de la danse dans la Saison Musicale de Royaumont.

Le Centre de recherche et de composition chorégraphiques reçoit le soutien de la DRAC Ile-de-France, de la DMDTS – ministère de la Culture et de la Communication (pour le Groupe de recherche), de la Région Ile-de-France et du Conseil général du Val d'Oise.

Ses programmes de formation professionnelle des chorégraphes et danseurs sont soutenus par la Commission Européenne – Fonds structurels, l'Adami, l'AFAA, l'AFDAS, l'ANPE, l'Adiam 95 ainsi que le Fonds social pour l'Emploi du Conseil régional d'Ile-de-France et des directions départementale et régionale du Travail.

La Fondation Royaumont

(Val d'Oise)

La Fondation Royaumont (Goüin-Lang) pour le progrès des Sciences de l'Homme a été créée en 1964 par un couple de mécènes, Henry et Isabel Goüin.

Sa première mission est de conserver et mettre en valeur le monument historique qu'elle a reçu en dotation. Fondée en 1228 par Saint Louis, classée en 1927, Royaumont est aujourd'hui l'abbaye cistercienne la mieux conservée d'Ile-de-France.

La Fondation a choisi de redonner vie à ce patrimoine en le mettant au service d'un projet culturel. Redéfini à partir de 1978, sensiblement élargi en 2000, ce projet est désormais organisé en 3 pôles : la musique, avec des départements centrés sur la musique vocale, la musique contemporaine, la musique médiévale, les musiques orales et improvisées, et la présence d'ensembles en résidence permanente, Il Seminario Musicale et les jeunes solistes, la danse contemporaine, avec le Centre de recherche et de composition chorégraphiques et la Compagnie de Susan Buirge, un pôle pluridisciplinaire, le Grand Atelier, invitant des créateurs de différentes disciplines à des expériences qui associent le mot, l'image, le geste et le son.

Le premier objectif de son projet est de soutenir et accompagner le travail des artistes professionnels. Les programmes de recherche et d'expérimentation, de formation et de création conçus à leur intention s'attachent en outre à redécouvrir et à réinterpréter le répertoire, à concevoir et à créer des œuvres nouvelles.

Il s'agit ensuite de multiplier les rencontres avec le public :

Les rendez-vous des *fenêtres sur cour(s)* et les concerts de la *Saison Musicale* permettent de présenter le travail accompli à Royaumont.

Les productions nées à l'abbaye et celles de ses ensembles en résidence circulent hors les murs, dans le Val d'Oise et en Ile-de-France aussi bien que dans le reste de la France et à l'étranger.

L'Abbaye aux enfants, les ateliers et stages de découverte, s'adressent à un nouveau public, jeunes, responsables éducatifs, populations défavorisées, invités à participer à des activités de pratique artistique.

Soucieuse de favoriser l'accès à son patrimoine et de rapprocher le monde de la culture et le monde de l'entreprise, Royaumont accueille également toute l'année des entreprises, associations, organisations internationales, collectivités publiques,..., en séminaires résidentiels ou journées d'étude, pour des colloques ou des événements de prestige.

La Fondation Royaumont est soutenue par le Conseil général du Val d'Oise, la DRAC Ile-de-France - ministère de la Culture et de la Communication, la Région Ile-de-France et la Commission Européenne – Fonds structurels.

Elle est membre de l'Association des Centres Culturels de Rencontre.