



## **Processus d'improvisation Performance et action située: des sciences sociales aux pratiques artistiques**

Ce projet de recherche transdisciplinaire vise à élaborer une démarche réflexive, critique et collaborative, entre sciences sociales et pratiques artistiques (arts vivants, musique et cinéma), sur le rôle que joue le modèle de l'improvisation, comme processus de création, dans l'action située et dans la performance.

En repartant des analyses menées ces dernières décennies en sciences sociales sur les paradigmes de l'improvisation dans différents types d'action (conversations, états d'urgence, trafics routiers...), nous aimerions comprendre comment ces théories se réfèrent aux modèles artistiques de l'improvisation (notamment dans le domaine de la musique), pour rendre intelligible leurs procédures d'interprétation. Parallèlement, notre ambition est de montrer que ces modèles sont mobilisés dans certaines pratiques artistiques pour appréhender le déroulement du processus de création.

Nous sommes partis de l'hypothèse qu'un certain nombre d'invariants processuels traversent à la fois les sciences sociales et les pratiques artistiques : en premier lieu, différents types de préparation ou préalables à l'improvisation — des répertoires transmis, des savoir-faire, des routines incorporées, des compétences cognitives, des maîtrises de langages spécifiques (musical, vocal, gestuel, scénographique, cinématographique, etc.) ; en second lieu, une capacité performative à rejouer continuellement ou à mettre en scène au bon moment ces préalables, en interaction avec les autres acteurs, le public, et toujours selon un langage approprié. Ces invariants sont mobilisés par rapport à des situations ouvertes, où l'environnement apparaît comme une ressource d'actions, qui appelle à une réaction sur le vif, en utilisant la situation contextuelle pour « faire face » à ce qui arrive et répondre aux imprévus, aux aléas, qui risquent de perturber l'action. Enfin, l'improvisation ne peut avoir lieu sans l'émergence d'un cadre dramatique interactionnel, auquel se réfèrent constamment les acteurs, un cadre qui se construit par l'activité collective des participants, mais qui rend également possible le déroulement continu d'une action partagée.

Ce sont ces processus invariants qui permettent le transfert des paradigmes de l'improvisation entre pratiques artistiques et sciences sociales. Très souvent, la modalisation artistique du paradigme de l'improvisation est floue, ou indéterminée, mais néanmoins pertinente et opérante. Définir ces invariants nous donnerait les moyens d'élaborer une démarche interactive, progressant

entre schème conceptuel et expérimentation pratique. Il s'agit donc de postuler la possibilité d'un transfert de paradigmes entre ces champs d'actions hétérogènes. A partir de là, deux questions se posent : comment, et sous quelles formes, certaines pratiques artistiques peuvent-elles faire usage de schèmes conceptuels, comme l'action située, l'émergence d'un cadre interactionnel, ou l'oralité seconde ? Et que valent ces schèmes, quelle est leur efficacité opératoire, leur productivité, dès lors qu'ils s'exercent dans une pratique innovante et surtout extérieure à leur lieu d'émergence ?

*La première année*, ce projet de recherche sera articulé autour de quatre ateliers conduits à la Manufacture (HETSR), à l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL), à la Haute Ecole d'art et de design (HEAD) et à la Haute Ecole de musique (HEMU). Deux ateliers seront consacrés aux arts vivants (HETSR et HEAD), et chacun sera dirigé par un artiste invité. La notion d'accident, qui permet de spécifier les conditions de l'improvisation, constituera le fil rouge qui réunit ces laboratoires. A l'ECAL, les ateliers porteront sur la part et la fonction de l'improvisation aux stades de l'écriture du scénario et du montage. A la HEMU, l'atelier explorera les pratiques de l'improvisation sur le plan de la composition et de l'écriture. *La seconde année*, nous mettrons en place un projet collectif qui réunira les quatre laboratoires, sur lequel notre regard de chercheurs se focalisera. Les pratiques des deux artistes en arts vivants constitueront le noyau du travail, sur lequel viendront s'articuler, d'un côté, une installation sonore, et de l'autre, un travail de captation vidéographique et une création filmique.

Une nouvelle phase d'improvisation pourra ainsi se déployer à un niveau supérieur, entre différentes pratiques artistiques. Il s'agira d'agencer, d'observer, d'analyser cette dernière étape, ce qui nous permettra de mettre en pratique et de tester la validité ou l'efficacité des concepts développés.

Ce projet de recherche devrait aboutir à une présentation publique issue de la collaboration entre les différents ateliers et artistes responsables, dans la salle de spectacle de la Manufacture à Lausanne, mais aussi à l'organisation d'un colloque international qui se tiendra également à la Manufacture, composé des requérants, d'artistes impliqués dans le projet et de chercheurs que nous inviterons à cette occasion. Ce colloque fera l'objet d'une publication scientifique.

## **Plan de recherche**

### **Etat de la recherche**

Nous avons tenté de reconstituer deux catégories paradigmatiques à partir desquelles se construiront les bases de la recherche. En premier lieu, un grand nombre d'études internationales en sciences sociales, issues du pragmatisme, portent sur les notions d'improvisation, de performance, d'action située, de cadre et d'émergence. En second lieu, plusieurs pratiques artistiques, dans les

champs des arts vivants, du cinéma et de la musique, font de l'improvisation un agent majeur de l'expérimentation et du processus de création.

## **L'improvisation dans les sciences sociales :**

Afin d'instaurer les conditions de possibilité d'une interaction réciproque entre des modèles artistiques d'improvisation et les procédures qui constituent une action située, nous avons utilisé certains concepts opératoires élaborés dans les sciences sociales.

### *1. Les logiques de situation.*

Nous sommes partis des approches ethnométhodologiques de l'action située (Garfinkel, 2007 ; de Formel, 2001), selon lesquelles les problèmes d'observation, de description, d'hypothèse et d'analyse, ne sont pas propres aux postulats théoriques des chercheurs, mais constituent d'abord et avant tout les problèmes que se posent et que doivent résoudre les improvisateurs eux-mêmes, qu'il s'agisse d'artistes ou d'acteurs sociaux. Il faut donc analyser les méthodes que se donnent, et les hypothèses que posent ceux qui pratiquent l'improvisation, dans une situation spatio-temporelle donnée, dans un contexte social déterminé et selon des contraintes définies.

Réfléchir en ces termes sur l'improvisation comme processus de production, et non plus comme produit ou résultat d'une action, c'est donc dépasser la distinction classique entre acte improvisé, spontané, ou libre, et acte non improvisé, planifié, programmé. En effet, dès lors qu'elle est située, *en acte* ou *en situation*, toute action se déroule, et se produit selon différentes procédures d'improvisation. De là cette attention particulière des sciences sociales au déroulement détaillé des séquences courtes de la vie sociale, au caractère scénique des actions, à leur valeur performative d'improvisation et aux capacités des acteurs à réagir sur le champ en fonction d'une situation déterminée.

Pour définir l'improvisation comme action située ou comme un processus en constante transformation, nous nous sommes encore appuyés sur les théories pragmatiques de James Gibson (1979) et son concept d'*affordance*, qui définit l'ensemble des possibilités d'action qu'*offre* un environnement. Cette configuration permet de ressaisir chaque cas d'improvisation. En effet, selon Gibson, une improvisation est réussie, lorsque l'agent qui improvise est capable de tirer des possibilités d'action de son environnement, c'est-à-dire de trouver dans sa propre situation des solutions pour résoudre un problème, réagir à un événement ou poursuivre le déroulement d'une action.

Ces postulats posés, nous avons considéré les études ethnomusicologiques de Denis Laborde (1994 ; 1999 ; 2005) qui démontre, à partir des chants basques, que la création improvisée relève d'un équilibre complexe entre une invention spontanée, imprévisible, et une référence à ce qui est familier, c'est-à-dire à un ensemble déterminé de règles qui entrent dans la fabrique de

l'improvisation. La créativité pourrait ainsi se définir comme la résultante des décisions ou des choix exercés par l'improvisateur dans l'exécution, et qui font que chaque improvisation est unique. Rien n'est donc planifié, et pourtant tout est préparé. D'un côté, nous croyons en l'improvisation comme manifestation d'une inspiration soudaine, mais de l'autre, nous savons que n'improvise pas qui veut et qu'il faut connaître les règles de composition et d'arrangement, maîtriser une technique, posséder un ensemble de compétences. C'est à la fois ce paradoxe et ce paradigme, que nous tenterons d'analyser.

De ces différents points, nous avons retenu le principe suivant : toute action improvisée s'effectue en fonction des capacités du sujet à utiliser les possibilités offertes par la situation dans laquelle il se trouve.

## 2. Le cadre, le script et le métadiscours.

A la suite des théories classiques de Gregory Bateson (1972) et d'Erwin Goffman (1991), nous avons posé l'hypothèse que toute improvisation résulte de la création d'un « cadre interactionnel », c'est-à-dire d'une définition de l'environnement qui permet à des actions socialement cohérentes de se produire. On parlera de la « création indexicale » d'un cadre (Silverstein, 1976), qui permet aux sujets, qu'il s'agisse des partenaires d'une conversation ou des acteurs d'une pièce de théâtre, de se *référer* aux propriétés d'un cadre, et justement d'en tirer des possibilités d'action. En somme, selon cette hypothèse, il faut pouvoir à tout moment, dans le cours de l'action, se référer au cadre de l'action, l'indiquer, le nommer, l'évoquer d'une manière ou d'une autre. C'est cette possibilité indicative du cadre qui permet de modéliser le cadre, le former, le partager, et par là surtout qui ouvre la possibilité d'engager un processus d'improvisation. En d'autres termes, le cadre est non seulement *métadiscursif*, en ce sens qu'il s'indique toujours lui-même, implicitement ou explicitement, mais de plus il est *performatif*, car c'est en s'indiquant lui-même, en se référant à lui-même, qu'il produit l'action, ou les conditions pratiques de compréhension réciproque, de cohérence sociale et de continuité temporelle. Goffman le dit très simplement : « La fonction cruciale d'une modélisation [du cadre], c'est donc de *définir* ce qui pour nous est en train de se passer ».

Dans cette même perspective, nous avons suivi les études de Keith Sawyer sur le théâtre d'improvisation à Chicago et sur ce qu'il appelle le « cadre dramatique émergent » (2003 ; 2010). Ce cadre porte sur des dialogues improvisés, où un acteur propose un nouveau développement du cadre et les autres participants répondent en modifiant ou en transformant cette proposition. Chaque nouvelle proposition est produite par un acteur, mais ne sera intégrée à la pièce qu'après avoir été évaluée par les autres acteurs. C'est le groupe donc qui décide comment intégrer ou non une nouvelle proposition, et comment continuer à élaborer la pièce. Sawyer appelle ce processus « émergence collective », puisque le cadre dramatique ne repose pas sur un texte déjà écrit, ni n'existe dans le seul esprit des participants, mais *émerge* à partir de la collaboration créative de l'ensemble des participants. Ce cadre fonctionne donc comme un métadiscours, ou comme un *script*, au sens de la « théorie du

script » de Roger Schank et Robert Abelson (1977), c'est-à-dire d'un schéma conceptuel de l'interaction, implicitement présupposé dans toute action, et dont l'analyse nous permet d'explicitier le processus de création. D'un côté, ce cadre n'existe pas avant la rencontre des partenaires (contrairement à un texte, un scénario, etc.), mais d'un autre côté, les partenaires s'y réfèrent déjà implicitement, pour produire un dialogue, une scène, une action.

De ces différents points, nous avons retenu le principe suivant : toute action improvisée dépend d'un cadre interactionnel qui se crée au fur et à mesure de l'action et auquel cette action se réfère.

### 3. Le rôle de l'acte performatif et des mises en scène de l'action.

Nous avons également abordé la dimension performative de l'improvisation. En partant des études d'Austin (1970) sur les actes de langage, nous avons retenu l'idée que dans un discours performatif, l'énonciation ne décrit pas la réalité, ni ne produit un jugement de vérité, mais *constitue* un état de choses, et par conséquent le locuteur, ou l'acteur, accomplit une action en transformant la réalité elle-même. A partir de là, il s'agit pour nous de comprendre comment, dans un processus d'improvisation artistique, un état de choses, un événement, une action, peut se produire *par les actes mêmes qui le signifient*.

Pour nous guider dans notre recherche, nous nous sommes référés principalement à deux grands champs d'études. Le premier est sociologique, et part à nouveau des théories de Goffman (1973) sur la dimension représentative des acteurs sociaux. L'hypothèse de base consiste à dire que toute action située implique déjà une forme de mise en scène, avec ses métaphores théâtrales justement et surtout sa fonction performative. Goffman définit socialement la performance comme l'ensemble des activités d'un sujet, qui se déroule dans un espace-temps déterminé par sa *présence* continue devant un certain nombre d'observateurs influencés par cette activité. Il nomme « façade » (*front*), l'appareillage symbolique utilisé par le sujet durant la représentation, tel que le décor, l'apparence et la posture.

Le second, plus directement théâtral, concerne les travaux de Richard Schechner (2008). A la suite de Victor Turner, Schechner parlera d'une « anthropologie de la performance », qu'il articule à l'idée d'un « théâtre expérimental », où interagissent les acteurs, le metteur en scène et le public. Il définit la performance comme un comportement non seulement ritualisé, symbolisé, codé, mais aussi et surtout déterminé par la dimension ludique d'un processus d'improvisation, qui permet toujours de créer un ordre à partir du désordre, ou sans cesse de recomposer un nouvel ordre, de reconfigurer une nouvelle scène, une nouvelle narration, donc de redéfinir un nouveau cadre, de résoudre un problème, ou simplement de poursuivre une action, une conversation.

De ces différents points, nous avons retenu le principe suivant : toute action improvisée implique une dimension performative qui met cette action en rapport avec un public déterminé.

#### 4. Le concept d'oralité seconde.

Comme l'ont montré plusieurs études anthropologiques, la fonction de l'oralité est décisive dans le processus d'improvisation (Bauman, 1984 ; Lord, 1986 ; Turquier, 2010), et doit être pensée indépendamment du fait que les acteurs puissent avoir ou non recours au médium de l'écriture. L'oralité n'est pas en l'occurrence celle des peuples primitifs, qui ne possèderaient prétendument pas d'écriture, mais il s'agit, selon la formule de Walter Ong, d'une « oralité seconde » (Ong, 1982). C'est une oralité médiatisée par différents moyens de transmission, le plus souvent mnémotechniques, et depuis la modernité par des dispositifs technologiques, comme la radio ou la télévision, ou encore par des techniques d'enregistrement audio-visuel.

Selon cette perspective, toute improvisation implique des facteurs que l'on rencontre dans la plupart des manifestations de l'expression orale. Comme une dimension performative justement, avec ce que cela comporte d'accidentel, de non maîtrisé, d'aléatoire, d'imprévisible ou de hasard. Ou encore la mise à contribution de l'ensemble du corps de l'artiste et de celui des membres du public — ce qui invalide l'opposition traditionnelle entre imitation et création, reproduction et invention. Et enfin, le recours à des schèmes d'expressions ritualisées, des gestes codifiés, des formules stéréotypées.

Ces théories de l'oralité seconde nous permettent ainsi de comprendre en quoi toute improvisation procède d'un dispositif ludique de remémoration, de captation, ou d'enregistrement, qui peut prendre des formes diverses : fonds commun de formules, de savoir-faire, d'histoires partagées, d'anecdotes, ou encore d'images et de sons, en somme autant de formes qui constituent ce qu'on appelle le cadre interactionnel de création. Et en ce sens, toujours prise dans un dispositif de captation, l'improvisation répète autant qu'elle innove, impliquant par là le plus souvent une dimension corporelle, mimique ou gestuelle. Improviser, c'est mettre en œuvre des automatismes, donc des comportements déjà mémorisés, captés, cryptés ou enregistrés, et les adapter en temps réel, en fonction de certains problèmes à résoudre, à l'égard des circonstances, des urgences, des imprévus, des exigences aussi qui surgissent à l'instant.

On met ici le doigt sur la nature foncièrement itérative de la performance improvisée, condition paradoxale de sa force innovante. En ce sens, l'improvisé ce n'est donc pas l'inédit mais le ressassé, le répété. Ce qui nous conduit à poser l'hypothèse que ce sont les *conditions* mêmes de ce ressassement, dans le déroulement de la performance et en fonction d'une situation donnée, qui sont toujours inédites. Et ces conditions relèvent précisément d'une oralité seconde.

De ces différents points, nous avons retenu le principe suivant : toute action improvisée implique différentes formes de captation qui lui permettent tout autant d'innover que de répéter une situation.

## L'improvisation dans les pratiques artistiques :

Afin d'engager un protocole d'expérimentation avec des artistes invités, nous organiserons quatre ateliers en arts vivants, musique et cinéma, que nous croiserons dans un laboratoire commun la seconde année.

En partant d'une méthode interdisciplinaire, nous envisagerons ces laboratoires comme un lieu d'observation, afin de comprendre et d'analyser comment ces pratiques peuvent éprouver ou valider des modèles d'improvisation issus des sciences sociales, et surtout en nous posant un certain nombre de questions : comment s'effectue le transfert de paradigmes sociologiques dans le champ de pratiques artistiques ? En quoi ces paradigmes demeurent-ils opératoires, qu'apportent-ils de nouveau à cette pratique ? Et en retour, quel gain de savoir ce nouvel usage artistique peut-il engendrer pour les sciences sociales ?

Ce protocole implique une règle du jeu, à partir de laquelle pourra se développer le processus d'improvisation. Nous demanderons à chaque artiste invité de penser au rôle que joue l'*accident* dans sa propre pratique, sous-entendu la rupture, la faille, l'échec, ou l'imprévu, le hasard. Chaque artiste devant ainsi articuler sa propre pratique entre accident et improvisation, nous pourrions observer « en direct » leurs différentes manières d'improviser, de réagir et d'inventer de nouveaux processus de création.

De façon générale, dans les pratiques artistiques et surtout dans les arts vivants, l'improvisation opère à de multiples niveaux:

- comme exercice pour nourrir le jeu de l'acteur, c'est-à-dire comme une technique spécifique utilisée pour construire le caractère d'un personnage et nourrir sa psychologie (la Méthode de Stanislavski) ;
- comme matériau pour trouver un mouvement ou écrire une scène (Pina Bausch) ;
- comme un entraînement permettant de parfaire un détail ou une intention (Jerzy Grotowski) ;
- comme moyen de développer l'inventivité de l'acteur et lui permettre d'acquérir une forme de liberté (Viola Spolin) ;
- comme pratique en soi, autonome, par exemple dans le cadre des « matchs d'improvisation » (Robert Gravel, Théâtre expérimental de Montréal).

Nous mettrons l'accent, dans ce projet de recherche, sur le théâtre d'avant-garde, et en particulier sur les travaux et les écrits de Richard Schechner qui nous permettent d'éclairer le champ de la performance, et d'envisager la place de l'improvisation non comme simple technique ou thématique, mais en tant que processus et dispositif. Nous retenons principalement trois principes dans le travail de Schechner.

1) Schechner a pensé le théâtre comme une activité performative semblable à d'autres formes de rituels, de jeux ou de vie sociale. En comparant ces

différentes manifestations et types d'événements, il propose une réflexion anthropologique pertinente et éclairante sur la question de la performance.

2) Il envisage le théâtre à la fois dans sa dimension écrite, organisée sous la forme d'un script, et il tient compte de la dimension de l'imprévu qui survient dans le moment de l'exécution. Il compare ce double mouvement d'écriture/accident à une autre activité anthropologique, la chasse : le chasseur met au point des stratégies, des tactiques pour capturer sa proie, il doit donc anticiper, se représenter une situation, la dessiner mentalement, et en même temps réagir en fonction de l'imprévu, du mouvement brusque, de l'échappée.

3) Schechner modifie le rôle du public, et les règles auxquelles il est astreint (silence, applaudissements, rires...) pour le déplacer dans l'espace, le faire changer de point de vue, participer à l'action, le mêler aux acteurs. Le public devient actif, il n'est plus séparé de l'événement et de la représentation.

L'improvisation se joue à des moments différents de la performance : dans la conception ou la composition, pendant la répétition, lors de la représentation. Nous nous inspirerons principalement des travaux et des écrits de Pina Bausch, Merce Cunningham, John Cage, Allan Kaprow, Richard Schechner, Michael Kirby. Le but de ce projet n'est pas d'écrire une nouvelle histoire de l'improvisation ou de la performance, mais d'analyser les démarches d'artistes jouant sur l'irruption du réel dans le moment de la représentation, et travaillant d'une manière ou d'une autre la question de l'accident (chutes, lapsus, pannes techniques, trous de mémoire), qui est une occasion particulière d'improvisation, comme dans les travaux de TG Stan, la Need Company, ou les Forced Entertainment.

Nous chercherons, à travers le travail en laboratoire, à repérer les instants d'improvisation et les différentes formes qu'elle peut prendre:

1) Comme *expérimentation* : l'improvisation est utilisée pendant le travail de répétition, à des moments spécifiques, afin de préciser une série de gestes, d'actions, qui serviront ensuite de base à l'écriture des scènes.

2) Comme *performance* : l'improvisation est utilisée dans le moment de la représentation. Elle apparaît comme un mouvement spontané, une action directe, non écrite.

3) Comme *relation* : l'improvisation se joue au niveau de la relation avec le public. Si la performance laisse une place importante au spectateur dans le déroulement de l'action, celui-ci, en intervenant, modifie le projet, et provoque des réactions des acteurs qui sont forcément improvisées.

4) Comme *esthétique* : l'improvisation est un choix formel, une esthétique qui produit un effet de spontanéité, de flou, d'imprévu. Mais le spectacle est entièrement écrit.

### **Les arts vivants**



Nous avons choisi de partir du champ étendu de la performance, non pas pour définir ce qu'est la performance, mais pour nous donner un terrain d'expérimentation dont les racines et les sources remontent aux années 50, aux Etats-Unis, et font se croiser des pratiques artistiques telles que la musique, le chant, la danse, la poésie, le théâtre, les arts plastiques, le cinéma. La performance donc dans le sens d'une expérimentation des possibles, une forme ouverte qui ne correspond pas à un genre déterminé ou à une esthétique fixe, qui ne s'inscrit pas dans une tradition ni même dans une institution. Une forme qui n'a pas de lieu attribué mais qui peut advenir partout, aussi bien dans l'espace public que dans des espaces privés, dans des espaces fermés – salle de théâtre, musée, salle de projection, train, bateau, que dans des espaces ouverts – parc, terrain vague, forêt, stade, etc.

A la suite du mouvement Fluxus, du Living Theater, des expérimentations de Merce Cunningham et de John Cage, dans le sillage de Pina Bausch ou du Performance Group, nous pensons le développement de notre travail en laboratoire comme un projet expérimental mêlant des étudiants et des artistes de champs différents.

Ce qui nous paraît essentiel dans la démarche instaurée par les arts vivants depuis les années 60 c'est qu'elle a changé le regard du spectateur le faisant accepter de regarder des choses banales, simples, en lien avec le quotidien et la réalité sociale. A partir du mouvement Fluxus, diverses conditions de création apparaissent. Celles-ci montrent que l'artiste n'a plus besoin d'être virtuose. Les frontières entre les arts tendent à disparaître ou à être grandement étendues et les limites entre l'art et la vie commencent à s'effacer.

Les formes artistiques s'hybrident et expérimentent un nouveau rapport au temps: pièces musicales de quelques minutes sans musique (4'33 de Cage) ou pièces de nombreuses heures à partir de quelques notes répétées (les vexations de Satie). Le public peut alors aller et venir, construire sa propre version de l'événement, en fonction de ce qu'il voit et entend. Il capte ce qui l'intéresse, il se trouve face à des formes multiples dans lesquelles il n'y a plus de centre. L'expérience du spectateur constitue la nature de l'œuvre. Les arts vivants, en déplaçant, dérangeant, provoquant le spectateur, en font un interprète dans les deux sens du terme.

Les propositions artistiques se détachent du texte écrit, ou tout au moins du texte dans sa définition classique. D'où une parole vive, quotidienne, des images, des actions, des gestes soutenus uniquement par une musique abstraite, du son, de la lumière. Les comédiens n'incarnent pas une personnalité différente d'eux-mêmes. Toute narration est abandonnée au profit d'un ordre chaotique et les activités tendent à être discontinues dans leur structure. Dans ce contexte-là, où les pratiques se mélangent, l'improvisation s'impose comme méthode de travail. Elle permet l'écriture, dans un deuxième temps, par le biais de la captation vidéo. Elle s'effectue dans la répétition ou au moment de la représentation. Ainsi, dans ces formes contemporaines de création, l'improvisation est un outil évident et nécessaire, et pourtant elle cesse paradoxalement d'être nommée par les praticiens. On peut dire que le terme d'improvisation a tendance à disparaître du vocabulaire de la création contemporaine, peut-être un peu comme une part d'ombre, une zone un peu

obscur voire honteuse (l'hypothèse étant que sans doute la pratique populaire des matchs d'improvisation aurait dénigré cette forme de pratique et de recherche). Et c'est ce paradoxe qui va nous intéresser. On ne parle plus d'improvisation dans les arts vivants, mais on la pratique. Dans le champ des sciences humaines, par contre, elle devient un outil, on revendique son étude. Comme si le modèle mis en avant par les arts de la scène avait révélé quelque chose d'essentiel dans le fonctionnement social, dans les phénomènes de conversation, comportements, etc. Et c'est ce principe de retour d'un discours scientifique sur le champ des arts vivants que nous aimerions étudier dans notre projet : comment les artistes peuvent-ils à nouveau envisager le processus de l'improvisation, enrichi dans une perspective sociale.

Nous avons remarqué que le terme d'improvisation a souvent été abordé ces dernières années à partir de la question de l'accident : les auteurs revendiquent ce terme ; l'irruption de l'accident apparaît comme un interprétant ou comme un mode d'opération, qui pénètre la composition et son caractère. C'est pourquoi cette notion nous permet de révéler le processus de l'improvisation, et de préciser son fonctionnement.

### **Cinéma**

Par delà les polémiques qui se sont nouées entre les partisans du cinéma joué (Eisenstein, 1973) et non-joué (Vertov, 1972) dans les années 1920 en URSS (Posner, 2006), la question de l'improvisation au cinéma est régulièrement débattue. Comme le rappelle Gilles Mouëllic (2011), deux points de vue s'affrontent par rapport à l'écriture d'un film : à savoir les partisans d'un cinéma strictement scénarisé et les tenants d'un cinéma qui s'improvise sur le tournage. Mouëllic investigate la seconde voie, à partir d'un large corpus de films constitutifs des « nouveaux cinémas » en Europe et aux Etats-Unis. Le présent projet de recherche, en ce qui concerne le volet cinématographique, porte sur un champ plus circonscrit, en articulant la question de *l'improvisation* aux pratiques de la *performance*, après la Seconde Guerre mondiale. La performance est par contre entendue ici en un sens élargi : l'analyse ne portera pas seulement sur des captations ou des films réalisés à partir de *happenings* ou d'événements préexistants, mais aussi sur des réalisations originales qui mettent en jeu une dimension performative.

L'improvisation sera envisagée à travers différentes étapes et temporalités d'écriture au cinéma : en l'occurrence, aux stades du scénario, du tournage et du montage. Dans le cas du film, le « cadre » ou le « script » est constitué par le *scénario*, qui ne se réduit pas au découpage technique. Celui-ci peut correspondre à de simples notes d'intention ou à un canevas narratif rudimentaire, renégocié aux moments du tournage et du montage. S'il constitue bien un texte écrit, le scénario se caractérise par son ouverture, reposant sur des indications qui feront l'objet d'une interprétation par les acteurs, mais aussi par l'opérateur et par le monteur.

Dans la perspective de ce projet de recherche interdisciplinaire, nous appréhendons le film et la vidéo comme une « oralité seconde » (Ong, 1982), en ce sens qu'ils conservent une trace non écrite d'un événement, d'un spectacle ou d'une performance. Mais le film ne se limite pas à cette fonction d'outil technique de « captation » : il peut aussi constituer en lui-même une

performance qui fait récit. Le stade du *tournage* implique donc un deuxième niveau d'improvisation qui met en prise les acteurs et l'équipe de réalisation (à savoir l'opérateur, le preneur de son et le réalisateur). Le film implique encore un modèle de *jeu* particulier (Naremore, 1988 ; Wexman, 1980), où la caméra peut elle-même devenir « participante » (Rouch, 1979), c'est-à-dire constituer un acteur à part entière.

Enfin, ce n'est qu'au stade du *montage* que l'écriture prend finalement corps, ce qui laisse à nouveau place à l'improvisation, tout particulièrement lorsque l'on recourt à la post-synchronisation (dans le cas du « cinéma direct », l'improvisation se reporte dans une certaine mesure sur le moment du tournage ; dans la pratique du « tourner-monter », ces deux étapes fusionnent en un seul et même geste).

Ces trois étapes : écriture du scénario, tournage et montage, seront explorés de façon distincte, à travers divers ateliers. Pendant la première phase du projet, les ateliers se concentreront sur le rôle de l'accident et de l'improvisation au moment de l'écriture du scénario et du montage. Les questions et problématiques liées au tournage seront investiguées lors de la seconde année du projet, avec pour visée de réaliser une captation vidéo et une création filmique.

Les outils de la *Performance Theory* (Schechner, 2008), associés à la théorie des actes de langage, développée par Austin, permettent de cerner précisément la question de l'improvisation au cinéma. Le film, lorsqu'il repose sur un principe de composition ouvert, se constitue en un « théâtre environnemental » (Schechner, 2008) qui repose sur l'interaction des acteurs entre eux et avec l'équipe de réalisation. Le recours à la notion d'accident en tant qu'élément déclencheur d'une situation performative permet de cerner plus précisément les structures et la logique de l'improvisation. Les expérimentations conduites dans le cadre de l'atelier dédié au tournage permettront d'évaluer les effets produits par un accident, que celui-ci soit intentionnellement provoqué ou qu'il survienne plus spontanément.

### **Musique**

L'improvisation dans le contexte de la musique revêt des formes multiples, voire contradictoires, celle-ci pouvant signifier une simple variation à partir de canevas strictement définis (comme dans le jazz) ou au contraire un dispositif ouvert intégrant l'aléa (comme dans l'improvisation libre et la composition aléatoire). C'est dans ce dernier sens, celui d'une éthique de l'improvisation (Cornelius Cardew, 1971), que ce projet de recherche est orienté. Le terme « éthique » veut dire ici les règles ou principes qui rendent possible « l'innocence » du processus improvisé, autrement dit son absence rigoureuse de finalité. L'innocence de l'improvisation, au sens de Cardew, est son imprévisibilité. Elle a pris depuis les années 1950-1960 trois sens relativement distincts (même s'il leur arrive de se recouper). 1. L'improvisation peut intervenir au moment de l'écriture, on l'appellera alors « indéterminée » au sens que John Cage donne à ce terme, celui de l'articulation d'une contingence (la composition aléatoire) et d'une nécessité (l'interprétation de la partition

résultante par le musicien). La première œuvre indéterminée (si cette expression a un sens) est *Music of Changes* (1951). 2. L'improvisation reviendra à l'interprète s'il arrive à la partition d'être elle-même indéterminée (et non seulement le processus d'écriture). Nous pensons aux partitions graphiques d'Earle Brown, Morton Feldman, John Cage et Christian Wolf. Non prescriptives (parce que non univoquement déchiffrables), elles obligent l'interprète à inventer le code de son interprétation (c'est-à-dire à devenir son propre prescripteur). 3. L'improvisation qui nous intéressera plus particulièrement est celle que Derek Bailey appelle libre et Cornelius Cardew totale : elle « n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier » et son « identité n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent » (Bailey, 1992). L'improvisation libre est sans plan ni fin, se fait dans l'instant, ne survit pas au temps de sa production et a pour seul présumé un collectif de musiciens improvisant ensemble devant un public avec lequel ils jouent pendant une durée (relativement) indéterminée.

L'improvisation en ce sens abolit la distinction entre œuvre et processus de création : l'œuvre est l'expérience que vivent ceux qui la produisent (l'enregistrement d'une improvisation n'en est que le témoin matériel, il ne l'objective pas) ; transforme radicalement la relation entre public et musiciens : le public est un des acteurs de la performance dans la mesure où sa présence influence son déroulement ; modifie le rapport des musiciens entre eux : ils passent d'une écoute passive à une écoute active, dialogique, attentive aux autres écoutes (et non seulement aux autres sons), en un mot partagée. Ce qui n'exclut pas le dissensus, le *polemos*, à condition qu'il ait pour cadre ce partage des écoutes, cet horizon d'attente interlocutive. L'improvisation est en ce sens une expérience radicale de l'intersubjectivité. Les travaux du sociologue américain d'origine autrichienne Alfred Schutz en témoignent (« Faire de la musique ensemble », 1951). L'improvisation libre s'est développée à partir des années 1960 : en Angleterre avec le *Spontaneous Music Ensemble* et l'*AMM*, collectif de musiciens que Cardew rejoindra en 1966 ; aux États-Unis avec les différentes formes que prendra le free jazz (jusqu'aux expérimentations cagiennes de John Zorn). Elle est aujourd'hui, avec le développement des musiques électroniques et la multiplication des scènes (notamment japonaises), plus vivante et inventive que jamais.

Ces expériences musicales sont sans supports mais elles ne sont pas sans cadre, si l'on entend par ce mot l'ensemble des relations que les improvisateurs nouent entre eux et avec le public, relations qui évoluent tout au long de la performance. L'improvisation est un art hétéronome, l'art de jouer en relation avec des acteurs qui eux-mêmes jouent en relation avec les autres, un art en situation, inséparable de son contexte d'exécution. C'est pourquoi de telles expériences n'existent que dans le temps et dans le lieu où elles se font et que les enregistrements n'en sont que des projections abstraites,

décontextualisées. Notre recherche s'articulera selon trois axes principaux : 1. La question de l'hétéronomie, l'improvisation étant un art contextuel, *in situ*, intégrant l'accident ; 2. la dimension dialogique de l'improvisation collective, chaque voix déterminant toutes les autres, aucune ne prévalant sur les autres (dimension non seulement musicale mais également éthique et politique) ; 3. le concept de support (la partition ou le plan), de cadre (relationnel et évolutif), et de situation (un certain lieu, un certain public, un certain ensemble de musiciens dans un certain contexte social et politique : les premiers grands concerts et enregistrements du free jazz américain furent sans aucun doute situés en ce sens).

### **Les recherches en cours :**

Concernant directement notre projet, nous avons suivi la journée doctorale en ethnoscénologie du jeudi 13 septembre 2012, organisée par Louise Roux à l'Université de Paris 8. Nous avons surtout retenu sa propre conférence intitulée « Création collective et improvisation, émergence de nouvelles dramaturgies ».

### **L'état de la question**

De ces différentes études, recherches et pratiques artistiques, qui abordent et exercent l'improvisation selon diverses perspectives, nous avons souligné trois points principaux, que nous analyserons de façon théorique et pratique. En effet, dans tout dispositif d'improvisation, on voit se développer :

1. Un ensemble d'invariants processuels, que l'on peut schématiser de la manière suivante : a) Différents types de préparation, ou préalables à l'improvisation — des répertoires transmis, des savoir-faire, des routines incorporées, des compétences cognitives, des maîtrises de langage spécifique (musical, vocal, gestuel, scénographique, etc.). b) Une capacité performative à rejouer continuellement ou mettre en scène au bon moment ces préalables disponibles, en interaction avec les autres acteurs, le public, et toujours selon un langage approprié. c) Le pouvoir de jouer avec l'environnement comme une ressource d'actions, et donc de réagir sur le vif en utilisant la situation contextuelle, pour « faire avec » ce qui arrive et répondre aux imprévus, aux aléas, qui risquent de perturber l'action. d) L'émergence d'un cadre dramatique interactionnel, auquel se réfèrent constamment les acteurs, un cadre qui se construit par l'activité collective des participants, mais tout à la fois qui rend possible le déroulement continu d'une action partagée.

2. L'articulation d'une oralité seconde. Toute pratique d'improvisation entretient un rapport complexe, et souvent controversé, à son propre processus d'inscription, de documentation, d'enregistrement et d'archivage. En effet, sa dimension éphémère, événementielle, unique, réalisée à une date précise, en un lieu déterminé, selon une durée limitée, et toujours confrontée à la présence

ponctuelle d'un public, soulève la question de la mémoire. Comment archiver l'événement, le consigner, le conserver, sans le réduire au déroulement d'un programme ni perdre sa force d'événement ? Mais en retour, un événement peut-il se produire sans sa possible reproduction, répétition, donc sans la constitution d'une archive, qui en consigne le lieu, la date, les règles de déroulement, les conventions instituées, la présence d'un public ? D'où la nécessité de penser tout processus événementiel d'improvisation en fonction de différents dispositifs d'inscription, de mémorisation ou d'oralité seconde, qui permettent tout aussi bien de produire l'événement que de lui redonner corps, c'est-à-dire de le reproduire et le répéter quasiment à l'infini.

3. Le *transfert des paradigmes de l'improvisation*, entre pratiques artistiques et sciences sociales. Très souvent, la modalisation artistique du paradigme de l'improvisation est floue, ou indéterminée, mais néanmoins pertinente et opérante. Définir certains invariants processuels permettrait d'élaborer une démarche interactive, progressant entre schème conceptuel et expérimentation pratique. Il s'agit donc de postuler la possibilité d'un transfert de paradigmes entre ces champs d'actions hétérogènes. A partir de là, on pourra se poser deux questions : d'un côté, comment et sous quelles formes certaines pratiques artistiques peuvent faire usage de schèmes conceptuels, comme l'action située, l'émergence d'un cadre interactionnel, ou l'oralité seconde ? De l'autre, que valent ces schèmes, quelle en est l'efficacité opératoire, la force productive, dès lors qu'ils s'exercent dans une pratique innovante et surtout étrangère à leur lieu d'émergence ?

### **Points à développer**

Les recherches engagées jusqu'à ce jour auront donc exposé l'importance et la fonction constitutive de l'improvisation dans l'organisation pratique de la vie quotidienne et des actions partagées. Elles auront de plus montré comment certaines situations sociales, comme des états d'urgence ou des cas de catastrophes, font recours à des modèles artistiques d'improvisation pour résoudre des problèmes. Or, ces recherches laissent néanmoins indéterminées des questions qui nous semblent décisives, non seulement pour l'élaboration des pratiques elles-mêmes, mais aussi pour l'intelligibilité du processus d'improvisation. Nous les schématiserons en trois points, que le présent projet tentera de développer :

1. Aucune étude transdisciplinaire n'a tenté d'engager une réflexion théorique sur les différentes modalités processuelles d'improvisation. L'analyse de modes d'action sociale, à partir de la reconstitution d'invariants entre conversation, état d'urgence, ou réaction devant la contrainte, n'a pas été articulée aux pratiques artistiques de l'improvisation. L'hypothèse d'un transfert de paradigme entre une théorie sociologique de l'action et la performance artistique, à partir d'études de cas précis comme l'accident, reste entièrement à développer.

2. Aucun centre de recherche sur l'improvisation n'a réuni une équipe constituée de théoriciens et de praticiens, de scientifiques et d'artistes. Nous entendons ainsi construire un réseau de laboratoires d'expérimentation, conçu comme un lieu d'observation portant sur des cas précis — en l'occurrence, la question des accidents —, et qui permet tout à la fois d'élaborer des schèmes conceptuels, de les mettre en pratique, de les « tester », d'en comparer la pertinence d'un laboratoire à un autre, mais aussi de les modifier, les transformer, en vue de produire une intelligibilité théorique et pratique des processus d'improvisation. Par ce biais, nous pensons nous donner les moyens épistémologiques de repenser la pertinence même des concepts mobilisés.

3. Enfin, à notre connaissance, aucun laboratoire d'expérimentation n'a tenté de produire un événement artistique en articulant plusieurs pratiques différentes d'improvisation. Il s'agit donc d'une expérience théorique et pratique tout à la fois, qui nous permettra d'expérimenter sur deux plans : d'un côté, mettre à l'épreuve différents modèles utilisés, les modifier, les adapter, les valider ou les invalider, et de l'autre côté, comprendre dans quelles mesures l'improvisation peut devenir un processus pertinent et opératoire pour combiner plusieurs pratiques artistiques, sans qu'aucune d'elles ne perde son pouvoir d'action ni sa logique spécifique.

## **Plan détaillé de la recherche**

### ***Les objectifs concrets***

Ce projet de recherche vise à atteindre quatre objectifs principaux :

#### *1) Institutionnel.*

Construire un pont transinstitutionnel entre différentes écoles d'arts, portant sur les pratiques de l'improvisation. Concrètement, il s'agira de construire trois laboratoires de travail, en arts vivants, en musique et en cinéma, constitués chacun de deux artistes invités, d'un chercheur engagé dans le projet et d'un groupe d'étudiants. Selon sa propre démarche, chaque laboratoire expérimentera les concepts développés dans la recherche, pour les évaluer collectivement, les discuter, voire les modifier. Après un semestre, on commencera à comparer le travail des laboratoires, d'abord deux à deux, puis les trois ensemble, afin de comprendre dans quelle mesure des résultats communs peuvent se retrouver, se décrire, s'analyser, et surtout permettre de développer les conditions institutionnelles d'une interaction entre différents champs artistiques, tout comme entre théorie et pratique, recherche et pédagogie.

#### *2) Théorique.*

Sur la base d'un double travail de recherche, à la fois de conceptualisation théorique (lecture critique des différentes approches et des outils d'analyse

développés en sciences sociales pour définir les paradigmes de l'improvisation) et d'enquêtes de terrain (études comparatives en laboratoire des expérimentations pratiques, des démarches et des dispositifs de préparation, de mémorisation, de notation ou d'enregistrement), nous tenterons de modéliser certains types processuels d'improvisation. Nous tenterons de comparer ces différents processus, en cherchant à tisser entre eux certains points de convergence, mais aussi de divergence, pour reconstituer cette fois des formes communes ou des structures récurrentes. En somme, il s'agira de rendre intelligible la construction de certains modèles d'actions improvisées et des pratiques artistiques qui les rendent possibles, mais aussi de comprendre en quoi cette construction influe directement sur le comportement et les pratiques des acteurs eux-mêmes.

### *3) Productions artistiques.*

A partir de là, il s'agira de produire et d'organiser plusieurs événements, qui permettront non seulement de donner une visibilité au projet, mais encore d'engager une confrontation avec les acteurs sociaux, des spécialistes et des artistes d'autres domaines et institutions, et ainsi d'initier un débat sur le statut de l'improvisation dans les pratiques du savoir dans nos sociétés contemporaines. Nous organiserons une présentation publique du projet qui réunira les quatre Hautes Ecoles à la Manufacture. Nous éditerons un DVD, comprenant une captation vidéographique de cet événement, ainsi qu'un film autonome réalisé par Peter Liechi à partir des expériences menées en ateliers. Enfin, nous organiserons un colloque international qui réunira les spécialistes de l'improvisation et de la performance, qui se tiendra à la Manufacture.

### *4) Editions.*

Ce projet de recherche implique encore une activité de notation et d'enregistrement des séances de laboratoire. Il s'agira de constituer ces notes en documents enregistrés, de les répertorier, les classer, les monter, et ainsi d'archiver l'ensemble du travail, pour rendre compte du projet de recherche dans sa globalité. Nous aimerions créer une plateforme Internet interactive et un blog documentaire, qui permettraient de suivre les différentes études du travail, de diffuser des DVD et des bandes sonores. Ce travail sera assumé par l'assistant de recherche, en étroite collaboration avec les principaux chercheurs. Par ailleurs, les actes du colloque seront publiés, parallèlement à une anthologie de textes sur l'improvisation et la performance.

### **Le déroulement concret du travail**

La première année, ce projet de recherche sera articulé autour de quatre ateliers conduits à la Manufacture (HETSR), à la Haute Ecole d'art et de design (HEAD), à l'Ecole cantonale d'art de Lausanne (ECAL) et à la Haute Ecole de musique (HEMU). La seconde année, ces différents ateliers seront réunis en un laboratoire commun, dans les espaces de la Manufacture.

La notion d'accident, qui permet de spécifier les conditions de l'improvisation, constituera le fil rouge qui réunit ces expérimentations. L'un des ateliers en arts vivants sera conduit à la Manufacture, par le metteur en



scène Oskar Gomez-Mata. L'autre sera dirigé par le danseur et performer Yan Duyvendak, à la HEAD. Parallèlement à ces ateliers, la question de l'improvisation dans la pratique du cinéma et dans le domaine de la musique sera investiguée respectivement à l'ECAL et à la HEMU, avec le cinéaste expérimental Peter Liechti et l'installateur sonore Rudy Decelière. L'atelier mené à l'ECAL portera sur la part et la fonction de l'improvisation aux stades de l'écriture du scénario et du montage. L'atelier mené à la HEMU interrogera les principes de l'improvisation sur le plan de la composition musicale.

La seconde année, nous mettrons en place un laboratoire réunissant les intervenants des quatre ateliers. Les pratiques des deux artistes en arts vivants constitueront le noyau du travail, sur lequel viendront s'articuler, d'un côté, une installation sonore, et de l'autre, un travail de captation cinématographique, ainsi qu'un film autonome. Une nouvelle phase d'improvisation pourra se déployer à un niveau transversal, entre ces différentes pratiques artistiques. Il s'agira d'agencer, d'observer, d'analyser cette dernière étape, ce qui nous permettra de mettre en pratique et de tester la validité ou l'efficacité des concepts développés, à partir de l'interaction entre hypothèses interprétatives et expérimentations pratiques. Ce laboratoire transversal s'actualisera notamment à travers la production commune d'une performance qui sera présentée publiquement.

Les chercheurs qui dirigent le projet encadreront théoriquement ces différents ateliers, puis le laboratoire commun ; ils y assisteront pour observer le phénomène de l'improvisation, par la construction de différents dispositifs de captation, comme les prises de notes, les enregistrements, mais aussi une attention portée aux interactions entre hypothèses théoriques et expérimentation pratique. En un dernier temps, à l'issue de la seconde année du projet, ils organiseront un colloque pour aborder les principaux axes dégagés dans ces ateliers. Celui-ci fera l'objet d'une publication ouvrant ainsi la recherche à un public plus large. Parallèlement, un ouvrage recueillant des textes inédits en français ou difficilement disponibles autour de la théorie de la performance sera édité.

### *Les méthodes*

Bien que nous observerons des procédés interdisciplinaires, ou des transferts paradigmatiques entre modèles sociologiques et expérimentations artistiques, notre méthode d'observation et d'analyse relève à proprement parler de la transdisciplinarité : elle postule l'existence de concepts nomades entre les disciplines, une réciprocité entre l'élaboration théorique des concepts et le processus de l'expérimentation pratique, et se base sur le principe d'une perméabilité des savoirs.

Ce qui nous intéresse dans la méthode transdisciplinaire, c'est qu'elle permet non seulement de construire des concepts qui traversent chaque discipline, sans contredire leur spécificité (Nicolescu, 1996), mais encore d'articuler savoir théorique et pratique artistique. En somme, cette méthode nous donne les moyens de construire collectivement des « concepts nomades » (comme le

cadre interactionnel, l'*affordance*, le script, l'oralité seconde), qui eux-mêmes, dans leur efficacité ou leur fonction épistémologique, contiennent, condensent et synthétisent l'action des divers niveaux de réalité d'un problème. De plus, cette fonction nomade et dynamique des concepts permet d'élaborer un projet commun entre chercheurs et artistes, et de travailler à partir de problématiques concrètes partagées.

Cette démarche transdisciplinaire nous permet d'élaborer une recherche collective à travers une relation de complémentarité, qui soit à la mesure de notre champ d'étude qui comprend l'improvisation, la performance et les processus de création. Autrement dit, notre démarche doit s'intégrer, s'appliquer et opérer à toutes les étapes du projet : observation, définition, conception, pilotage, évaluation. Elle donne en ce sens une place centrale aux réunions de travail qui seront enregistrées. Chaque réunion portera sur un objet d'étude, une question, un point de méthode particulier qui seront à chaque fois discuté et articulé aux documents répertoriés ainsi qu'aux rapports de lecture des chercheurs. Pour chaque objectif concret, qu'il soit théorique ou pratique, le travail de collaboration entre les artistes et les différents requérants sera déterminant, non seulement pour suivre activement l'ensemble de la recherche et engager les discussions, les échanges de démarches, la délimitation du champ et des approches, mais encore pour développer un véritable travail critique et d'authentification.

De plus, cette recherche collective postulera trois points de méthode spécifiques :

1 > *Aborder les phénomènes étudiés non dans leur généralité, mais au cas par cas* (Daston, 1997 ; Passeron/Revel, 2005). Cette approche permet de penser l'implication réciproque entre l'élaboration transdisciplinaire d'une théorie et la stratégie pratique d'une enquête, et de proposer une articulation possible entre l'élaboration des concepts théoriques et les pratiques de la scène artistique. De plus, elle associe la particularisation des discours ou des savoirs aux changements qui interviennent sur les terrains d'études (cinéma, arts vivants, musique), permettant ainsi une interprétation circonstanciée des singularités sans perdre de vue l'intelligibilité des phénomènes étudiés.

2 > *Suivre le principe fondamental établi par la perspective de la « grounded theory »* (Paillé, 2004), selon lequel le processus de théorisation s'opère par un va-et-vient entre hypothèses interprétatives et observations empiriques, modèles théoriques et expérimentations artistiques. En ce sens, les données empiriques (pour nous des documents divers, écrits, sonores ou iconographiques) fonctionnent à la fois comme le point de départ de la théorie, le lieu de vérification des hypothèses et le moyen de tester progressivement la validité de la construction d'ensemble.

3 > *Engager un processus de validation constante* (Paillé, 2005). Pour engager ce processus, qui se joue à toutes les étapes du travail, le requérant principal, avec l'avis des autres chercheurs, établira une problématique à discuter selon

des critères de cohérence argumentative et de pertinence vis-à-vis des objectifs du projet. Ce processus devra donc régulièrement se redéfinir et se revalider, non seulement à partir d'une confrontation entre hypothèses et observations, mais encore et surtout en fonction des débats critiques entre requérants, afin de valider les résultats de la recherche.

*Le travail qu'effectuera chaque requérant et les chercheurs engagés*

Frédéric Plazy, en tant que responsable du projet, aura la charge de veiller au bon déroulement de la recherche, de coordonner les rendez-vous, mais aussi d'organiser la mise en place des ateliers et des laboratoires. Il devra en outre assurer la faisabilité du projet et la réalisation des objectifs du projet.

Claire de Ribaupierre interviendra dans les différents laboratoires comme observatrice et témoin du processus de création. Elle sera attentive aux moments de l'improvisation, à ses résultats, aux questions que celle-ci pose. Elle pourra ainsi réintégrer, en tant que chercheur, la pratique au sein du groupe de la théorie.

Lors de la deuxième année, elle suivra l'élaboration de la création, organisera l'événement en partenariat avec les artistes. Elle participera également au colloque afin de rendre compte du processus d'expérimentation.

François Bovier encadrera les ateliers conduits dans le Département cinéma de l'ECAL, et suivra les travaux effectués avec les étudiants, aboutissant à une édition DVD. Il sélectionnera et éditera une anthologie de textes portant sur la performance et l'improvisation (dans les arts vivants, le cinéma et la musique). Une telle anthologie n'ayant jamais été éditée en langue française, nous entendons ainsi renouveler l'étude de la performance dans les pays francophones en présentant et restituant dans leur intégralité les textes fondateurs de la *Performance Theory* (Schechner, 2008). Il interviendra dans l'ensemble des ateliers (arts vivants, musique et cinéma), en proposant une introduction à partir de textes théoriques et une conclusion à partir des expérimentations menées. Il prendra part au colloque et sera activement associé aux réflexions théoriques des chercheurs.

Bastien Gallet s'occupera essentiellement de la partie musicale. Il développera la dimension théorique de l'improvisation musicale, en suivant les hypothèses développées dans les ateliers et le laboratoire. Il fera le lien entre les expérimentations sonores de Rudy Decelière et les autres chercheurs engagés sur le projet, tout en supervisant la place de la musique improvisée dans le colloque.

Le travail de Serge Margel portera essentiellement sur la formation des concepts, l'analyse des discours et le développement des méthodes. Son approche sera donc herméneutique et discursive.

A partir de l'étude de textes précis, il s'agira de résoudre principalement deux questions soulevées par la pratique de l'improvisation : d'une part, quel rôle le concept d'improvisation a-t-il joué dans le champ des sciences humaines et

sociales, comme prototype de l'action, ou de l'interaction, et quels sont les concepts majeurs qui ont été développés ? D'autre part, comment définir les conditions d'un transfert de paradigme de l'improvisation, entre les sciences sociales et les pratiques artistiques ? Il s'agira donc de se demander non seulement comment certains concepts sociologiques, comme l'action située, ou le cadre, peuvent être mobilisés par des pratiques artistiques, mais aussi de définir dans quelle mesure ces théories ont déjà pris pour modèle des pratiques artistiques de l'improvisation, comme en musique ou dans le théâtre.

Ce travail de synthèse, de conception et de théorisation s'effectuera en deux temps. Tout d'abord, sur un plan formel, il se développera dans le cadre de discussions et d'échanges avec les requérants et les artistes engagés. Puis, sur un plan plus empirique, Serge Margel tentera d'élaborer une théorie générale de l'improvisation, pensée comme processus de création. Enfin, le chercheur prendra en charge l'organisation d'un colloque international, qui devra mettre en perspective et valoriser les résultats de la recherche.

Un assistant de recherche suivra l'ensemble de la procédure théorique et artistique du projet, ainsi que le déroulement concret des ateliers et du laboratoire, en participe à sa logistique et à sa documentation. Cette dernière servira de point de départ à la constitution d'une plate-forme documentaire en ligne qui recensera l'ensemble des travaux en ateliers et des réflexions théoriques qui les accompagnent.

Enfin, un assistant technique suivra les ateliers et le laboratoire dans les différentes Hautes Ecoles. Outre un apport logistique et technique, il réalisera la captation audio-visuelle de l'ensemble des travaux. Il montera ces différents rushes, de manière à ce qu'ils puissent être utilisés par l'équipe de chercheurs.

## **2. 4.**

### **Programme d'exécution du projet :**

#### ***Déroulement de la première étape (d'octobre 2013 à septembre 2014) :***

*Premier semestre, création :* organisation de quatre ateliers d'une semaine, à la Manufacture (Oskar Gomez-Mata), à la HEAD (Yan Duyvendak), à l'ECAL (Peter Liechti) et à la HEMU (Rudy Ducelière). Les ateliers seront filmés et documentés.

*Premier semestre, recherche :* encadrement des ateliers, réunions mensuelles entre les chercheurs, élaboration d'hypothèses de recherche à partir des lectures des chercheurs engagés.

*Deuxième semestre, création :* organisation de quatre ateliers d'une semaine, à la Manufacture (Oskar Gomez-Mata), à la HEAD (Yan Duyvendak), à l'ECAL (Peter Liechti) et à la HEMU (Rudy Ducelière). Les ateliers seront filmés et documentés.

Deuxième semestre, recherche : encadrement des ateliers, réunions mensuelles entre les chercheurs, analyse des documents constitués, synthèse des hypothèses de recherche. Organisation d'une journée de recherche pour un premier bilan du projet.

### ***Déroulement de la seconde étape (d'octobre 2014 à septembre 2015) :***

*Premier semestre, création :* mise en place d'un laboratoire commun entre les différents ateliers ; une semaine de workshop, en vue de créer une performance collective. Le laboratoire sera filmé et documenté.

*Premier semestre, recherche :* encadrement du laboratoire, réunions mensuelles entre les chercheurs, synthèse et élaboration théorique d'un paradigme de l'improvisation.

*Deuxième semestre, création :* finalisation de la performance dans le laboratoire commun, en présence d'un public. La performance sera filmée, et montée. Réalisation d'un film, avec une bande son, à partir des éléments expérimentés dans le laboratoire.

*Deuxième semestre, recherche :* rédaction finale de la partie théorique ; organisation d'un colloque prévu pour la fin 2015 ; recueil de textes autour de la performance en vue de la publication d'une anthologie.

## **2. 5.**

### **Portées scientifiques du travail de recherche :**

En articulant différents ateliers et un laboratoire commun dans trois pratiques artistiques (arts vivants, cinéma, musique) qui impliquent un travail sur l'improvisation, nous entendons amener un gain de connaissance, tout à la fois sur le plan de la réflexion dans les sciences humaines, en permettant de développer la complexité des hypothèses, et sur le plan des pratiques artistiques, en fournissant aux artistes la possibilité d'expérimenter d'autres modèles d'improvisation. Si nous repartons de modèles initialement élaborés dans les sciences sociales, leur application et leur expérimentation à partir de démarches d'artistes permettent en retour de questionner et reformuler les hypothèses sur lesquelles reposent ces modèles, eux-mêmes parfois influencés par les pratiques de l'improvisation, comme en musique ou dans les arts vivants.

Corrélativement, l'observation de ces ateliers et de ce laboratoire permettra d'élaborer un cadre méthodologique à partir duquel nous pourrions circonscrire les pratiques artistiques de l'improvisation, dans une perspective comparative et transdisciplinaire. Le travail de documentation des ateliers et des séances entre chercheurs constituera le point de départ d'une appréhension systématique des pratiques de l'improvisation en confrontant des démarches artistiques concrètes à des interrogations théoriques, issues à la fois des sciences sociales et de la théorie de la performance et de l'art contemporain.

Ce projet de recherche permettra de combler un manque dans la formalisation des pratiques d'improvisation, qui sont de plus en plus sollicitées et mises en jeu, sans modélisation théorique bien définie. De plus, ce projet théorique sera systématiquement expérimenté à travers des pratiques

artistiques, qui tout à la fois auront une valeur artistique intrinsèque et serviront de point de référence pour des œuvres à venir. Enfin, une telle recherche dépassera la seule implication scientifique en se confrontant à l'espace public et en ouvrant une réflexion plus générale sur les liens entre élaboration théorique et processus de création.

### ***Répercussions de la recherche sur le savoir***

Les principaux éléments d'apport de ce projet sur le savoir portent sur les axes suivants :

- Sur le plan de la méthodologie transdisciplinaire : une confrontation directe entre des outils théoriques et des démarches artistiques singulières, dans le but de développer de nouvelles possibilités d'interactions entre des modèles de savoir et des principes d'exécution artistique.
- Sur le plan des études sociologiques et anthropologiques : l'introduction de nouveaux modèles et outils d'observation vis-à-vis des enjeux attachés à des gestes artistiques qui mobilisent l'improvisation, la performance et l'accident en tant que déclencheur d'une action.
- Par rapport aux liens entre recherche théorique et pratique artistique : une interrogation concrète de la posture de « l'artiste chercheur », de sa définition, de sa fonction et de sa pertinence dans le champ du savoir.
- Par rapport à l'étude des pratiques artistiques, et en particulier des arts vivants et hybrides : un nouveau cadre d'analyse, qui se définit par sa transversalité et qui permet de ressaisir à partir des pratiques de l'improvisation l'interaction entre divers champs artistiques sans perdre leur spécificité.
- Sur un plan institutionnel : introduire dans l'espace de la réflexion francophone les outils et les méthodes de la *Performance Theory* qui se sont développés outre-Atlantique depuis les années 1980 et qui continuent à se développer.

### ***Visibilité des résultats et publications***

Cette recherche donnera lieu à un certain nombre de manifestations publiques :

—Un colloque scientifique international qui se tiendra à la Manufacture, composé des requérants, d'artistes impliqués dans le projet et de chercheurs que nous inviterons à cette occasion. Celui-ci donnera à une publication auprès des Editions van Dieren (Groupe de la Riponne, Lausanne, en discussion).

—Une anthologie de textes théoriques sur la performance, écrits dans différentes langues, que nous traduirons en français, et publierons aux éditions l'Âge d'Homme (en discussion).

—Une présentation publique issue de la collaboration des différents ateliers et des artistes responsables, à la Manufacture. De cette performance sera issue une captation cinématographique qui fera l'objet d'une édition DVD. Parallèlement, un film autonome réalisé par le cinéaste Peter Liechti à partir des expérimentations menées dans le laboratoire accompagnera cette édition.

—Une plate-forme de données qui documentera l'ensemble des travaux réalisés en ateliers et dans le laboratoire, comprenant prise de son, prise de vues et prise de notes. Cette plate-forme se concrétisera sous la forme d'un blog.

## Bibliographie choisie et références

Nous avons divisé cette bibliographie en fonction des champs d'études abordés :

### ***Théories générales, sciences humaines et sociales***

- Bégoc (J.), Boulouch (N.) et Zabunyan (E.), *La performance entre archives et pratiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- Bateson (G.), « Une théorie du jeu et du fantasme », in *Vers une écologie de l'esprit*, tome 1. Trad. de l'américain par F. Drosso, L. Lot et E. Simion, Paris, Le Seuil, 1977.
- Cassin (B.), « Sophistique, performance, performatif », in *Bulletin de la société française de philosophie*, oct-déc., 2006, pp. 4-47.
- Dewey (J.), *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.
- Erika Fischer-Lichte, *The transformative power of performance. A new aesthetics*, Londres et New-York, Routledge, 2008.
- Garfinkel (H.), *Recherches en ethnométhodologie*, trad. sous la dir. de L. Quéré, Paris, PUF, 2007.
- Goffmann (E.), *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Minit, 1973.
- *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minit, 1991.
- Goody (J.), *Entre l'oralité et l'écriture*, Paris, PUF, 1993.
- Heilbrunn (B.) (sous la dir.), *La performance, une nouvelle idéologie ?*, Paris, La Découverte, 2004.
- Lévi-Strauss (Cl.), *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- Paillé (P.), « L'analyse par théorisation ancrée », in *Cahiers de recherche sociologique*, 23, 1994.
- Passeron (J.-Cl.) et Revel (J.), « Penser par cas. Reasonner à partir des singularités », *Penser par cas*, sous la dir. de J.-Cl. Passeron et J. Revel, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005, p. 9-44.
- Pierrepont (A.) et Séité (Y.) (textes réunis par), *Revue Textuel*, 60 (L'improvisation : ordres et désordres. Faits d'art et faits de société), 2010.
- de Raymond (J.-Fr.), *L'improvisation*, Paris, Vrin, 1980.
- Sawyer (R. K.), *Social Emergence. Societies as Complex Systems*, New York, Cambridge University Press, 2005.
- « La conversation comme phénomène d'émergence collaborative », in *Tracés. Revue de Sciences humaines*, 18 (Improviser. De l'art à l'action), 2010, p. 45-67.
- Schank (R.) et Abelson (R.), « Scripts, plans and knowledge », in *Thinking : Readings in Cognitive Science*, éd. par P. N. Johnson-Liard et P. C. Wason, New York, Cambridge University Press, 1977, p. 421-432.
- Silverstein (M.), « Shifters, linguistic categories, and cultural description », in *Meaning in Anthropology*, éd. par K. Basso et H. Selby, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1976, p. 11-55.
- Stiegler (B.), *Philosopher par accident*, Paris, Galilée, 2004.
- Thibaud (J.-P.) (éd.), *Regards en action. Ethnométhodologie des espaces publics*, Editions A la Croisée, Grenoble, 2002.
- *Réseaux. Communication, technologie, société*, 163 (Un tournant performatif ? Retour sur ce que « font » les mots et les choses), 2010.



### **Arts vivants**

- Barba (E.), *Le canoë de papier, Traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'Entretemps, 2004.
- Barba (E.), *Théâtre, solitude, métier, révolte*, Saussan, L'Entretemps, 1999.
- Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, L'Arche, Paris, 2009.
- Boissière (A.) et Kintzler (C.) (éds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- Goldberg (R.), *La performance, du futurisme à nos jours*, Paris, Thames and Hudson, 2001.
- Grotowski (J.), *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1971.
- Grotowski (J.) et Flaszen (L.), *L'Institut de recherche sur le jeu de l'acteur* éd. du Théâtre Laboratoire, Wrocław, 1967.
- Lepecki (A.), *Exhausting Dance*, 2006.
- Lussac (O.), *Happening&Fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- Perret (C.), « Performer/pratiquer », in *L'Avant garde américaine et l'Europe*, dossier conçu et réal. par Christian Biet, Ophélie Landrin et Marie Pecorari, Gennevilliers : Théâtre de Gennevilliers, in *Théâtre/Public*, 191, 2008.
- Pezin (P.), *Le livre des exercices à l'usage des acteurs*, Paris, Editions Entretemps, 2002.
- Schechner (R.), *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Editions Théâtrales, 2008 (traduit par Marie Pecorari et Marc Bouchet) [traduction partielle de : *Environmental Theater*, New York, Hawthorn, 1973 ; *Performance Theory*, Londres/New York, Routledge, 1988].
- Spolin (V.), *Improvisation for the theater*, Northwestern University Press, 1963
- Stanislavski (C.), *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1984
  
- *Cahiers d'ethnomusicologie*, dossier : Performance(s), 21, 2008.
- « *Le performatif* », *les arts de la performance en Suisse*, Pro Helvetia, 2004
- *Théâtre S*, 24 (Improviser), 2006.
- *Theatrical Blends, Art in the Theatre, Theatre in the Arts*, ed by Jerzy Limon and Agnieszka Zukowska, Gdansk, 2010.

### **Cinéma**

- Eisenstein (S. M.), V. Nijny (V.), *Mettre en scène*, Paris, Union générale d'éditions, 1973 (traduit par Jacques Aumont).
- Frange (P.-H.), Mouëllic (G.) et Viart (Ch.), *Filmer l'acte de création*, Presses universitaires de Rennes, 2009.
- Mouëllic (G.), *Improviser le cinéma*, Crisnée, Yellow Now, 2011
- Naremore (J.), *Acting for the Cinema*, Berkeley, University of California Press, 1988
- Ong (W. J.), *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres/New York, Routledge, 1982

- Posner (V.), « “Joué” versus “non-joué” : la notion de “fait” dans les débats cinématographiques des années 1920 en URSS », *Communications* (Jean-François Chevrier, éd., « Des faits et des gestes. Le parti pris du document »), n° 79, 2006, pp. 91-104.
- Rouch (J.), « La caméra et les hommes », in Claudine de France (éd.), *Pour une anthropologie visuelle*, Paris, Mouton, 1979, pp. 53-71.
- Vertov (D.), *Articles, journaux, projets*, Paris, Union générale d'éditions, 1972 (traduit par Sylviane Mossé et André Robel)
- Wexman (V. W.), « The Rhetoric of Cinematic Improvisation », in *Cinema Journal* (dossier « Film Acting »), vol. 20, n° 1, automne 1980.

### **Musique**

- Bailey (D.), *Improvisation : Its Nature and Practice in Music*, Londres, Moorland/Incus Records, 1980.
- Daston (L.), « Stange facts, plain facts, and the texture of scientific experience in the Enlightenment », in *Proofs and persuasion. Essays on authority, objectivity and evidence*, éd. par S. Marchand et E. Lunbeck, Tournai, Brepols, 1997, p. 42-59.
- Laborde (D.), « Enquête sur l'improvisation », in *La logique des situation*, éd. par M. de Fornel et L. Quéré, Editions de l'EHESS, 1999, p. 260-290.
- « Des images en des lieux, la mémoire d'un improvisateur », in *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*, Paris, Editions du comité des travaux historiques et scientifiques, 1997, p. 35-47.
- Levailant (D.), *L'improvisation musicale*, Arles, Editions Actes Sud, 1996.
- Meyer (T.), « Ist die freie Improvisation am Ende? Zur Vergangenheit und Gegenwart einer flüchtigen Kunstform », in der Schweiz. *Dissonance*, 111, 2010, p. 4-9.
- Nyman (M.), *Experimental Music. Cage and Beyond*, New York, Schirmer Books, 1974 (*Experimental Music : Cage et au-delà*, Paris, Allia, 2005).