



ACTION

1. Contexte du projet

On peut considérer comme un propre des pratiques artistiques de lier des mondes hétérogènes. Ces liaisons ont leur histoire, depuis l'universalisme renaissant réunissant cartographie, architecture, peinture et art de la guerre jusqu'aux mots d'ordres politiques et révolutionnaires des premières avant-gardes, faisant coïncider le poétique et l'épique dans des projets collectifs. Être moderne, pour un artiste, ne désigne pas d'autre réalité que celle, esthétique, de ces pratiques ouvrant le champ du sensible à de nouveaux partages et de nouvelles partitions du commun, en cela politiques.

Pour évaluer ces travaux, comprendre leurs qualités ou en effectuer la critique, on les soumet à quelques questions, toujours les mêmes : comment font-ils bouger les lignes ? Quelles limites repoussent-ils ? Quelles frontières redéfinissent-ils ? Derrière ces interrogations et les réponses qu'elles attendent, se devine une autre propriété des pratiques modernes de l'art : leur faculté à nous désorienter, c'est-à-dire à déplacer nos repères et à défaire nos habitudes de pensée. C'est ainsi que nous concevons aussi le travail de l'art.

Cependant, une question plus actuelle s'adresse désormais à ces pratiques, qui touche à leur localisation et aux limites que l'action symbolique peut dorénavant connaître face à la toute puissance institutionnelle et marchande d'un monde-de-l'art mondialisé. Cette inquiétude a pu être nommée par les uns ou les autres en accentuant différents écueils de l'activité artistique contemporaine : raison cynique (Sloterdijk, Foster), économie de la réputation (Groys), post-modernisme (Jameson) ou ludisme (Rancière)... pour ne citer que parmi les plus judicieuses de ces critiques. C'est pourquoi, plus que jamais, le contexte de l'action de l'artiste et les modalités de son activité doivent être considérées comme un enjeu central de sa pratique, sans a priori, mais avec le plus grand pragmatisme. Autrement dit, le cadre de règles et de conventions qui se propose désormais à ces pratiques doit être pris en compte, de manière critique, dans les enseignements.

Une autre réalité, d'ordre sociologique, ne peut laisser indifférent : celle du nombre de jeunes étudiants inscrits dans des formations en écoles d'art de par le monde. Cette inflation concerne en premier lieu les enseignants et les responsables de formations. On le sait, même si la plupart des écoles feignent de l'ignorer, peu d'étudiants deviennent des artistes (au sens social du terme) – cela étant souvent sans rapport direct avec la qualité des enseignements suivis car les leviers qui permettent d'accéder aux mondes-de-l'art ne sont pas, en premier lieu, d'ordre pédagogique, mais stratégique. Pour être plus perméables à ces mondes, les écoles ont désormais recours à d'autres moyens : en considérant la représentation théâtrale et l'exposition comme préceptes et comme aboutissements de toute pratique artistique et en recrutant parmi ses personnels des curators et des programmeurs susceptibles de lancer de « jeunes artistes ».

Une sociologie des étudiants en écoles d'art permettrait certainement de préciser certains points importants quant à ces devenir professionnels. Une étude a d'ailleurs été menée en ce sens à la Manufacture (Rolle et Moeschler, *De l'école à la scène*, éd. Antipodes, Lausanne, 2014). Notre expérience nous a permis de constater que l'inflation des mondes-de-l'art ne suffit pas à absorber l'afflux de jeunes artistes, quand bien même nombre d'entre eux exerceront des activités techniques (pour des montages, de la régie, des travaux d'assistants, dans des micro-entreprises, dans des théâtres, salles de concert, galeries ou des musées, etc.). Beaucoup s'orienteront vers d'autres emplois, quitte à créer leur emploi.

Concevoir aujourd'hui une formation dans le cadre d'une école d'art ne peut se faire sans tenir compte de ces réalités contradictoires. Elles obligent à une double exigence, dans l'engagement pédagogique et dans le discours critique. Sur le plan pédagogique, elles incitent à une certaine modestie dans le nombre, au travail en petites équipes, à des échelles différentes, en structurant d'autres réseaux. Sur un plan critique, elles invitent à concevoir d'autres mondes de l'art et d'autres situations pour l'art.

Pour répondre à cette double exigence, nous avons émis l'hypothèse d'un nouage singulier de la pédagogie à la recherche, où la recherche fonctionnerait comme impulsion pour la pédagogie, comme impulsion et pas seulement comme matière à transmettre grâce à des outils didactiques (configuration fréquente lorsqu'il s'agit de valoriser les résultats d'une recherche). Cette « pédagogie par la recherche » constitue une direction pour le travail engagé par le projet Action.

Notre volonté de retenir l'action comme moyen privilégié de la pratique artistique est animée par trois nécessités d'ordre critique : réinscrire le travail de l'art dans des milieux qu'il a fini par désertier, hors des théâtres, des salles de concert ou des musées ; défaire et déconstruire les liens historiques qui relient l'action à l'héroïsme et à la geste épique, dont les avant-gardes ont en grande majorité hérité ; redéfinir des manières d'agir collectives dans des contextes actuels.

L'action, dans les beaux-arts, quelle que soit sa teneur, revêt immédiatement un caractère héroïque, prise dans la singularité d'une démarche individuelle et d'une signature (celle de l'artiste) qui lui accordent une exemplarité. Ce facteur intrinsèque au système des beaux-arts se redouble d'une histoire au sein de laquelle une geste épique, alliant le courage à la capacité de se situer à l'avant-garde des combats a animé l'action collective depuis le romantisme en adoptant une rhétorique révolutionnaire et en assimilant l'esthétique à un champ de bataille. Ce discours et cette liaison de la parole à l'action sont aujourd'hui encore diffus parmi les pratiques activistes dans les arts.

Comment s'inscrire dans le présent de son temps, agir sur lui, sans surdéterminer la portée de ses actions par leurs (supposées) vertus émancipatrices ? Nous engagerons notre réflexion sur l'action collective à distance des mots d'ordres avant-gardistes et de toute exemplarité héroïque, en plaçant au centre de nos réflexions et de nos pratiques d'action la réciprocité, opération qui implique une prise en compte des différents acteurs d'une situation et qui se donne pour objet l'enrichissement et le renouvellement des modes d'interaction.

2. Objectifs

Le projet ACTION se propose d'explorer dans un cadre expérimental les modalités d'une formation avec un groupe de 6 chercheurs juniors et 4 chercheurs seniors, ce qui à terme permettra de dessiner les contours et le programme d'une formation de niveau Master. Les lignes du travail sur l'action se répartiront selon deux axes complémentaires, alliant chacun expérimentation, observation et analyse, orienté pour l'un vers l'invention, et pour l'autre vers la découverte de protocoles d'action.

- Le premier consiste à explorer différents milieux. Il s'agit d'inventer et de tester des protocoles

et des modalités d'actions sur des terrains donnés : les lieux de savoir (musées, bibliothèques, universités...) ou les lieux de la mobilité urbaine (gares, rues commerçantes, arrêts de bus...) ou d'autres lieux de la collectivité (maisons de retraites, lycées...).

Nous chercherons, par exemple, à développer des techniques pour modifier imperceptiblement les vitesses de flux de circulation et produire de nouvelles dynamiques dans des situations de mobilité ou encore pour étendre des seuils d'attention afin de réorganiser des circulations du regard et/ou de la parole.

Ces différents milieux seront retenus en fonction des différences de leurs fonctionnements, et les modes d'interventions privilégieront la discrétion. Cette notion de discrétion implique une attention et une analyse précises d'un contexte donné, comme le recours à des moyens modestes et peu repérables – mais suffisants – pour en perturber légèrement les fonctionnements – assez, cependant, pour que soient proposées dans la durée d'autres situations aux individus qui y prennent place. L'action discrète, en cela, s'oppose au rapport frontal de l'action directe, à la violence de l'affrontement et au spectaculaire du geste héroïque.

Les outils d'analyses et de compréhension de ces lieux et des actes qui s'y produisent feront appel aux techniques d'observation développées depuis les sciences humaines et les sciences du comportement (ethnologie, anthropologie, éthologie, études cliniques, etc.).

L'objectif est de comprendre et d'enrichir nos manières d'agir, en dehors de toute héroïsation des comportements et des gestes mais aussi de construire et d'expérimenter des situations d'interaction collectives nouvelles. Enrichir et renouveler des modes d'interaction implique, au préalable, un travail empirique de terrain. Nos études de situations reposeront sur des séances d'observation. Après avoir déterminé les principales qualités d'un environnement, à partir de prises de notes et surtout grâce à l'analyse méticuleuse de captations vidéo, nous traiterons les informations comportementales émanant des différents acteurs mobilisés par une situation, dans un lieu, de manière à les décrire et à les comprendre dans leurs dynamiques propres. Nous reprendrons ici des méthodes d'observation communes à la sociologie, à l'anthropologie et à l'ethnologie. Mais nous retiendrons pour ces études un « point de vue » éthologique, qui consiste à considérer les humains à l'égal d'animaux, en portant avant tout attention au langage non verbal, aux attitudes corporelles et aux gestes, puisque c'est sur cette ligne que se situent nos recherches.

- Le second axe de travail se déploiera à partir de la reconstitution d'actions ayant servi d'exercices et/ou d'exemples aux études consacrées à l'action depuis l'histoire et les sciences humaines (notamment avec les études menées dans les écoles de Palo Alto et de Chicago) mais aussi de protocoles d'actions ayant été produits dans les arts (instructions pour performances, événements et actions, notamment avec et à la suite de Fluxus). On pourra alors reprendre et adapter certains échanges analysés par Erving Goffman pour expliciter un mode de transformation d'un cadre d'expérience ou par Harold Garfinkel pour rendre visibles des scènes banales, réactiver certaines postures dandies dans le contexte de la mondanité contemporaine, ou encore en suivant le protocole arrêté par l'artiste Gregg Smith (Notorious, 2002), rejouer une scène historique du cinéma, en costumes et en contexte (l'oeuvre de l'artiste reproduit une scène de dispute, dans un bar, extraite du film Notorious d'Alfred Hitchcock), en la répétant à intervalles réguliers jusqu'à épuisement. On pourra aussi observer les pratiques d'artistes tels que Laurent Pichaud ou Barbara Manzetti, pour qui « présence » et « geste », qui sont le propre de leur art d'attachement, la danse, sont pensés et agis hors du cadre de la scène, dans un rapport de quotidienneté à l'environnement immédiat.

L'objectif est de rejouer des situations historiques, de se familiariser avec des techniques d'action parfois oubliées et d'enrichir son propre « répertoire », mais aussi de pratiquer l'anachronisme en produisant des ajustements et des écarts entre des manières d'agir et des contextes.

Le programme de recherche reposera sur les textes et la documentation produits au cours d'expériences et qui figureront pour une bonne part dans la publication envisagée à l'issue du projet.

Nous comptons poursuivre sur cette voie et accentuer encore le travail mené dans le cadre d'un futur Master « Action » (dont ce programme de recherche aura été le prototype) qui se séparera de l'art, dans son intitulé tout au moins, car il ne s'agira pas de rejeter ou de renier l'art, mais d'y revenir autrement.

3. État de l'art

3.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

Les pratiques de l'action

L'action se pratique et s'exerce.

On ne se forme pas à l'action en général mais on peut apprendre à produire des actions dans des contextes ou des situations précises.

Nos habitudes, nos comportements, nos modes d'action s'inscrivent dans une trame sociale et culturelle de manière implicite. Cette trame de codes et de conventions ne nous apparaît comme telle que lorsqu'un problème se manifeste. Par exemple, l'ignorance ou l'oubli d'une convention ou d'une règle de société, comme tenir sa fourchette de la main gauche ou de la main droite.

Palo Alto et Chicago

Une analyse très précise des différentes questions inhérentes à ces habitudes et à ces problèmes a été produite, dès les années 1950, par des praticiens et théoriciens américains, parmi lesquels Gregory Bateson, Ray L. Birdwhistell, Edward T. Hall, Erving Goffman, Harold Garfinkel ou encore Don D. Jackson ou Paul Watzlawick. La littérature abondante qu'a généré leurs travaux dans les domaines de l'anthropologie et de la psychiatrie (la double contrainte), de la sociologie (les cadres d'expérience, les rituels d'interaction), les études de l'espace social (la proxémique) ou de l'éthologie (le langage digital et le langage analogique), converge autour d'un problème commun, celui de la communication, de ses situations, de ses règles et de ses conventions – leurs variations historiques et culturelles, leurs différences et leurs évolutions selon les espèces. Ces analyses ont aussi accompagné un ensemble d'outils et d'exercices pratiques abondants, à partir duquel d'autres expériences et d'autres études peuvent être menées.

L'héritage de cette approche a jusqu'ici connu plus de succès dans le monde anglophone que francophone. Il a eu moins d'écho dans le domaine des arts de l'action où le sujet triomphant – le virtuose chez les musiciens – est encore le modèle à partir duquel se conçoivent beaucoup de pratiques du côté de la performance et même de l'activisme, en se contentant de reconduire les présupposés antiques ou romantiques de l'héroïsme.

Nous désirons justement nous appuyer sur ces approches pour les poursuivre, les infléchir, les revoir, les augmenter et les critiquer, en maintenant la ligne pratique- théorique qui a toujours été tenue par ceux qui les ont initiées. Cette superposition de la théorie et de la pratique est simple à considérer dans le cadre posé par le constructivisme : comprendre comment sont construites des situations culturelles et sociales nécessite une analyse fine et le développement d'outils appropriés. Dans le même temps, c'est à partir de l'observation et de la description, et au bénéfice des analyses, que des modalités de l'action peuvent se préciser dans des contextes donnés, en agissant sur des paramètres aussi variés que le temps, l'espace (ou plutôt les espacements, les placements et les durées), les signes et les signaux, les comportements et les attitudes, etc. C'est à partir de la description et de l'observation que peuvent s'enrichir les pratiques de l'action, dans l'espace privé comme dans l'espace public. On le voit, il n'est pas ici nécessaire de passer par le prisme de l'art, tout au moins entendu comme institution. Pour nous, l'art est une manière de faire – on doit l'entendre dans un sens presque artisanal, comme technique – un moyen de produire des interactions et de créer des situations, susceptibles de rendre perceptibles certaines règles et certaines contraintes de la communication, et donc de modifier les conditions de l'interaction et les cadres d'une expérience, c'est-à-dire aussi de constituer une proposition différente dans l'espace culturel et social et de perturber les mondes qui le constituent.

Les arts de faire

C'est à l'apprentissage de ces arts de faire, de ces tactiques (comme l'opportunisme ou la ruse) ou de ces techniques (comme le ralentissement ou l'hésitation), de ces modalités de l'action et de l'information, que nous aimerions consacrer cette formation, sur les deux plans qu'elle se donne, c'est-à-dire à la fois dans la théorie et dans la pratique. Si à l'instar des écoles dites de Palo Alto et de Chicago nous chercherons à comprendre localement comment des systèmes d'inter-relation se trament entre les êtres et les choses et comment le comportement et le langage fabriquent ces systèmes, notre objectif aura toutefois pour caractéristique de chercher à perturber ces systèmes, de les faire bifurquer et tout autant d'étudier ces bifurcations et ces modifications, dans leurs effets, afin de créer du trouble dans l'espace social et culturel, afin de susciter l'attention et la prise de conscience, à des degrés divers, auprès des différents participants d'une situation.

Theatrum Mundi

En cela, le présent programme de recherche (et à plus long terme la formation de niveau Master) peut se comprendre comme orienté vers un activisme dont il pourrait renouveler les formes et les buts, notamment politiques. Entendons nous bien, il ne s'agira jamais de combattre un ennemi avec ses propres moyens, ni de s'attaquer symboliquement à des pouvoirs, en adoptant une logique de guerre ou une idéologie utopique. On cherchera à agir sur le quotidien, sans spectacle et sans fracas, mais avec une attention soutenue et une visée critique claire. C'est-à-dire en adoptant une conduite réflexive, à partir de situations et de problèmes, en testant des efficacités, en réajustant des moyens et des tactiques, etc., dans un aller retour permanent entre l'analyse et l'action. C'est en cela que cette formation met en équation un héritage important des études produites par la première génération de chercheurs de Chicago et de Palo Alto : leurs analyses sociales, anthropologiques, éthologiques et psychiatriques, dessinent toutes, à travers l'étude de la communication, un arrière plan commun sur lequel elles prennent forme : celui d'un Theatrum Mundi (cf. les notions de jeu, de rôle, de règles, de conventions, de double jeu, de cadres superposés, de distance sociale, etc.).

Ce théâtre du monde est investi par des acteurs, au sens d'agents de l'action, exécutant des actes conscients ou non, mais il peut aussi être investi par des personnes assumant des actes, des rôles, des stratégies, répétant des gestes et reprenant des scènes afin d'y produire des effets spécifiques, qui puissent d'une part révéler ce monde comme théâtre et d'autre part développer dans ce monde de nouvelles possibilités pour l'action. Ce dernier point fait apparaître la dimension éthique du travail envisagé au sein de ce programme (et à terme d'un Master), qui plus encore que l'activisme permet de qualifier sa visée politique : l'augmentation de nos puissances d'agir qui, pour reprendre les termes retenus par Spinoza, s'affirment dans

des affects de joie – et même, plus loin, se joueraient ici sous l'égide du jeu et de la comédie, à l'inverse de ce que l'activisme doit au drame et à la morale.

Ainsi, cette recherche revendique un double ancrage théâtral : d'un théâtre entendu à la fois comme théâtre du monde, mais aussi d'un théâtre entendu comme lieu d'une activité spécifique (et non comme institution), concernant notamment le travail du jeu de l'acteur ou du musicien, de ses techniques, de ses routines et de ses tactiques. Il en va pour nous du théâtre comme de l'art, retenus avant tout comme des artisanats, c'est-à-dire comme des manières de faire nécessitant des apprentissages et des techniques.

3.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

Au-delà des publications que nous avons mentionnées, l'équipe pourra s'appuyer sur plusieurs expériences conduites dans les dix dernières années :

- dans le cadre de l'option art/action à la Haute École d'Art et de Design Genève. Cet atelier se proposait de travailler toute pratique artistique inscrivant l'action en son centre – que le travail prenne forme dans un dripping (trace du geste du peintre), dans une enquête photographique ou à travers une manifestation dans la ville. Nous nous sommes intéressés, dans ce cadre, à la fois aux philosophies de l'action, qui se répartissent selon deux grandes lignes, pragmatiques et/ou empiriques, puis éthiques, puis aux propriétés et aux effets des actions, sur des plans poétiques, mais aussi civiques et politiques. Nous avons considéré l'action non pas depuis une discipline artistique, mais comme une discipline en soi (voire de soi), qui pouvait ouvrir à toutes sortes de pratiques – en les reliant aussi aux dynamiques ouvertes par les philosophies de l'expérience et les disciplines de soi (du cynisme au dandysme, des techniques de corps aux tactiques du quotidien). Nous avons constaté que les élèves, une fois leurs formations finies, pouvaient prendre des chemins extrêmement divers.

- dans le cadre des Laboratoires d'Aubervilliers. Ce centre de recherche et de production artistiques pluridisciplinaire a proposé entre 2001 et 2010 un programme d'interventions artistiques dans l'espace public héritier d'une part du concept de « Soziale Plastik » de Joseph Beuys (selon lequel le champ social au même titre que le bois, la pierre, le bronze, etc., est un matériau qui peut être sculpté), et d'autre part du principe de brouillage des frontières entre art et vie de Allan Kaprow. Il s'est agi de créer les conditions pour que des artistes, dégagés des logiques de production et de diffusion qui prévalent dans les champs des arts plastiques et scéniques et les orientent habituellement vers les formats de l'exposition ou du spectacle, développent des formes et expérimentent des pratiques qui soient susceptibles de « transformer le monde », à l'échelle d'un quartier, d'une rue, d'un immeuble, d'un appartement gérontologique ou encore d'une station de la bande FM ou du droit des étrangers.

4. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

- **Christophe Kihm** est professeur à la HEAD-Genève dans le département art-action, critique d'art et commissaire d'exposition. Ses recherches ont notamment porté sur les arts de l'action (« Processus d'improvisation. Performance et action située : des sciences sociales aux pratiques artistiques », 2013-2015), la pédagogie (« Figures et méthodes de la transmission en art, 2010-2012), et l'expérimentation dans les arts (« L'art comme laboratoire et comme archive », 2008). Il a dirigé les numéros d'art press2 « Performances contemporaines » 1 & 2 (2007 et 2010), In Actu. De l'expérimental dans l'art (avec E. During, L. Jeanpierre et D. Zabunyan, dir., Les presses du Réel, 2009) Transmettre l'art, figures et méthodes, quelle histoire? (avec Valérie

Mavridorakis, dir, Presses du Réel, 2013), et publié L'épreuve de l'image. Techniques et compétences des corps (éditions Bayard, 2013).

- Formé à l'École cantonale d'art du Valais et l'École supérieure d'art visuel de Genève, **Yan Duyvendak** pratique la performance depuis 1995. Depuis, il enchaîne les créations et les scènes - Festival for performing arts EXIT, Helsinki / Art Unlimited Basel / Museo Reina Sofia de Madrid / La Bâtie-festival de Genève / Biennale de Gangju / Image Forum, Tokyo / Ménagerie de verre, Paris / Vooruit, Gand / Festival d'Avignon, / Theaterspektakel, Zurich / Comédie de Genève / Festival TheaterFormen, Hannovre / CDN de Montreuil / Wiener Festwochen / Foreign Affairs, Berliner Festspielen - et s'impose peu à peu comme une référence de la performance helvétique et européenne. Egalement plasticien, son travail vidéo est présent dans de nombreuses collections publiques et privées. Il reçoit en 2002, 2003 et 2004 le Swiss Art Award, est lauréat du Namics Kunstpreis für Neue Medien (2004) et du Network Kulturpreis (2006). En parallèle à son activité artistique, il a été le coordinateur de l'option «art/action» au sein de la Haute Ecole d'Art et Design (HEAD), Genève, et responsable de l'enseignement d'une performance contemporaine avec, entre autres Christophe Kihm, Maria La Ribot, Lina Saneh et Nicolas Leresche, de 2004 à 2014. Il a été associé, pour la HEAD-Genève, au programme de recherche « Processus d'improvisation. Performance et action située : des sciences sociales aux pratiques artistiques » (2013-2015) ayant obtenu le soutien du FNRS.

- **Rémy Campos** est coordinateur de la recherche à la Haute école de musique de Genève et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Ses recherches ont porté sur la redécouverte des musiques anciennes (La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1847), 2000 ; avec Xavier Bisaro, dir., La Musique ancienne entre historiens et musiciens, 2014), sur les conservatoires (Instituer la musique. Les débuts du Conservatoire de Genève (1835-1859), 2003 ; Le Conservatoire de Paris et son histoire. Une Institution en questions. Un essai suivi de seize entretiens, 2016) et sur les questions d'historiographie (avec Nicolas Donin, dir., L'Analyse musicale, une pratique et son histoire, 2009 ; François-Joseph Fétis musicographe, 2013). Il travaille actuellement sur l'histoire des pratiques musicales aux XIXe et XXe siècles (avec Aurélien Poidevin, La Scène lyrique autour de 1900, 2012 ; Le Piano français et la technique du jeu perlé (1840-1960), à paraître).

- **Yvane Chapuis** est historienne de l'art de formation. Elle a travaillé sur les relations entre la danse et les arts plastiques sur la scène new yorkaise des années 1960, et plus spécifiquement sur la manière dont la pratique des danseurs informe celle des plasticiens et l'oriente vers la performance. Cette approche de la transdisciplinarité l'a conduite à s'engager dans une activité de direction éditorial, de commissariat d'expositions, de programmation de danse et de théâtre, et de direction d'un laboratoire de recherche et de production artistique pluridisciplinaire (Les Laboratoires d'Aubervilliers, 2001-2009). Dans le cadre de ce dernier, elle a accompagné l'élaboration et la mise en œuvre de nombreux projets artistiques expérimentaux hors des espaces dédiés à l'art, dans les champs de la danse, du théâtre, de la littérature, des arts plastiques et visuels. Elle dirige actuellement la Mission recherche de la Manufacture - Haute école des arts de la scène de Suisse romande et est membre du Conseil scientifique du Ministère de la culture français.

- 6 chercheurs juniors de niveau Master à recruter au démarrage du projet.

5. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

Le groupe de recherche sera composé de quatre chercheurs 'sénior' et de six chercheurs 'junior'. Il se réunira deux fois par mois pendant deux jours à la Manufacture pendant une année académique.

Les séances collectives, axées autour de problématiques communes, alterneront avec des séances laissées à l'initiative de chacun des chercheurs.

L'organisation du groupe de recherche sera horizontale. Ainsi, au cours de l'année, chaque participant fera l'expérience des différents niveaux impliqués par la recherche et les tâches de chacun, selon les projets, seront amenées à permuter.

Au cours des douze mois prévus pour la durée du projet, alterneront des séances de mise au point collectives de protocoles d'action (entre autres à partir de l'analyse du corpus de documents issus de publications de sciences humaines ou du comportement et enrichi en cours de route) avec des moments de mise en œuvre concrète de ces protocoles sur le terrain.

Tous les deux mois, le groupe consacrerà une séance à la discussion des activités récentes à partir des traces qui en auront été produites. Outre la production d'analyses des réalisations du groupe, les procédés d'enregistrements eux-mêmes seront soumis à un examen critique régulier afin de les ajuster aux résultats obtenus.

Le matériel constitué sera régulièrement mis en ligne ce qui contribuera à créer une bibliothèque numérique permettant à chacun de travailler en dehors des moments de réunion physique du groupe.

Chaque séance de travail donnera lieu à des PV d'expériences. Chaque séquence de travail, qui implique plusieurs séances autour d'une problématique donnée, suscitera un retour réflexif effectué en commun. Les retours réflexifs et les PV d'expériences alimenteront la production théorique.

Les documents produits dans le cadre de la recherche (notes de travail, articles de synthèse, PV, enregistrements audio et vidéo...), ainsi qu'une veille scientifique et artistique (recension des ouvrages, articles, œuvres et pratiques susceptibles d'alimenter la recherche) seront archivés et accessibles à l'équipe sur une plateforme intranet.

6. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)

Comme cela a été mentionné dans le précédent paragraphe, l'organisation du groupe de recherche sera horizontale. Chaque participant sera donc amené à :

- constituer un corpus de textes et/ou réalisations de référence,
- partager régulièrement avec le reste du groupe le contenu de ce corpus,
- participer aux actions qui seront décidées collectivement dans le courant du projet,
- assurer une veille artistique et scientifique
- rédiger des PV de séances,
- alimenter le réseau intranet,
- contribuer à la publication finale.

7. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

Le projet présente plusieurs intérêts :

- il permettra de développer des procédés pédagogiques innovants qui s'inscrivent parmi les axes de recherche de l'école et plus largement du domaine Musique et Arts de la scène et bénéficieront directement aux écoles partenaires du projet ;
- il articule pédagogie et recherche de manière intrinsèque et originale, et en ce sens il est particulièrement expérimental, une dimension attendue mais rarement pratiquée dans le domaine de la recherche en arts ;
- il associe de jeunes chercheurs et favorise à ce titre la relève ; - il est porté par deux écoles du domaine Musique et arts de la scène ce qui permettra un croisement des équipes et des disciplines ;
- il devrait permettre d'alimenter la réflexion que mène la Manufacture dans la perspective de l'ouverture d'un Master en performance.

8. Valorisation du projet

L'ensemble de ces travaux donnera lieu à une publication qui constituera l'essentiel de la restitution de la recherche. Les contributions seront individuelles et collectives. Elles pourront prendre la forme d'article ou de contribution vidéo, mais aussi engager la constitution d'un matériel documentaire (entretiens, témoignages, photographies, dessins).

Ce cheminement de la recherche implique que la théorie est obtenue à partir des expériences conduites. Le passage par l'écrit, qui rythme les différentes étapes de travail, nous servira aussi d'outil afin d'évaluer l'efficacité de cette formation dans la perspective de la création d'un Master.

Tout au long du projet, l'usage d'une plateforme de partage de la documentation permettra d'archiver le travail et de nourrir, à terme, un ouvrage collectif qui sera édité aux Presses du Réel.

9. Bibliographie et références

- Albers, Josef, « Art as Experience », in *Progressive Education*, Chicago, vol. XII, n° 6, octobre 1935.
- Aubertel, Patrice, « Les gares : deux ou trois choses que les chercheurs m'ont apprises », *Flux*, n° 38, 1999, pp. 39-46.
- Bateson, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit 1 & 2*, Paris, Éditions du Seuil, 1977 et 1980.
- Garfinkel, Harold, *Recherches en ethnométhodologie*, Paris, PUF, 2007 [1967 pour la 1ère éd. en anglais]
- Campos Rémy et Donin Nicolas, « Réactiver des situations passées ? Du re-enactment à l'histoire pragmatique », *Raisons pratiques*, no 25, 2016, p. 247-288.
- Dautrey Jehanne, dir., *La recherche en art(s)*, Paris, éd. MF, 2010.
- Goffman, Irving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, (1. La présentation de soi ; 2. Les relations en public), Paris, les éditions de Minuit, 1973.
- Goffman, Irving, *Les rites d'interaction*, Paris, les éditions de Minuit, 1974.
- Goffman, Irving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Les éditions de Minuit, 1991.
- Grimaldi Nicolas, *Traité de la banalité*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.
- Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.
- Hall, Edward T., *Le langage silencieux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points essais, 1984.
- Hamayon, Roberte, *Jouer. Une étude anthropologique*, Paris, La découverte, 2012.
- Hennion, Antoine, « La gare en action. Hautes turbulences et attentions basses », *Communications*, 90 (Les bruits de la ville, numéro dirigé par Anthony Pecqueux),

2012, p. 175-195.

Horowitz Frederick et Danilowitz Brenda, Josef Albers, *To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College, and Yale*, Londres/New York, Phaidon, 2006.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Éditions Gallimard, 1988.

Joseph, Isaac, « Le nomade, la gare et la maison vue de toutes parts », *Communications*, 73 (Manières d'habiter), 2002, p. 149-162.

Jost François, *Le Culte du banal. De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2007.

Laugier, Sandra, « Emerson : penser l'ordinaire », *Revue française d'études américaines*, février 2002, p. 43-60.

Laugier, Sandra, « L'ordinaire transatlantique », *L'Homme*, nos 187-188, 2008/3, p. 169-199.

Laugier, Sandra, « L'éthique comme politique de l'ordinaire », *Multitudes*, nos 37-38, 2009/2, p. 80-88.

Laugier, Sandra, « Le commun comme ordinaire et comme conversation », *Multitudes*, no 45, 2011/2, p. 104-112.

Le Thomas, Claire, « En suivant les manuels de travaux d'amateurs. Techniques et pratiques ordinaires de création », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, no 45, 2012, p. 83- 98.

« L'invention de l'ordinaire », *Revue française d'études américaines*, no 85, juin 2000.

Madoff Steven Henry, éd., *Art School (Propositions for the 21st Century)*, Cambridge (MA)/Londres, The MIT Press, 2009.

Pedler Emmanuel et Cheyronnaud Jacques, dir., *Enquête*, no 10, « Théories ordinaires », 2013.

Schechner, Richard, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Editions Théâtrales, 2008.