—HEAD
Genève

CCC

CRACKS

Dragos Tara

CRACKS

Dragos Tara

Master Thesis 2015|16
Programme Master de recherche CCC | Research-Based Master Programme CCC
critical curatorial cybermedia
Haute école d'art et de design – Genève | Geneva University of Art and Design

CRACKS

creative commons

CRACKS

Pratiques collectives autofictionnelles

Dragos Tara

Master Thesis 2015|16
Programme Master de recherche CCC | Research-Based Master Programme CCC
critical curatorial cybermedia
Haute école d'art et de design – Genève | Geneva University of Art and Design

TABLE DES MATIERES

AVANT-PROPOS : Qui parle et d'où l'on parle, 7

INTRODUCTION 9
Méthodologie : Le *Backstage Musica*l comme modèle autoréflexif, 110
Le plan, 112

1. PRATIQUES 15
Le point de vue des acteurs et l'Histoire
La pratique de la musique
L'espace des sons : Situation de, et positionnement dans, la musique dite contemporaine
Le financement des spectacles musicaux : le Dossier
CH.AU : The Musical, du budget prévisionnel au final

2.LES PRATIQUES COLLECTIVES 27
La partition-réseau
What, how, for whom ?
Situation de la compagnie CH.AU

3. LES PRATIQUES COLLECTIVES AUTORÉFLEXIVES 35
Espace et mise en scène
Le backstage musical, détournement d'une tradition autoréflexive

4. LES PRATIQUES COLLECTIVES AUTOFICTIONNELLES 41
Le corps du musicien
L'ensemble et son double

ECHOS ET OUVERTURES, CRACKS 49

BIBLIOGRAPHIE 51

ANNEXES 55

AVANT-PROPOS : Qui parle et d'où l'on parle

Le « je » dans ce mémoire de recherche est la forme qui paraissait la plus cohérente avec la méthodologie choisie, celle partant du point de vue des acteurs d'une expérience construite en commun. Le « je » rappelle donc que ces expériences sont retranscrites par un praticien collaborant avec des pairs et intéressé à multiplier les points de vue sur sa pratique à l'aide d'outils théoriques sans oublier de où ce « je » parle.

Plus précisément, ce« je » est celui d'un musicien principalement actif dans les musiques et pratiques sonores contemporaines et expérimentales, qui envisage la recherche comme une extension des possibles de sa pratique.

Mon parcours de juriste témoigne aussi d'un intérêt pour les questions de norme, de pouvoir et d'autorité, et de leur inscription dans les rapports de production. Ces questions viennent ainsi se conjuguer à mes expériences musicales dans l'élaboration de cette recherche.

INTRODUCTION

Cracks, pour fissures, ruptures, brèches, est un terme au croisement des axes de cette recherche.

Tout d'abord, l'onomatopée Cracks, entre son et sens, oriente le lecteur vers les expériences dont témoigne cette recherche autour de la question de la performativité des pratiques du son.

Ensuite, Cracks rappelle cette fracture logée au centre du terme « observation participante » que je tente ici de franchir. Partant d'un « je » situé, un regard plus distant transforme les pratiques dont il est issu. Ce mouvement en spirales correspond à ce que l'on peut appeler une méthode de recherche qualitative - performative : il ne s'agit pas de décrire un objet en ignorant ses effets rétroactifs mais plutôt de leur consacrer la part belle dans la recherche.

Enfin, Cracks désigne également des espaces interstitiels potentiels. A large échelle, ce que Felix Guattari appelle Capitalisme Mondial Intégré[1] est très largement dominant. Mais à l'échelle de nos quotidiens, cette domination provoque également des contradictions, envisagées comme des contraintes indépassables ou des espaces à réoccuper et détourner.

Le projet de cette recherche est de cartographier un de ces interstices, de voir comment celles et ceux qui l'occupent s'y envisagent. Il interroge donc en premier lieu les modes de représentation collective, dans une perspective critique à une époque où les groupes et réseaux semblent se faire et se défaire à volonté.

A l'ère des réseaux sociaux, cette approche critique me semble devoir commencer par une redéfinition de la notion de participation, relation dynamique fondamentale du citoyen et du collectif. La participation est un processus de subjectivation constitutif de notre personnalité, de notre singularité. Dans le même mouvement, elle nous situe, et c'est donc aussi la participation du collectif en tant que tel qui est questionnée. L'articulation entre ces deux niveaux implique une analyse des rapports de production : la vie interne du collectif est inscrite dans un contexte qui définit ses enjeux, appelle à des positionnements dont les productions économiques, culturelles et sociales sont les marqueurs.

---

1 Guattari, les 3 écologies

En d'autres termes, cette possibilité de réinventer son personnage social est un travail sur les modes de représentations collectifs. On retrouve ici un aspect essentiel du travail culturel selon Stuart Hall, soit celui sur les cartes des significations partagées[2], qui guide le sens que je donne aux productions culturelles et artistiques.

Méthodologie : Le *Backstage Musical* comme modèle autoréflexif

En 2013, pour fêter ses 10 ans, La Compagnie CH.AU, ensemble de musique contemporaine dont je suis le contrebassiste depuis plusieurs années et pour laquelle j'avais déjà eu l'occasion de composer, a choisi de produire une comédie musicale. Elle m'en a confié la composition en complicité avec le librettiste Antonio Albanese (écrivain et également guitariste de l'ensemble). Dès les premiers échanges, nous avons souhaité, plutôt que d'écrire une histoire et une partition pour l'ensemble, envisager une forme par l'ensemble, où celui-ci se racontait lui-même dans un processus de création collective. La tradition du Backstage Musical (Singing in the Rain, Chorus Line) soit une comédie musicale racontant l'élaboration d'une comédie musicale, nous offrait une forme autoréflexive bien ancrée, que nous avons entamée par un archivage vidéo d'entretiens initiaux avec chacun des membres, puis celui des répétitions.

2 Stuart HALL, p.2

En marge de la production de CHAU : The musical, j'ai tenu un blog, journal de bord notant les actes quotidiens effectués (http://chau-off.blogspot.ch). Périodiquement, j'ai regroupé ces notes en articles dégageant des questions communes, plusieurs fois remaniés en fonction de l'évolution de la production, de l'accumulation d'archives de ce travail (vidéos, notes de travail, partitions, essais de répétition). Comme on le verra, cette façon de travailler peut-être vue comme une extension directe de la façon dont nous avons envisagé le travail dans CH.AU : The Musical.

De même elle emprunte des chemins déjà balisés par d'autres. Deux figures majeures du XXe sIecle ont apporté une attention toute particulIere à la notion de pratique, Pierre Bourdieu et Michel Foucault. Malgré les querelles affichées et qui ne semblent pas indépassables avec le recul aujourd'hui possible[3], les convergences de leurs théories de la violence symbolique et du pouvoir, m'ont aidé à situer le rôle social des pratiques étudiées.

Par le concept d'*habitus* (nommé par Mauss dès 1934) Bourdieu inscrit dans les gestes les plus quotidiens, les processus de conservation et de reproduction de la domination. Il rappelle ainsi les valeurs, et les positionnements qui en découlent entre les acteurs de ces pratiques.

De même, la notion de pratique est centrale chez Foucault. Tout particulIerement dans ses derniers écrits, Foucault met l'accent sur ce qu'il appelle les pratiques de liberté. Cette inscription des processus de subjectivation au coeur des actions et gestes quotidiens a beaucoup éclairé mes questionnements sur le rapport entre l'artiste et le citoyen.

Le courant artistique regroupé sous le terme de Critique institutionnelle a lui aussi mis l'accent sur la pratique. L'autoréflexivité y découle d'un travail critique de l'art par les moyens de l'art.

Un autre aspect concret très important de la Critique institutionnelle est sa démarche pragmatique. Haacke et Fraser agissent souvent en nommant des personnes concrètes, en pointant les mécanismes les plus concrets des institutions artistiques. Un peu de la même façon, j'ai abordé les projets collectifs par leur aspect le plus trivial, qui est souvent le plus chronophage et pourtant le plus souvent relégué au simple statut d'échafaudage, laissant ensuite place à la véritable construction. C'est donc par l'archivage quasi quotidien de la constitution du dossier de subvention, des premiers échanges en vue de construire la collaboration que j'ai commencé cette recherche, et que se dessine déjà possiblement une économie et une micro-politique des collectifs. Dans cette perpective,

3BOCQUET p.360-365

les travaux récents de Gerald Raunig, dans la filiation de Hans Haacke et Andrea Fraser, m'ont permis de préciser le rapport entre institution et pratique. Pour lui, l'institutionnalisation est par définition un aspect des pratiques qui durent. Mais une démarche organique, ouverte et critique, peut instituer de grandes variétés de relations et de modes de décision, contrairement au pouvoir constituant, agissant d'emblée « par le haut »[4].

Les collectifs musicaux et artistiques, ainsi que leurs pratiques ont fait l'objet d'études récentes qui ont montré que, loin d'une visons romantique de l'artiste en rupture avec la société, leur fonctionnement pouvait être révélateur des modes d'organisation et de travail contemporain.

Si la modernité des champs artistiques s'est construite sur leur autonomisation et leur spécification, des logiques transversales, notamment économiques, viennent en effet relativiser leur indépendance. Les collectifs artistiques d'avant-gardes, qu'ils revendiquent farouchement leur autonomie ou soient désireux de s'inscrire dans un discours politique radical ont souvent été pris dans des mouvements historiques paradoxaux.

On peut citer les procédés de propagande des futuristes italiens et russes et leur récupération par la publicité. L'horizontalité que revendiquaient les collectifs radicaux des années 60 a été largement intégrée aux nouveaux discours managériaux[5]. De même, l'espoir de l'art conceptuel de soustraire à la logique marchande l'oeuvre d'art en la dématérialisant en un flux d'idées est contemporaine d'une financiarisation et dématérialisation de la production économique[6].

Dans le domaine la musique, le sociologue Marc Perrenoud a par exemple mis en avant le laboratoire du « travail en autonomie» que constitue le musicien professionnel, porteur de projet, dans une économie du talent et capable d'improvisation[7]. Ainsi, certains orchestres de chambre, comme celui de Brême récemment, ont servi à des séances de coaching pour des managers intéressés par la direction sans chef d'orchestre comme modèle d'horizontalité[8].

C'est dire que s'il faut commencer par bien cerner les enjeux spécifiques à la discipline pour comprendre les rapports et tensions à l'oeuvre, les questions qui surgissent ensuite ne me paraissent pas sans écho ailleurs.

---

4 RAUNIG,
5 BOLTANSKY et CHIAPPELLO
6 BUCHLOH
7 PERRENOUD, p.3
8 THE GUARDIAN, enquête concluant toutefois à la plus grande efficacité du travail avec chef

Le plan

Voici en quelque mots comment seront présentés les 4 volets qui, par accumulation (1 à 3 : des pratiques aux pratiques collectives autoréflexives) et par transformation (3 à 4) articulent les pratiques collectives autofictionnelles :

Le terme « pratiques » (volet 1) désigne ces activités à long terme, de longue haleine, qui nous construisent petit à petit et par lesquelles nous nous définissons. Cet acte de création de valeur culturelle, économique et sociale peut également renvoyer au concept de travail, qui est lui plus rarement employé dans le monde de la musique car souvent étroitement associé à la seule situation de salariat.

Viennent ensuite les « pratiques collectives » (volet 2) parce que le collectif est un moyen privilégié de situer cette activité. C'est donc en disant avec qui et pour qui nous pratiquons que nous disons, ou plutôt que nous faisons qui nous sommes. Une réflexion sur les modes de représentation collectives s'esquisse là.

« Autofictionnelles » condense deux idées : la réflexivité (volet 3), puisque cette « étude de cas » est racontée par ses acteurs avec une volonté de distanciation critique, et fiction (volet 4) parce que ce récit est à son tour un travail, création d'un nouvel espace à occuper. L'exercice autoréflexif ne nous décrit pas seulement mais nous change.Les enjeux de ces pratiques, de leur critique, de leur renouvellement sont propres à un champ donné. En particulier dans le cas de la musique contemporaine, le modèle économique très homogène du capitalisme au niveau macro se révèle pétri de contradictions au niveau micro, dans le quotidien de ceux qui doivent jouer sur des capitaux très différents (le capital institutionnel vs le marché par exemple).

Il faut encore préciser que pour rendre compte des temporalités spécifiques du processus du travail et de la performance, ces lignes sont à lire en complément avec les Annexes :

Le « full score » (Annexe 1) montre l'évolution dans le temps des processus parallèles à l'oeuvre dans le travail collectif (chronologie détaillée également sous http ://blogspot.chau-off.ch Annexe 3).

Les vidéos de la clé USB (Annexe 2) d'accompagnement (aussi disponibles sur http ://cie-chau.ch) sont des courts extraits mettant en perspective le rapport à la mise en scène, le mode de construction des personnages, et de la musique elle-même.

1. PRATIQUES

La pratique est un élément constitutif d'un parcours de vie, un procédé, une somme de gestes, d'expériences, d'expériences-limites[9]. C'est un mode d'action qui s'inscrit dans la durée. Les lignes qui suivent abordent plus particulierement les pratiques qui participent de la construction de celui ou celle qui pratique et qui se définira par cette activité.

Inclure la notion de durée, à l'intérieur de cette ébauche de définition engage aussi à distinguer entre différentes temporalités, pour situer la notion de pratique, qui sont envisagées selon deux points de vue dans ce texte :

Le point de vue des acteurs et l'Histoire

La méthode choisie pour définir les expériences prend comme point de départ l'autodéfinition des praticiennes et praticiens. A partir de leurs récits, esquisser une autre temporalité, que l'on pourrait appeler « L'Histoire » pose la délicate question de s'autoriser le regard « méta » depuis le point de vue adopté dans cette recherche. Problématiser une pratique c'est lui donner un sens au regard d'expériences précédentes, d'attentes, mais aussi des pratiques voisines et donc envisager les conditions de production liées au contexte économique et culturel : ce qui est produit, selon quel moyen, par qui, et pour qui. Vienent donc les questions de la transformation de matIere par le travail de chacun, de la canalisation et du mode d'organisation de cette production, des capitaux humains et économiques engagés, de la répartition des profits et des pertes financiers et culturels.

La production culturelle implique la constitution de capitaux qui distinguent les acteurs[10] du champ culturel. Les questions liées à cette production recoupent en partie celles de la production économique. La vie d'un collectif se fait ou se défait là où se nouent ces différents aspects de la production. Il faut, pour mieux cerner ces enjeux, commencer par préciser en quoi consiste la pratique de la musique.

9 BOCQUET, p 15
10 BOURDIEU

La pratique de la musique

Dans sa tradition de performance comme d'enseignement, la musique est marquée par un fort clivage entre le statut de l'auditeur et celui du musicien. Le savoir-faire technique important que requiert un instrument, la capacité à lire et écrire une partition, sont autant de façon de démarquer le spécialiste et son long apprentissage et constituent un capital culturel possédant une aura particullere.

Plus récemment, cette domination a été mise à mal par des musiques demandant un autre savoir-faire(rock, punk, pop music, easy listening, pour des exemples très hétérogènes). Ces ruptures sont souvent annoncées comme une démocratisation, puisqu'elles esquintent le piédestal de la statue de la Grande Musique. Les concerts géants inaugurés par les Beatles (concerts dans des stades de foot dès leur 1ère tournée australienne) et scénographiés (*The Wall* de Pink Floyd) contrebalancent cependant cette idée d'horizontalité par une présence chamanique au statut social très valorisé, à l'ère des idoles et des fans.

D'autres musiques, que l'ont pourrait englober dans le fourre-tout des musiques expérimentales, ont misé sur une virtuosité autre : musiques conceptuelles (Lucier, Cage), musiques improvisées (Rowe, Bailey). Dans la tradition d'une écoute de l'objet sonore (Schaeffer) ou du soundscape (Schafer) les musiques électroacoustiques (Henri, Bayle, Stockhausen) ont recentré la recherche sur la perception sonore, l'espace de diffusion et une nouvelle lutherie électronique. Sans complètement adhérer aux vastes projet avant-gardistes des années 50 à 70, de nombreux artistes de la scène dite « électro » sont également descendants de cette « virtuosité alternative » (Aphex Twin), où l'exploitation des machines apporte également un certain mystère de fabrication qui décale sans l'effacer la séparation auditeur-musicien.

La figure du DJ, la plus grande disponibilité des morceaux de musique pour faire sa propre playlist, l'omniprésence de musiques « d'ameublement » (terme de Satie qui prend un sens moderne très particulier) de l'espace interpersonnel ou individuel (compilations Buddha Bar) ont profondément modifié la cartographie des réalités sociales et économiques si différentes que recouvre le terme français bien vaste de musique.

Les pratiques artistiques du son, débordent aujourd'hui largement la situation du concert. Les installations sonores, interventions urbaines, écoacoustiques et la grande diversité des situations d'écoute, et de leur économie, rendent rapidement obsolète toute tentative de catalogue

complet. Ces pratiques sont venu largement resituer le rapport à l'espace dans la scénographie contemporaine, la situation du spectateur – auditeur, et élargir le débat sur la production musicale. Ce sujet, bien qu'intéressant déborde toutefois du cadre de cette recherche. Ce mémoire ne prétend pas à l'exhaustivité et se concentrera sur la situation très spécifique des ensembles de musique contemporaine suisse romands, qui demande peut-être encore quelques précisions pour être cernée par le lecteur non coutumier de la chose.

L'espace des sons :
Situation de, et positionnement dans, la musique dite contemporaine

La pratique de la musique a une particularité qui réside dans l'espace sonore et mental qui est généré. Dans le lieu du concert, l'espace se dédouble, et au plan de la présence physique vient s'ajouter un espace autonome propre aux sons, très proche du concept d'hétérotopie de Foucault[11]. Cet espace « autre » a des conséquences sur la pratique de la musique en groupe et la façon d'agir ensemble. Il y a en effet dans la musique quelque chose de spécifique particulIerement adapté au jeu, la production d'objets et de processus collectifs. Cette production culturelle commune positionne le collectif à travers son esthétique, de même qu'en tant que production d'un bien, elle le fait entrer dans la sphère du marché de ces biens. En raison de ce double statut, l'espace sonore en tant que tel a concentré, dans l'histoire de la musique contemporaine et à la suite d'Adorno, la critique de l'industrie musicale. Pour un bref tour d'horizon, il me semble utile de commencer par donner quelques jalons de ce que je désigne par « musique contemporaine ».

Pour paraphraser Bourdieu, se positionner dans un champ, c'est se distinguer. On pourrait dire que la vision du monde procède par division et que cartographier un champ c'est faire le constat de ces points d'articulation structurants. Les axes constitutifs ou dimensions de l'espace du champ de la musique contemporaine se fondent sur deux oppositions centrales, comme le relève l'importante étude par MENGER (1996) du public de l'Ensemble intercontemporain à Paris. Le contemporain s'est construit autour de la rupture avec la tradition classique, de même qu'il se distingue de l'actuel :

La premIere opposition, rupture contre tradition, suit la fracture du Modernisme et établit une distinction au sein des musiques dites savantes. La musique contemporaine conserve l'image que lui ont donné ses années fondatrices avant-gardistes (du début du XXe sIecle jusqu'aux

11 DEHAY analyse ce concept dans la musique de Luigi Nono et DECRAUSET détaille divers espaces mis en jeu par la dramaturgie musicale.

abords des années 1970). On peut sans aucun doute objecter à cela que depuis un sorte d'académisme s'est installé, que les nouveaux manifestes ne fleurissent plus (le dernier grand succès de ce type demeurant le manifeste de la musique spectrale de 1974). Mais cette connotation permet toujours d'expliquer une opposition au moins à l'intérieur des musiques savantes, la grande majorité des amateurs de musique classique délaissant la création contemporaine.

L'autre axe d'opposition (contemporain contre actuel) prolonge le débat entre le savant et le populaire, qui a pris, de nos jours, par l'expansion du marché de la musique vivante ou enregistrée, une tournure un peu particulIere liée au mode de financement des musiques.

Le contemporain suppose plutôt une fillere académique, souvent décrite par les journalistes comme de « solides » études au Conservatoire, produisant une musique nécessitant un bagage culturel important, bénéficiant de l'aura de la musique classique et pouvant prétendre à des subventions[12].

« Actuel » se dit de musiques n'ayant pas nécessairement cette aura particulIere, mais ayant développé un marché du disque, du concert, de l'événementiel et de ce qu'on pourrait appeler les produits dérivés (images d'un groupe, reportage pour les fans, etc...) et considéré comme ouvert à un public plus large que celui, plus spécialisé, du contemporain.

Sur ces deux oppositions s'esquissent les deux facettes de l'héritage de la musique contemporaine : Adorno, pour la théorie, Webern pour une esthétique de la modernité. Depuis, le postmodernisme a toutefois largement brouillé ce rapport univoque à l'histoire et à la possibilité de faire table rase du passé.

Cette discussion s'inscrit dans un champ où la question politique est envisagée par les acteurs avant tout sous l'angle de la distanciation critique avec la logique dominante du marché de la musique ainsi que de ses corrélats uniformisant l'esthétique musicale mondiale. Les acteurs visent donc une certaine autonomisation de ce champ dans l'industrie culturelle, telle qu'Adorno l'a théorisée et critiquée, comme réifiante et aliénante.

Dans la filiation d'Adorno, il n'est pas aisé de conjuguer cette autonomie avec le souci de mettre en avant les conditions matérielles de production. Comment le choc produit par la rupture esthétique entre-t-il en résonance avec les autres révoltes ? La musique contemporaine flotte-t-elle dans sa

12 AFFENTRANGER, p.15

bulle sans contact avec le reste du monde et un contact risquerait-t-il d'endommager la bulle, de la faire chuter ? C'est dire aussi que le débat critique ne peut se résumer à celui sur l'espace sonore. Plusieurs figures majeures de compositeurs ayant mis en avant la question politique illustreront ses questions.

Helmut Lachenmann est un compositeur emblématique de la modernité musicale par l'intégration à son esthétique d'une immense palette de bruits et techniques instrumentales. Il est également politiquement très engagé (son opéra « la jeune fille aux allumettes » est dédié à Gudrun Ensslin, de la RAF, pour ne citer qu'un exemple). Lorsque j'ai eu la chance de le rencontrer, il y a une dizaine d'années, j'ai été frappé par la force de ses convictions : il se déclare en lutte contre ce qu'il appelle «la magie» de la musique et veut s'adresser à un auditoire actif, qui réfléchit. Les techniques de jeu particulIeres qu'il a souvent employées, comme dans Pression pour violoncelle seul, mettent en avant le travail physique du musicien.

Si je me sens proche de ses préoccupations, je vois chez lui le problème qu'on retrouve aussi chez son compagnon de route, le suisse Klaus Huber. Dans une rencontre avec la classe de composition de Genève, il nous décrivait le cri d'un percussionniste dans sa dernIere œuvre pour orchestre comme le symbole du « cri des dépossédés ». Mais ce cri est poussé par un percussionniste du Philarmonique de Berlin à la Philarmonie de Berlin, devant un parterre d'abonnés, difficile donc de ne pas y voir une contradiction. Je ne cherche pas ici à reprocher à ces deux compositeurs où ils se situent n'y à condamner d'emblée la reconnaissance de leur musique par les institutions, mais je m'interroge sur la capacité du champ musical dans lequel ils se trouvent à refléter ces tensions.

Luigi Nono, compositeur parmi les plus emblématiques de l'expérimentation entre instrument et électronique (par exemple Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz en 1966, Für paul Dessau en 1974), musique et espace (No hay caminos, hay que caminar) a tenté, avec son ami le chef d'orchestre Claudio Abbado de proposer, au début ses années 70, sa musique dans les usines en grève. Cet acte témoignant d'une solidarité avec les travailleurs met en avant les conditions de production et de réception de la musique sans toutefois chercher à édulcorer son esthétique radicale ni, avec un certain courage, ôter à sa musique ce qui lui vaut d'être classée comme élitiste et éloignée de la « culture de masse »[13].

13 Le terme est honni par Adorno pour son caractère mépriant et la confusion qu'il maintient en faisant croire que cette culture serait produite par les masses elles-mêmes.

Nono, bien que très engagé, me semble avoir évité les écueils auxquels s'est confronté le britannique Cornelius Cardew. Le compositeur londonien a, quant à lui, tout d'abord été à l'initiative de projets comme le Scratch Orchestra réunissant professionnels, amateurs et autodidactes à des expériences d'écriture, d'improvisation, de performance et de notations. Toutefois, après sa conversion au maoïsme à la fin des années 60, son essai « Stockhausen serves Imperialism » me semble un bien stérile exercice d'autocritique maoïste, choisissant de prendre parti plus que position. Il me semble que cette la stérilité artistique provient de la volonté, symétriquement opposée à celle d'Adorno, de ne plus accorder d'autonomie à la musique et de n'en faire qu'un outil de mea culpa des privilèges de classe associés à une certaine musique.

Un contemporain de Cardew, Frederik Rzewski, a comme lui débuté avec l'improvisation dans le collectif Musica Electronica Viva, dont le champ d'expérimentation a rapidement intégré la participation du public (Zuppa, Sound pool) avec des succès plus ou moins mitigés, et notamment un rejet par les étudiants politisés d'une musique jugée élitiste, là ou les musiciens voyaient une familiarité de recherche. Mathieu Saladdin le relève dans l'historique qu'il fait de premiers ensemble de musique improvisée (AAM, Musica Electronica Viva, Scratch Orchestra).

Dans cette filiation, le courant de la musique improvisée, reflète les mêmes questions que son cousin et contemporain (naissance et apogée dans la 2è moitié des années 60), le process art, comme l'a montré également Saladdin : mise en avant d'une démarche plutôt que d'un produit fini, composition collective, tentatives de participation du public. Il a constitué ainsi une sorte de « musique contemporaine alternative » qui a remis en question les conceptions plus classiques provenant de la tradition écrite savante et de la relation univoque compositeur-> partition-> interprète -> public.

Parmi les ensembles avec lesquels j'ai travaillé, je relève des pratiques de jeu en groupe et de situation de concert très différentes. Les projets autour de l'association lausannoise Rue du Nord, pour les musiques expérimentales improvisées ont fréquemment lorgné du côté de la performance, voire du happening, optant pour une disposition scénique non frontale (public | musiciens) et des improvisations dans la durée, sans arrêt entre les « morceaux » de musique. La production y ressemble plutôt à celle des collectifs de danse, de performance ou de théâtre. La performance elle-même dépend beaucoup du lieu et du public.

La Compagnie CH.AU est quant à elle issue d'une tradition plus proche de la musique écrite, d'une musique de concert, intégrant par exemple le rituel du début et de la fin claire du concert et de l'alternance de pIeces musicales souvent hétéroclites. Elle s'en est souvent échappée en travaillant la mise en scène du concert, l'utilisation de l'espace et plus récemment, en conceptualisant les concerts de manIere unifiée.

Toutefois, malgré ces différences de fonctionnement « à l'interne » et si le processus de création englobe davantage de dimensions, une réflexion sur les conditions matérielles de production est dans ces deux situations souvent considérées comme extérieure au concert ou à la performance. Ce manque est important pour quelqu'un qui comme moi fait beaucoup référence à Brecht, au projet du théâtre épique, aux collusions entre les formes populaires et savantes. Une extension à la question des conditions de production (capital économique et culturel, forme du travail) me semble révélatrice à une époque où elles sont fréquemment laissées dans l'ombre de la consommation croissante de biens musicaux, notamment sous forme de flux de données.

Un courant important de la musique contemporaine, le théâtre instrumental s'est souvent posé les questions sous cet angle, en faisant dialoguer, voire se contredire, les différents aspects du phénomène du concert. Ainsi, Staatstheater de Kagel (1970) fonctionne comme un opéra dont on aurait retourné les coutures, mettant à l'avant-scène les machinistes, costumiers et matériel du lieu lui-même comme les chaises et les cintres. Toutefois, avec le temps, cette critique est elle-même devenue une convention, problème plus général des mises en scène «à la Brecht» de nos jours. La tradition brechtienne conserve toutefois l'intérêt d'envisager les formes artistiques dans le contexte des institutions artistiques. Au delà du théâtre musical, c'est donc dans la filiation de la Critique insitutionnelle que j'ai envisagé l'observation des pratiques de production économique et donc de financement des spectacles par les compagnies, comme en témoigne la partition de l'Annexe 1 dans sa ligne fondamentale (le Dossier).

Le financement des spectacles musicaux : le Dossier

Le relief du champ culturel est en effet constitué de différents capitaux à accumuler, que j'aborderai sous l'angle du Dossier, document qui forme, comme la partition, une sorte de nœud de relations diverses selon le type d'intervenant (musiciens, bailleurs de fonds, administrateur de théâtre, directeurs artistiques, journalistes,...) et pour qui le dossier se réorganise parfois différemment (dossier d'intention, budget et plan de financement, dossier de presse,...).

Récemment, le management culturel s'est largement développé et professionnalisé. Il y a donc un nouvel enjeu pour les compagnies qui conssite à démontrer tout simplement leur capacité à rédiger un dossier et par conséquent leur professionnalisme. Cependant, beaucoup de compagnies indépendantes, et particulIerement des ensembles de musique, ne parviennent pas à garantir la rémunération de ce poste. Ainsi, dans le cas de *CH.AU:The Musical*, l'équipe était constituée d'Antonio, du violoncelliste Aurélien et de moi-même pour CH.AU. Nous avions souhaité pouvoir confier la tâche à une personne extérieure mais qui n'a finalement pas pu se libérer de ses obligations professionnelles principales. De même les difficultés de financement ont fait que ce sont les membres de CH.AU, épaulés de la pianiste Virginie, qui ont établi le dossier. Cet exercice, par ailleurs passablement autoréflexif, a donc constitué aussi un changement de rôle dans l'ensemble. Ce changement qualitatif se révèle important aussi dans la durée : le dossier et, de toutes les dimensions de la production d'un spectacle, la plus longue (de 2013 à 2015 dans notre cas, Annexe 1).

Il s'agit tout d'abord de faire en quelques lignes la synthèse du projet. Les premIeres lignes doivent frapper l'esprit. La recherche du « pitch » présente le risque de pousser à caricaturer les projets. Le réalisateur Peter Watkins, dans les essais critiques publiés sur son site, va même jusqu'à qualifier d'humiliant l'exercice de *pitching* auquel les réalisateurs doivent parfois se livrer devant les producteurs. Cet aspect des choses s'est sensiblement renforcé avec la multiplication des formulaires, qui ne laissant que quelques lignes pour expliquer un projet. Sa description se concentrera donc souvent sur l'objet final et excluera le processus de production. L'augmentation de la sollicitation de ces organismes ces dernIeres années entraîne également celle des contraintes de temps de ceux qui liront le dossier, ainsi que la nécessité d'un *pitching* qui parvienne à satisfaire aux critères tout en se démarquant de la concurrence.

Une des fonctions importantes du dossier est la valorisation des intervenants. Dans cette économie fondée sur le Prestige (Bourdieu) il s'agit de mettre en avant le parcours établi ou le potentiel prometteur de ceux qui vont réaliser le projet. Le choix des éléments (auto)biographiques est un enjeu d'accumulation de capital culturel par l'accumulation des acquis institutionnels (parcours académique et renommée des membres, statut des lieux de création ou de représentation), l'ambition ou l'écho public du projet.

Pour citer un exemple, j'ai opté sur mon site pour une biographie de ce type, parce qu'elle met en avant les projets, les lignes d'intérêt plutôt que l'acquis :

> *Compositeur, contrebassiste et manipulateur d'électronique, Dragos Tara partage son temps entre la composition et l'improvisation.*
> *Ses collaborations musicales et extra-musicales sont motivées par un intérêt pour la théorie des jeux, le détournement des rituels sociaux ainsi que la prolongation de l'instrument et du corps par la technologie.*

Dans les dossiers, cette version et toutefois souvent écartée au profit d'une formule incluant les références comme des études au Conservatoire, un prix, l'invitation par tel ou tel festival, la publication d'un disque sous un label de renom.

Les délais à respecter entre l'envoi du dossier et la date de création par de nombreuses institutions sont aussi là pour garantir, outre la possibilité de lire le dossier et prendre une décision, la présence de leur logo sur le matériel promotionnel. Un exemple de défense de l'image témoigne de ces réflexions sur cet intérêt central qu'est là visibilité pour les fondations, mais aussi les villes, en concurrence entre elles. La plupart des bailleurs demandent la présence de leur logo[14]. Le concept, issu du marketing, de visibilité est emblématique de ce glissement déjà évoqué des rapports entre service public et marché.

Les enjeux syndicaux sont importants : garantir des salaires décents et la protection des conditions de travail. Les bailleurs de fond se calquant sur le système des compagnies de théâtre, qui salarient leur membres. A ce sujet, les situations sont très inégales entre les filleres musicales. Les musiciens travaillant dans des cadres institués, comme les orchestres (classique, jazz) peuvent souvent prétendre à des tarifs syndicaux[15], là où les musiciens des musiques actuelles sont souvent confrontés à une logique de marché et obtiennent des cachets en relation avec leur notoriété. La scène expérimentale est sans doute la moins bien lotie. Ses acteurs tirent fréquemment leur revenu d'une autre activité ou encore des spectacles, plus fréquemment subventionnés.

---

14 La ville de Lausanne a édité une charte graphique sur l'utilisation de son logo, le matériel promotionnel intégrant son logo étant ainsi supervisé.

15 La Convention collective suisse romande du spectacle, indiquant les conditions de travail et le salaire minimal, ou encore les barèmes d'honoraires des commandes de composition proposés par l'Association Suisse des musiciens, offrent à ce titre quelques exemples.

Cependant, dans la pratique des petites compagnies, le financement ne dépendant pas des différents contractants mais de tiers, c'est un libéralisme assez net qui est souvent pratiqué au final : le risque financier et supporté par tous, les conditions horaires et salariales ne pouvant être garanties. De plus les délais de réponse et le calendrier de certaines institutions font que les spectacles doivent être créés sans que la garantie de tout ou partie du budget soit assurée. Il arrive fréquemment aussi que le soutien prenne la forme d'une garantie de déficit, ce qui accentue le risque financier des personnes engagées dans la production.

En Suisse, la culture est une compétence cantonale par principe[16]. Les villes et cantons sont quant à eux les premiers intervenants politiques culturels des créations en Suisse[17]. Il y a là tant des enjeux de politique culturelle et sociale que, comme déjà dit plus haut, de visibilité. En Suisse romande, outre les autorités publiques, des intervenants privés introduisent également des intérêts différents. La Loterie Romande, fondation d'intérêt public, y tient une place particullerement importante.

Des fondations privées attribuent des montants complémentaires suivant des buts spécifiques fixés par leurs statuts. Dans le domaine de la musique contemporaine, l'intervention de ces acteurs privés d'intérêt public répond davantage à la logique du mécénat qu'à celui du sponsoring[18].

Le financement participatif existe depuis quelques années en Suisse romande[19]. C'est un symbole de l'autoproduction, souvent annoncée par les médias comme la forme de production artistique de l'avenir en relation avec internet, ses réussites et ses mirages, qui met également en avant l'émergence du capital social au même statut que les capitaux économiques et culturels.

Pour conclure ce tour d'horizon, il faut relever les difficultés pour voir émerger une vision transdisciplinaire des arts vivants, souvent mise à mal par des conceptions par « corps de métier » et par « réseau spécifique »[20]. Je précise également que, me concentrant sur la création, je laisse vontairement de côté la très épineuse question de la diffusion des spectacles[21].

16 art. 69 de la Constitution fédérale
17 AFFENTRANGER p18ss
18 pour une distinction entre ces deux modes de financement, voir AFFENTRANGER, p.15
19 BESSON en fait un descriptif, en rappelant son caractère modeste en Suisse romande.
20 DE RHAM étudie cete question dans le financement culturel public vaudois.
21 DUPASQUIER en fait une étude institutionnelle.

CH.AU :The Musical, du budget prévisionnel au final

Pour se donner une idée plus concrète des sommes que génère un spectacle musical indépendant en Suisse romande, il faut savoir que la compagnie CH.AU ne dispose pas de fonds propres et doit réunir les fonds nécessaires à chaque projet. Son partenaire principal a toujours été le théâtre Oriental-Vevey, qui nous inclut dans sa programmation et participe à la co-production financIere (en plus du soutien logistique et publicitaire). Il faut également préciser que le spectacle musical, soit les spectacles créés par des ensembles identifiés comme « de musiciens », ne trouve généralement pas les mêmes moyens que ceux du théâtre et de la danse, au réseaux et modes de fonctionnement plus structurés.

Dans le cas de *CH.AU : The Musical,* le budget prévisionnel avoisinait les 250'000 CHF. Ce montant, qui correspond à la rémunération d'une quinzaine d'intervenants selon le salaire minimum prévu par les conventions collectives du spectacle (environ 4500 CHF mensuels), n'a toutefois jamais pu être atteint. Réduit durant la 2é année des recherches à 100'000 CHF, il s'est établi quelques jours avant la création à 60'000 CHF.

Je relève ici l'engagement dont ont fait preuve les membres de la Compagnie, qui ont, très tôt dans ces démarches, décidé collectivement de faire le spectacle quels que soient les moyens financiers.

Les principales coupes budgétaires ont consisté tout d'abord au renoncement à tous les postes qui ne provenaient pas directement de la Compagnie elle-même ou du « noyau dur « » du projet : pas de costume, de scénographie, de décor, de régie vidéo, de captation multicaméra permettant l'édition d'un film promotionnel, pas de responsable pour la diffusion du spectacle ou le contact avec les médias, etc...

Mais surtout, le temps de travail a dû être réenvisagé pour tous : les nombreuses rencontres prévues pour le développement des personnages réduites à deux journées de rendez-vous individuels, les rencontres préalables avec les techniciens son et vidéo annulées, les rencontres avec la chorégraphe réduites au minimum. C'est sous cet aspect du temps de travail disponible que la dimension collective du projet est la plus tributaire des conditions financIeres. Au fur et à mesure que se remodèle le budget, c'est aussi le mode de fonctionnement de la collaboration et de l'écriture du spectacle qui se reconfigure, comme nous allons le voir dans le volet suivant.

2.LES PRATIQUES COLLECTIVES

Le collectif est une question qui a traversé l'art moderne depuis le début du XXe siecle, dans des buts différents : la remise en question de l'individualisme, de l'auteur et de la propriété intellectuelle ou comme outil de création hybride, fusionnant les savoirs et compétences, souvent interdisciplinaire. Jean-Luc Nancy voit même dans le fantasme de l'unité à travers le commun, le projet d'une oeuvre en soi. Les plus radicaux, comme les communautés du début du XXe (Grotowsky et ses disciples) posent aussi, par les moyens artistiques, la question du vivre ensemble[22] et de l'action politique (les Guerilla Girls pour un exemple relativement récent).

Comme le dit Laplantine dans son essai Le *sujet*, « La reconnaissance précède la connaissance. ». Se référant aux processus de subjectivation, il rappelle ainsi leur nature intersubjective. La subjectivation implique l'altérité et elle est une transformation permanente. C'est en cela que la subjectivation s'oppose à l'identité, qui elle nous renvoie à un mode d'être unique, toujours égal à lui-même. En nous associant, nous découvrons donc où nous sommes, qui sont nos pairs. Le processus fonctionne d'ailleurs également largement par exclusion, en nous distinguant de qui nous ne somme pas. C'est pour ces raisons que les pratiques dont traite cette recherche sont nécessairement des pratiques collectives, faute de quoi leur inscription réelle serait difficile à cerner.

En relation avec le positionnement du collectif, son mode de fonctionnement interne ou sa micro-politique sont également intéressants. En particulier, dans les collectifs artistiques et musicaux, la question de la participation s'est fréquemment posée sous la forme des questions d'auteur et d'horizontalité. Affinant le portrait de la pratique musicale, je poursuivrai donc par celle du compositeur, rôle clé dans les choix esthétiques et de position, et révélateur des contraintes économiques dans lesquelles la production musicale se développe.

La partition-réseau

Commençons par situer la tradition dans laquelle je m'inscris. Selon l'histoire de la musique, depuis environ un millénaire et le plain-chant, les compositeurs européens écrivent de la musique. Cette affirmation pose d'emblée quelques problèmes :

22 AUTANT-MATHIEU a dirigé une importante étude sur les Communautés du début du XXe siecle, modèle de nombreux collectifs ultérieurs.

Le terme « compositeur » recouvre des situations sociales très diverses, moine au service de la messe (les premiers compositeurs du plain-chant), démiurge romantique générant des univers à lui seul (Beethoven et ses rejetons), voire algorythme de composition ou intervention du hasard.

Ecrire est-ce noter ? La question n'est peut-être pas essentielle ici mais je remarque tout simplement que le terme « écrire » a fini par devenir quasiment synonyme de composition. Il y a traditionnellement dans la composition musicale cette activité de retranscription, de traduction via un autre médium. Dans l'histoire, écrire une partition a désigné principalement l'usage du solfège classique, mais de nombreux essais on été faits pour palier à ses manquements. Ce solfège est par exemple bien en peine de noter les sons (et non pas les notes ou rythmes). Des essais de graphisme et diagrammes, de partition verbale, sonore, chorégraphique ont largement étendu les possibles.

Il y a aussi des compositeurs qui n'écrivent pas de partition parce que leur musique n'est pas destinée à être jouée par d'autres ou rejouée (la musique électroacoustique en offre de nombreux exemples). Mais quand débarque l'activité musicologique, la pratique analytique et discursive s'empresse bien souvent d'offrir des représentations graphiques des oeuvres électroniques. C'est que l'activité d'archivage de l'histoire de l'art a aussi ses propres nécessités, notamment celle de hiérarchiser.

L'idée de collectif, la remise en question de l'Auteur au moins dans les pratiques artistiques (si ce n'est dans la propriété intellectuelle) est passée par la musique à travers les créations collectives et oeuvres dites à forme ouverte. La question souvent entendue dans mes études de composition et celle du « contrôle », passant en main du compositeur, de l'interprète (lorsqu'il n'est pas tout simplement appelé exécutant), éventuellement du public.

Le plus intéressant me semble résider dans le microcosme social qui se dessine dans le devenir de cette partition, sorte de témoin-relais entre divers acteurs. De nos jours, difficile d'évoquer ces structures sociales et le contrôle qui y circule sans penser à la notion de Dispositif et citer Foucault. Comme en témoigne l'Annexe 1, la partition véhicule un modèle social dont elle retranscrit l'évolution temporelle. C'est dire aussi que quelque chose est « à l'oeuvre » et que la composition engendre des noeuds de relation entre compositeur/trice, interprète, auditeur/trice, critique, producteur/trice, ...,

Au delà des signes notés, un processus se met à l'oeuvre qui se déploie dans l'espace du réseau ainsi que dans le temps, faisant circuler le contrôle sur la forme entre les différents acteurs.

Cette idée de processus vient éclairer sous un jour un peu différent l'enjeu des oeuvres à forme mobile très en vogue au tournant des années 60-70 (Boucourechliev et ses Archipels, le Klavierstück 11 de Stockhausen pour ne citer que quelques exemples célèbres)[23].

Les fonctions citées ci-dessus peuvent bien sûr être partagées collectivement ou au contraire être cumulées par une seule personne physique. Les différents logins dans ce réseau peuvent être localisés, un utilisateur n'ayant accès qu'à un partie du réseau où ne disposant pas des mêmes droits d'accès qu'un administrateur. Si la composition est acte d'autorité, intouchable pour les interprètes et sanctifiée par la ritualisation de la performance, alors la partition devient acte de communication organisationnelle, plus particulIerement acte vertical et descendant, un peu comme la note de la direction rappelle à chacun son rôle pour la bonne marche de l'entreprise.

Il me semble que, dans les projet auxquels j'ai eu la chance de participer, nous avons cherché le plus possible de fluidité dans les échanges.Il serait toutefois mensonger de dire que tous les acteurs du réseau ont toujours eu les mêmes droits, comme ce serait le cas dans le réseau maillé, où tous les noeuds du réseau ont accès à tous les autres.

L'avatar « producteur », qui incarne grossIerement dans cette liste la question de qui finance le projet, illustre bien les limites à cette fluidité : certains membres du collectif n'ont pas forcément envie de se « salir les mains » en s'occupant de la partie financIere des projets et renoncent donc spontanément à leur droits d'accès. Il y a là à ce point d'articulation une tension qui se forme et que Boltanski et Chiapello appellent critique artiste du discours managerial[24].

What, how, for whom ?

Envisager les rapports de production matériels dans lesquels un collectif est impliqué, c'est aussi poser la question de ses positionnements dans son champ respectif. Je poursuivrai par l'exemple des questions que posent le choix du genre comédie musicale pour un ensemble de musique contemporaine.

23 Le concept d'oeuvre ouverte développé par ECO problématise de nombreuses démarches de ce type dans et hors de la musique .

24 CHIAPELLO en a fait une premIere étude ensuite étendue par BOLTANSKY ET CHIAPELLO.

La comédie musicale, c'est ce qui se joue dans une salle pour comédies musicales devant un public de comédie musicale, l'opéra c'est se qui se joue dans une salle pour l'opéra devant un public d'opéra.
Stephen Sondheim

Cette définition par une figure majeure de la comédie musicale américaine contemporaine peut sembler tautologique mais me semble prendre la question par le bon bout : si l'on cherche la distinction entre opéra et comédie musicale de nos jours, une analyse sous l'angle des modes de production sociaux, culturels et économiques permet d'éviter de s'enliser dans des débats formels ou stylistiques là où tant opéra que comédie musicale ont depuis longtemps brouillé les pistes.

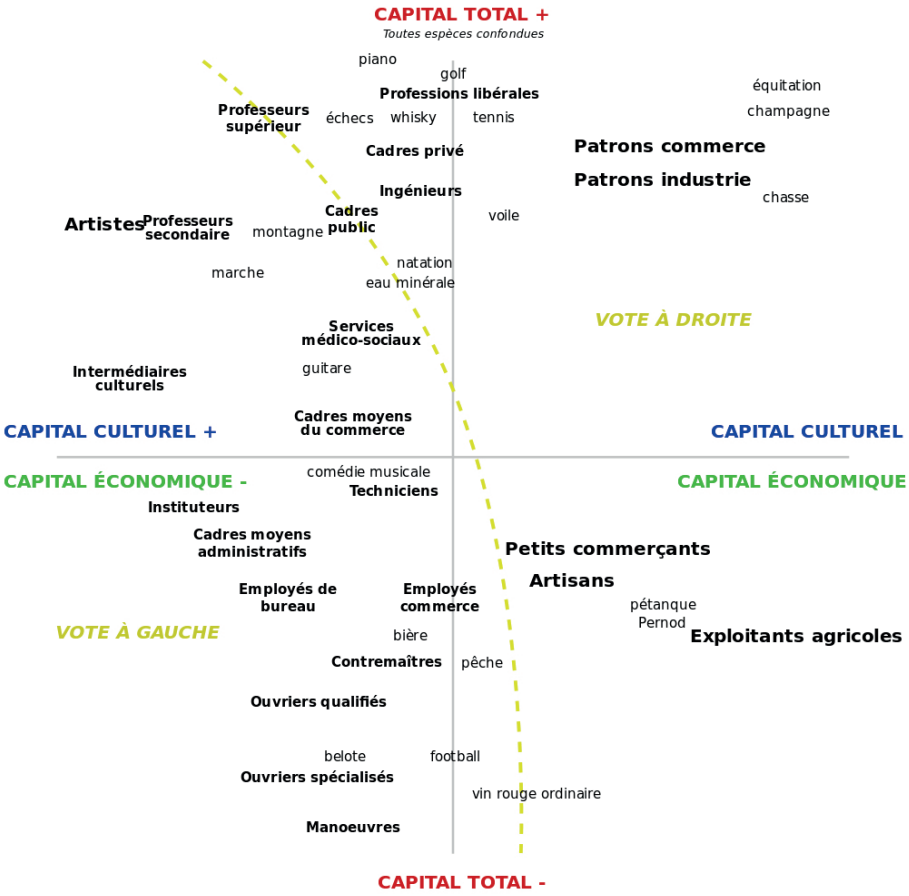
La généalogie de la comédie musicale a été maintes fois faite. Je ne relèverai donc ici que quelques points saillants de cette opposition sérieux/léger déjà à l'oeuvre à l'intérieur de l'histoire de l'opéra :

A son âge d'or du XVIIIe s., les romains de l'Académie Arcadie (Zeno et surtout Metastasio) opposent l'opera seria a l'opera buffa. Le premier genre présente des sujets «élevés» (par excellence les dieux et héros mythologiques), limant le comique, recherchant l'unité de style et la pureté de la tragédie grecque. Le second, plus proche du quotidien de l'«homme moyen», use davantage de dialectes. L'histoire mettra par la suite à mal cette distinction (le Don Giovanni de Mozart, par exemple, se joue des catégories rigides).

Dans la tradition de l'opéra comique français apparaît, au XIXe s., un genre qui pose des questions nouvelles avant tout par son financement : dans des théâtres privés se donnent des opéras dont la durée est au départ limitée à 30 min, d'où leur nom d'opérettes, laissant les longues durées aux genres plus sérieux et soutenus par des subventions publiques. La levée progressive des limites de durée et la contamination mutuelle des genres assoupliront là aussi les distinctions qui semblaient au départ indépassables. L'opérette s'exportera, franchira l'Atlantique. Aux USA, elle rencontrera le vaudeville américain, l'extravaganzza puis le jazz pour donner naissance à une forme au départ très américaine : le *Musical Theater.*

Celui-ci apparaît dans les années 1920 et se trouve donc d'emblée un très sérieux concurrent avec le cinéma parlant. En 1927, le fameux « Show Boat » qui deviendra un canon de Broadway, est aussi contemporain du « Jazz singer », premier film parlant et chanté. La distinction musical theater/musical movie, qu'on ne retrouve pas dans le français comédie musicale, oppose deux types de production. Mais si le théâtre musical de Broadway dispose d'un rayonnement culturel certain, les sommes que

peuvent mettre en oeuvre les co-productions cinématographiques de la MGM (et plus tard les puissants studio Disney) sont à l'échelle d'une nouvelle industrie culturelle.
La division du travail, déjà présente dans la machinerie de l'opéra s'y accroit : le lyriciste vient s'ajouter au librettiste et dramaturge, l'arrangeur ou orchestrateur au compositeur. De même, le try-out, où un spectacle passe d'abord un essai en « off », symbolise bien les contraintes propres aux exigences de rentabilité de la production privée. En Europe, l'arrivée (ou le retour) de la comédie musicale vient donc renouveler le débat production privée-subvention.



Pierre Bourdieu, Espaces des positions sociales, Raisons pratiques, seuil 1996 p.21

Pour poursuivre sur les oppositions déjà évoquées dans le volet précédent, un ensemble de musique contemporaine doit en effet répondre à deux logiques largement antagonistes : une logique institutionnelle et une logique de marché que reflète les esthétiques musicales contemporaines ou actuelles.

Il est intéressant de noter que, dans le schéma d'accumulation de capital culturel et économique qu'il établit dans *Raisons pratiques*, Bourdieu place la comédie musicale au centre. En précisant que la comédie musicale à laquelle il fait référence, est à la suite de l'opérette un genre de production privée, alors que l'opéra est quant à lui traditionnellement subventionné, on comprend où le choix de CH.AU met le doigt sur une tension : la fillere subvention qui imite la fillere production privée.

Situation de la compagnie CH.AU

CH.AU est une compagnie de musique contemporaine. C'est dire que ses membres sont plutôt issus du Conservatoire, forts d'un bagage technique et culturel académique classique. Cet ensemble a toutefois marqué d'emblée son intention de ne pas être cloisonné dans la catégorie « musique classique », en visant un public large (formules de brunchs, proximité musiciens-public, explications des oeuvres).
L'évolution de la collaboration que j'ai eu avec eux est significative. Les modes de travail et de collaboration ont évolué et se sont distanciés du classique rapport compositeur->partition->interprète :

2004 Commande pour un ensemble à géométrie variable :
2008 Curatelle de projet, affirmation d'un son amplifié, d'une esthétique minimaliste;
2013 Processus de production en studio, pour le projet *Malleus Maleficarum* empruntant son mode d'élaboration à la pop, la composition se faisant piste par piste en studio;
2014 Avec l'improvisatrice et compositrice Patricia Bosshard, CH.AU s'engage dans un projet à long terme intégrant l'improvisation;
2013-2015 *CH.AU : the Musical*, processus participatif.

Je relève dans cette évolution qu'au fur et à mesure que CH.AU intègre d'autres esthétiques musicales, la façon d'envisager la collaboration évolue également et le collectif en tant que tel s'affirme. C'est précisément ce collectif que le librettiste et moi-même avons voulu favoriser dans l'élaboration de cette comédie musicale, en partant d'interviews filmés des membres de CH.AU, pour élaborer un récit collectif dans lequel chacune et chacun pouvait construire son personnage. Cette écriture collective voulait dire aussi intégrer des moments d'improvisation en groupe, en particulier pour une chanson finale qui serait celle de l'Ensemble en tant que tel. Nous avons essayé pour cette séquence de ne faire que des propositions minimales et sans ordre préconçu, pouvant aboutir à une chanson, un moment purement chorégraphique, ou même une projection vidéo.

La composition collective est fréquente dans les ensembles développant l'improvisation individuellement et en groupe. La dynamique d'un groupe issu de la musique écrite est très différente et les tensions n'ont pas manqué : l'impression d'errance et le manque de direction claire ont été relevés, bien que l'improvisation ait été un souhait du groupe. Comme je le relevais en discutant le budget, ce genre de processus demande toutefois bien plus de temps que le modèle de la partition préalable à auteur unique. C'est tout un mode de production engageant la spécialisation, les corps de métier, et donc la division du travail qui est aussi engagé dans les pratiques musicale professionnelles. C'est donc là que le manque de temps s'est fait le plus ressentir pour pouvoir expérimenter et errer un peu tous les jours. Après des essais en commun, j'ai finalement retenu des variantes pour faire une proposition de séquence, dans une sorte de compromis de méthode. La chorégraphie de ce final collectif a connu également des zigzags significatifs, allant parfois jusqu'à un travail d'occupation organisé du plateau, passant par des déambulations improvisées mais qu'il était difficile de systématiser, pour finir par une solution qui nous a satisfait car elle n'impliquait pas de jouer au comédien pour nous, sorte d'exercice d'équilibriste de notre metteure en scène Adina Secretan en dialogue avec l'ensemble.

Pour raconter l'évolution de cette collaboration, je reprendrai le point de vue exprimé par notre metteure en scène Adina Secrétan dans un entretien ultérieur à la création, dont je retranscris ici les grandes lignes :

> La situation était celle d'une « commande », et non pas d'une création collective, où Antonio et moi avons mené le projet d'un bout à l'autre en intégrant le reste de l'équipe progressivement, selon un mode qui varie d'une personne à l'autre. Certaines interventions se situent au niveau de la vue d'ensemble, de la conception du spectacle en entier, voire de son esthétique. D'autres concernent plutôt la méthode de travail. Certains musiciens particulierement impliqués dans leur propre rôle ont eu un impact considérable sur le spectacle par un investissement très énergique dans les répétitions, les nombreuses propositions personnelles dans la construction du personnage. Pour d'autres encore, Adina relève une présence certaine mais sans toutefois chercher à véritablement influer sur le cours de la production, mais en rappelant également ses propres besoins (répéter telle scène…).

Ces modes d'action, ces façons d'être dans le collectif varient également passablement durant les répétitions. A ce titre, ce projet un peu particulier charrie aussi son lot de relations très ordinaires dans les répétitions musicales où les rôles se distribuent souvent entre qui donne la référence rythmique, la justesse, qui est garant du temps des répétitions, et les attentions portées les uns aux autres.

3. LES PRATIQUES COLLECTIVES AUTORÉFLEXIVES

Je reprendrais tout d'abord la phrase de Laplantine déjà citée, «La reconnaissance précède la connaissance» en portant cette fois l'attention sur ce que cette situation suppose d'autoréflexivité.

La Théorie critique d'Adorno et Benjamin est en lien étroit avec le concept d'autoréflexivité, comme «critique négative qui retourne la pensée sur elle-même afin de surprendre ceux qui, en elles, militent pour la logique instrumentale et performative. La théorie critique somme la réflexion (...) à penser avec les concepts contre les concepts»[25]. Plus que la réflexion, c'est la réflexivité en tant que mode d'action qui est envisagée par une étude à partir des pratiques. Tentant de mettre en oeuvre le concept d'Irit Rogoff d'*embodied criticallity*, j'envisagerai comment les pratiques culturelles, peuvent être un outil de distanciation et d'ouverture d'un espace critique.

L'influence du travail musicologique d'Adorno, dans le prolongement de ses écrits philosophiques et sociologiques, a été fondamentale sur la création de l'esthétique de la musique contemporaine des années 1950 à 1970. L'espace critique se construit donc pour l'essentiel dans cet espace des sons, où la question de l'autoreflexivité peut sembler comme bornée par les parois d'une sorte de cocon, et ce d'autant plus qu'avec les années, l'institution, soit l'aura de la pensée académique et du prestige de la Grande Musique, est venu soutenir cette sphère préservée de l'histoire. L'importance de pouvoir intégrer un regard critique sur ses propres moyens de production m'a semblé permettre d'amortir cette chute, et c'est alors un frère-ennemi d'Adorno qui émerge comme figure de référence :

Le mot-clé distanciation, associé aux projets scéniques qui accompagnent ces lignes, amènent rapidement à la figure de Bertolt Brecht et au théâtre épique qu'il a conçu (avec Erwin Piscator) dans la premIere moitié du XXe s. Ce théâtre de la distanciation, résistant à une identification entre le spectateur et le personnage conçue comme une aliénation, est fondé sur un positionnement et une esthétique qui a essaimé bien au delà de la discipline du théâtre. Choisissant de récupérer pour les détourner les institutions existantes, il s'envisage comme une critique « du dedans ». En ce sens le mouvement artistique de la critique institutionnelle, ou plus récemment celui des *Tactical Media* lui doivent beaucoup. De même des

25 BIDIMA, p.278

cinéastes comme Haroun Farocki et Peter Watkins ont poursuivi ce travail sur la représentation, usant abondamment du discursif, de la multiplication des points de vue, dans une sorte de méfiance face à l'archivage et la prétendue transparence des images qui a une résonance actuelle importante[26].

A la suite de sa collaboration avec Weill, Brecht théorise une approche qui décompose les différents éléments théâtraux en leur permettant des discours parallèles, des renvois et commentaires mutuels. La musique devient *Gestus* social. Elle dénote un positionnement social, exploitant les références stylistiques de l'époque, très loin donc de leurs contemporains de l'avant-garde viennoise (et donc de Webern et Adorno) à l'esthétique radicalement « autre ». Pour des musiciens issus du champ de la musique contemporaine, s'orienter vers ces questions est aussi assumer que l'axe Adorno-Webern n'est plus le moyen privilégié de rendre compte de la position de la musique contemporaine dans le monde actuel. Ce sont ces considérations qui nous ont mené vers le choix d'un spectacle musical.

Espace et mise en scène

La notion d'espace et cruciale dans la musique contemporaine, tout d'abord parce que l'électroacoustique y a joué un rôle crucial depuis la fin des années 40[27]. La spatialisation du son, soit l'espace physique d'écoute, des jeux de sensation d'espace, de position et de mouvement, est devenue une dimension essentielle du discours musical, qui intègre donc une scénographie sonore : disposition des instrumentistes et du public, mode d'amplification et de diffusion des sons, emplacement des haut-parleurs, etc…

Dans la performance intermédiale Artefact, en 2008, j'avais déjà abordé la question de l'effet de réel de la diffusion. La relation musicien – auditeur, médiatisée au travers du dispositif technologique sonore, pose la question du rapport à la représentation sonore. Pour Artefact, nous nous étions essayé à inverser le rapport « réaliste » de la spatialisation telle qu'elle a été largement répandue par les dispositifs immersifs du cinéma, mais aussi par toute une branche du field recording et de l'art sonore paysager[28]. Nous avions plutôt cherché la distanciation par la diffusion, utilisant des enregistrements des années 40 très reconnaissables en tant que tels dans des circuits de haut-parleurs grossissant leur « défauts ».

26 Je pense ici tout particullerement à *Under suspicion* de Boris Groys.
27 COUPRIE p.5
28 DESHAYS en rappelle un naturalisme, qui tend à faire oublier l'action du médium qu'est l'enregistrement, dans son étude sur la représentation sonore.

L'espace est également central dans une musique écrite fortement influencée par les arts visuels (les partitions de Feldman et les surfaces de Rotko) et spatiaux (XENAKIS, l'architecture et les volumes). Dans ces musiques, le développement, notion centrale pour la composition à l'époque classico-romantique, a laissé la place à des «Moments» (selon le terme introduit par Stockhausen dans les années 50) perçus comme des enchaînements de séquences souvent statiques[29]

C'est donc à la fois dans la continuité de ces réflexions qu'avec CH.AU The Musical nous avons conçu le lieu de la représentation, et que se sont dessinées les directions de la mise en scène. Ayant déjà eu quelques expériences avec la mise en scène des musiciens, j'ai proposé de travailler plutôt dans l'optique de la chorégraphie que de la mise en scène et de concevoir davantage les actions scéniques comme des performances que comme des scènes à jouer à la façon d'un comédien. Ces distinctions peuvent paraître artificielles, mais cette terminologie permet à des musiciens d'envisager les dispositions, attitudes et mouvements du corps comme une extension de la partition. On pourrait le résumer en disant que de « faire » quelque chose plutôt que de « jouer à » est davantage en accord avec la représentation de soi des musiciens en relation avec la scène.

L'autoréflexivité a guidé l'ensemble du processus de construction du personnage, par une méthode de travail participative qui entraînait également la redistribution du rôle de l'auteur. Le choix initial de condenser dans un même espace-temps scénique les archives du processus de production a des conséquences sur perception des propriétés de la performance, sur sa performativité. L'archive et son dispositif de type « documentaire» provoque dans ce spectacle musical un «effet de réel» qui vient rompre avec la mimesis, suggérer un «en dehors» à l'intérieur de l'espace scénique par mise en abyme.

Le backstage musical, détournement d'une tradition autoréflexive

Dès ses premiers pas dans les années 20 (« Show boat »), la Comédie musicale nous offrait une tradition très ancrée et répandue qui nous renvoyait directement à ces préoccupations : le *backstage musical*. Ces Musicals qui parlent de l'élaboration d'un Musical renvoient d'emblée à un regard critique sur leur production, entre les médiums de leur époque (Singin' in the rain), sur les conditions de travail (Chorus Line), sur l'autonomisation du champ artistique (All that Jazz).

29 LIGETI en analyse les conséquences sur la perception de la forme dès les années 60.

En nous invitant le dans *Backstage*, nous pourrions même dire en le *squattant*, nous prenions possession également de tous ces dispositifs scéniques, adaptés par des références plus récentes aux dispositifs de la télé-réalité (insertion de vidéos au type documentaire, codes scéniques des télé-crochets).

Nous avons ainsi envisagé l'écriture du *Backstage* de l'histoire de CHAU par CH.AU avec pour titre *CH.AU:The Musical*. L'intrigue est celle d'un ensemble de musique contemporaine décidant de monter une comédie musicale intitulée l'*Oriental Express* (la création avait lieu au théâtre de l'Oriental à Vevey). Dès le numéro d'ouverture (souvent celui du narrateur ou bonimenteur dans la tradition du Music Hall), des vidéos des répétitions de cette chanson viennent suggérer l'échafaudage de la construction du personnage et donner des pistes aux spectateurs sur les intentions premIeres des auteurs, et dont le spectacle explore parfois des variantes, voire constate l'échec. Ce 1er numéro introduit également les connotations stylistiques évoquées avec le *Gestus* de Brecht et Weill la pianiste de l'ensemble y racontant l'histoire d'une pianiste classique qui voulait être une chanteuse de rock (Annexe 2, extrait n° 1)

Le duo des *auteurs*, empruntant des codes au numéro de claquettes, vient tôt dans le spectacle énoncer toutes les questions posées par l'élaboration de ce spectacle (et en bonne partie de cette recherche).

Extrait de *Complainte des Auteurs contemporains*
(Brechtian Tap Dance)

(...)

On va faire - un backstage – musical
Déconstruire – le conte - xte social
D : Les coulisses – Les efforts
A : Et l'envers – du décors
On va faire – un backstage – musical

On va pren- dre les choses – à l'envers
Et montrer - le specta – cle se faire
D : Tous les an - técédants
A : Les problè – mes d'argent
On va pren- dre les choses – à l'envers

Pour l'histoire – partir des - musiciens
Et leur faire – passer des - entretiens

D : Leurs envies – leurs parcours
A : Leur passion – leurs amours
Pour l'histoire – partir des – musiciens

On va leur – montrer les – auditions
Le travail – et les ré – pétitions
D : Les ennuis – les ratés
A : Et les di – fficultés
On va leur – montrer les – auditions

On va faire – une car – tographie
De la vie – d'un ensemble – aujourd'hui
D : Toutes les – ambitions
A : Et les in - hibitions
On va faire – une car – tographie

On va faire - un backstage - musical
Montrer le – côté pa – radoxal
D'un groupe con- temporain
Qui veut faire le malin
Et monter - un backstage - musical...

(...)

De même, le duo des deux (authentiques) chanteurs était présenté tout d'abord comme un duel, un casting pour la place de la directrice ou du directeur du théâtre de l'Oriental. La situation révèle la nature compétitive du travail de musicien tout en jouant avec les codes des *télé-crochets*. En introduction à leur chanson, des provocations au ton très stylisé, semblent annoncer le début de la chanson et par conséquent l'entrée dans la représentation mais sont soudainement interrompues. Les lumIeres de service se rallument et les Auteurs viennent corriger les lignes des deux personnages. Lorsque les lumIeres et la musique reprennent, la scène recommence, accentuant encore son caractère factice (Annexe 2, extrait n° 2).

Le sykpe des co-producteurs met en scène, les percussionnistes, en différé (l'un d'eux n'étant là que sous forme d'enregistrement) à l'instrumentarium réduit à leur bouche. Leur liste, détournement de la tradition de la chanson d'accumulation, genre coutumier de la MGM, est utilisée pour ses propriétés rythmiques, son principe faisant écho avec dérision au mode de production capitaliste et parce qu'elle expose l'aspect le plus matériel d'une production musicale (Annexe 2, extrait n° 3).

La mise en scène de ce spectacle musical, met en avant le travail de construction des personnages ainsi que du récit collectif, en écho à la distanciation brechtienne. L'espace scénique est scindé en deux : à l'avant-scène, comme un podium pénétrant le public, défilent les personnages. En retrait, un groupe de musique accompagne les chansons. Sur le mur derrIere lui sont projetés des extraits vidéos du processus de production.

Les personnages qui s'avancent esquissent, en chanson, une cartographie de l'ensemble, ses complicités, ses choix esthétiques, ses difficultés financIeres,... Ce changement de statut du corps des instrumentistes, habituellement liés sur scène à leur instrument et outil de travail, est aussi une façon de ré-envisager sa propre représentation. Le groupe de musique est aussi un personnage à part entIere. Dans une disposition très frontale et typée en comparaison avec les explorations scéniques des musiques contemporaines, il joue en quelque sorte au groupe.

A l'arrIere-scène, l'ensemble est hanté par son double sur un écran où les images rappellent la construction du spectacle. Cette apparition du concept de personnage dans les exemples amène à la question de la fiction, corollaire à l'idée d'un spectacle autoréflexif.

4. LES PRATIQUES COLLECTIVES AUTOFICTIONNELLES

Le terme de fiction peut être entendu comme invention, création de nouveaux espaces, très proche donc de l'hétérotopie musicale. La virtualité de cet espace (le terme virtualité n'étant pas l'opposé de réel mais d'actuel) lui confère un potentiel particulier. Je reprendrai ici le point de vue de Nancy Murzilli, pour qui la fiction est un moyen d'expérimenter des mondes possibles réellement, en particulier parce que la fiction entretient toujours un rapport étroit avec le monde dans lequel elle est énoncée et duquel il est impossible de la dissocier.

L'autofiction est un phénomène bien référencé dans la littérature. Plus récemment la question de l'autofiction scénique a été abordée par des chercheurs en études théâtrales comme Arielle Meyer McLeod. Le saut du texte à la scène ouvre la voie à de nouvelles questions. A qui appartient le corps de celui qui s'exprime en « je » sur la scène ?

Dans son film *La Commune* (2000), Peter Watkins propose à des gens issus du milieu associatif parisien de rejouer la Commune de Paris de 1870. A la façon d'un jeu de rôle et en collaboration avec des historiens, les participants ont créé leur personnage, parfois historique, parfois fictionnel, mais toujours en relation avec leur engagement au quotidien. La forme participative qu'explore Watkins, joue des différents statuts du « je » de ces personnages et acteurs. Dans ce qu'on pourrait appeler un documentaire sur un travail fictionnel, la fiction a un pouvoir émancipateur en relayant le documentaire, en palliant parfois aux manques de la réalité. Ainsi, une réunion féministe de la Commune, qui n'a pas pu avoir lieu en raison de l'assaut des Versaillais, est tenue par des participantes d'aujourd'hui.

La fonction sociale du jeu de masques, entre anthropologie et théâtre, est un outil social pour se situer et se réinventer au sein du collectif. Cette sensation de dédoublement, d'expérience d'un espace-temps multiple est proche de celle que l'anthropologue Anaïs Despland décrit dans des ateliers de création sonore partagée en milieu carcéral :
« ...)Dans l'espace des ateliers émerge la suggestion d'une autre vie possible. (...) L'espace des ateliers comme suggestion de possibles. L'espace des ateliers comme actualisation de possibles, par l'introduction d'une forme d'altérité. (...) »[30]

Dans le projet radiophonique *Chroniques de l'Ouest* (2012), en collabo-

30 DESPLANDS, p.48

ration avec 2 comédiens, nous avons conçu un western radiophonique dans le cadre d'ateliers de création partagée aux pénitencier de la Brennaz. Parmi diverses tentatives au succès variable, un moment nous a particulierement frappé : laissant de côté les textes pré-écrits, nous avons demandé à un participant d'improviser la scène où le héros, un bandit du far west, se retrouve seul en cellule. La qualité et la richesse du moment ont été saisissantes, de toute évidence en relation avec la dimension autoréflexive de la situation, déplacement qui permettait de libérer la parole.

Le corps du musicien

Dans *CH.AU : The Musical*, ce qui a été principalement vécu par les musiciens comme une mise en danger est le fait de lâcher son instrument pour chanter, parfois parler, bouger. Cette réinvention du rôle du corps en scène est aussi une modification du statut de celui ou celle qui est en représentation. Etre instrumentiste professionnel signifie des années de pratique, d'acquisition technique par des heures quotidiennes passées avec son instrument. C'est autour de ce noyau que se construit la personnalité de chacun dans le jeu en groupe et dans son rapport à la scène. Ce pilier central peut bien entendu aussi, comme toute étiquette, comporter son lot de frustrations, nourrir des fantasmes d'évasion. La relation à l'instrument peut être très ambivalente. Dans le parcours de CHAU, cette Comédie est un pas en avant vers la construction visuelle d'un spectacle, vers le théâtre. Pour des musiciens, la notion de mise en scène pose des question particulleres. Tout d'abord, la longue pratique de la disposition frontale musiciens / public fait que celle-ci est comme naturalisée. Dans cette disposition, les musiciens sont « sur scène », mais ne se sentent pas « mis en scène ».

Il faut préciser que comme beaucoup d'ensemble de musique contemporaine, CH.AU a toujours conçu la disposition dans l'espace en fonction des musiques jouées et très rarement en situation frontale. Mais ces choix des musiciens par rapport à la musique n'impliquent pas de changement d'attitudes ou de statut.

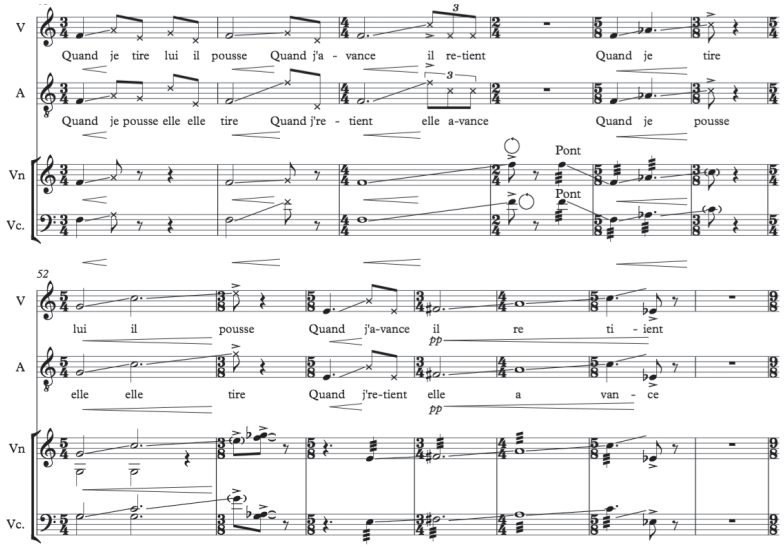
Notre processus a commencé avec des entretiens entre chaque musicienne et musicien et une journaliste extérieure à l'ensemble, dans lesquels Antonio et moi avons puisé pour proposer l'esquisse non seulement d'un personnage, mais aussi d'une cartographie des positions de l'ensemble, en groupant, souvent par paire, ceux qui utilisaient des termes ou exprimaient des points de vue communs, mais aussi ceux que les autres citaient souvent ensemble. La topologie des personnages suit ainsi les propos des membres du groupe sur leur appartenance au

groupe initial, le degré de participation active, l'orientation esthétique, les habitudes de travail,...

Il s'est poursuivi par une audition dans laquelle notre proposition de personnage étaient réenvisagées avec chacune et chacun, travail poursuivi ensuite durant les répétitions sur le lieu de création, durant les deux semaines qui ont précédé la création en avril 2015. A travers ce processus d'archivage, qui a également fourni le matériel vidéo, le jeu de rôle a consisté davantage en la construction d'une situation que dans la psychologie d'un personnage Un des duos illustre bien en particulier ce déplacement :

Annexe 2, extrait no 4 :
Le duo de Valérie (violon) et Aurélien (violoncelle) a été envisagé parce que leurs noms étaient constamment associés par les autres interviewés. Pour ce binôme, nous avons tout d'abord proposé à chacun d'auditionner pour son propre rôle en reprenant les mots prononcés en entretien. Puis nous les avons auditionnés pour le rôle de l'autre, en reprenant ses mots, imitant ses intonations et gestes, par la vidéo, puis l'image seule et enfin le son seul.

Ensuite, nous les avons fait auditionner ensemble. Tout d'abord des ébauches de chansons les mettaient dans la situation inconfortable de former une sorte de monstre à deux têtes, bras entremêlés. Le texte de leur chanson retranscrit des préoccupations assez typiques des instrumentistes à corde jouant en orchestre :



Nous avons également tenté de voir comment pouvait se mouvoir cette hydre, en leur demandant de rester coller l'un à l'autre en se déplaçant dans la pIece. Ce n'est que relativement tard durant les répétitions,que leur numéro et leur chorégraphie ont pris forme. Nous avons finalement abandonné la démarche collée, reléguée au statut d'archive de répétition et choisi une façon de jouer qui leur permettait, certes difficilement, de jouer et chanter. Outre la dimension de prouesse que nous souhaitions garder malgré la déconstruction du genre, cette situation met en avant l'idée de l'instrument comme un obstacle, comme une condition de production à réinventer. Elle met en également en avant le corps lui-même comme une instrument, dimension souvent négligée dans le parcours des instrumentistes.

Le processus de production de ce duo provient de contraintes a priori extérieures aux performeurs, de choix des auteurs et de la chorégraphe. Mais il ne peut au final être défini que par eux-mêmes, par leur présence physique dans l'espace effectif de réalisation, et renvoie donc à la question du travail collectif, des relations intriquées au sein du collectif entre les auteurs, la chorégraphes, les interprètes-performeurs et le lieu de production où se sont poursuivis ces essais. Cette réinvention en commun des moyens de production les plus concrets d'un spectacle a connu son lot de tâtonnements et ne nous a ainsi permis que tard, dans les répétitions, de stabiliser un numéro.

D'autres personnages mettent en avant des aspects particuliers de l'histoire de l'ensemble ou du processus de production :

Virgin Falsetto (Virginie Falquet, pianiste)
Virginie, pianiste de l'ensemble est l'initiatrice du projet, dans le spectacle, son personnage de Virgin Falsetto, dans lequel elle délaisse totalement le piano pour chanter une chanson qui revient sous différentes formes, met en avant les fantasmes d'un musicien au parcours académique : ancienne rock star qui a aussi un rôle de fil rouge pour le spectateur, à la manIere des narrateurs dans le théâtre brechtien. (Annexe 2, extrait no 1)

La Conscience (Laurent Estoppey, saxophone)
Laurent est le fondateur de l'ensemble, bien qu'il l'ait quitté depuis. Réinvité pour l'occasion, son personnage est une énigme, un moment de suspension ou un Joker. Des extraits de l'interview inital, qui racontent l'histoire de CHAU, sont diffusés mais à la limite de l'audible, et où le sens affleure.

Certains personnages ne sont restés qu'à l'état d'ébauche pour des questions de temps de travail. Notre souhait initial était d'intégrer autant que possible techniciens, journalistes, metteuse en scène, vidéaste, le théâtre, le public dans le spectacle, en les filmant et les mettant en chansons. De ce projet ne reste que la distribution des rôles sur le flyer :

Adina Secrétan ..... la Chorégraphe
Anne Gillot ..... l'Intervieweuse
Antoine Läng ..... le Directeur
Antonio Albanese ..... le Librettiste
Anthony Gerber ..... le Technicien lumIere
Aurélien Ferrette ..... Valérie, Siamoise
Blaise Ubaldini ..... le Musicien oriental
David Tabachnik ..... le Technicien son
Dragos Tara ..... le Compositeur
Dominique Frey ..... l'Administrateur
Eloise Weiss-Dubray ..... la Coordinatrice
Fazia Benhadj ..... la Vidéaste
Laurent Estoppey ..... la Conscience
Le Public ..... l'Audience
Nicolas Gerber ..... Monsieur Loyal
Peter Baumann ..... l'Administrateur en duplex
Valérie Bernard ..... Aurélien, Siamois
Virginie Falquet ..... Virgin Falsetto
Wanda Obertova ..... La Directrice

L'ensemble et son double

Les archives du travail de production suggèrent sur scène une autre temporalité qui intègre dans le temps de la performance un arrIere-plan à l'intrigue que les corps physiques présentent. A l'avant-scène, les solos et duos s'accumulent comme des repères sur une carte. Au fur et à mesure que le groupe se met en place, que le spectacle semble prendre forme, une chanson collective se dessine petit à petit. Cette chanson est d'ailleurs jouée et chantée dans une disposition très frontale du groupe, telle que CHAU ne l'a que très rarement pratiqué dans son histoire. CHAU joue ici au groupe en quelque sorte.

A l'arrIere-scène, l'ensemble est hanté par son double sur un écran où les images rappellent la construction du spectacle. (photo couverture)

ECHOS ET OUVERTURES, CRACKS

Au-delà de la définition spécialisée que le mot *diffusion* a pris dans le monde du spectacle, j'aimerais l'entendre au sens large de l'impact du travail sur le collectif, le retour du public, les nouvelles dynamiques. Ce travail de production de 2 ans a réinventé le collectif de maintes façons, comme en témoigne les diverses couches du Full score (Annexe 1).

Changeant de rôle durablement ou temporairement, les membres de l'ensemble se réassocient en permanence. La participation à l'un ou l'autre de ces sous-ensembles est un choix qui modifie la partition. A la lecture des lignes du haut du Full score, cette recherche pourrait passer pour ce que l'on appelle un solo. Mais le terme n'a bien évidemment pas de sens au vu du sujet. Au moment de rédiger ces lignes, je me retrouve certes seul, mais les questions et les mots que je retranscris sont bien le fruit d'une expérience commune. Si les rôles sont variables, tout ceci a demandé à chacun un engagement personnel de longue durée, qui a été je crois très bien vécu par des musiciens au parcours déjà confirmé remettant en jeu leur statut sur scène. Le sourire en coin de lèvres a accompagné cette sensation de « se regarder faire ».

Quelles qu'aient pu être des errances de budget, de temps, de dynamique de groupe déjà relatés, j'ai été très étonné de la dynamique créée dans la suite du *Musical*. Tout d'abord trois membres ont décidé de prendre en charge la tournée du spectacle en se partageant en une trentaine de contacts. Mais c'est surtout là où notre idée de création participative semblait avoir le plus échoué qu'est venu la proposition la plus étonnante. L'idée d'une chanson collective qui serait le fruit d'improvisations quotidiennes durant les répétitions avait été fortement réduite. Or, pour les prochaines saisons, la Compagnie a proposé de reprendre cette chanson et la poursuivre ensemble à chaque concert. Un peu dans la même idée, cette prochaine saison intégrera la mise en scène dans les concerts.

C'est seulement sur la durée que peut s'observer la performativité d'une pratique et son potentiel autofictionnel. Ceci renvoie à la situation d'une recherche comme celle-ci, nécessairement modeste puisque reflet momentané de processus collectifs à long terme. De même, au moment d'écrire seul ce mémoire, le « je » prend un sens très étroit et je ne souhaite pas mettre dans la bouche de mes camarades des mots qu'ils ou elles n'ont pas prononcé. Ces limites sont d'emblée évidentes, mais les orien-

tations prises par l'ensemble à travers le processus parcouru ensemble témoigne toutefois d'un changement qualitatif. Les moyens financiers et humains particuliers qu'a demandé ce projet ont aussi provoqué un déplacement, un changement, ou un renforcement, d'une direction qui permet à l'ensemble et à chacun davantage de se situer, mais aussi de se surprendre, d'oser. C'est ici que j'envisage les interstices et passerelles étendant le champ des possibles qui permettent l'initiative en se jouant des courants et contraintes. La dialectique entre initiative et contrainte nous rappelle aussi à celle entre subjectivation et gouvernementalité chez Foucault, pour qui elles se définissent l'une l'autre, très loin d'une utopie de la libération comme abolition des contraintes extérieures.

La question qui se pose maintenant est celle de la poursuite de ces recherches dans des champs aux contraintes, positionnements et modes d'action différents. Il faudra à chaque fois redéfinir le commun, l'espace à inventer ensemble et dans lequel le jeu peut exister, durer. Par exemple, dans les projets réalisés en milieu carcéral, les questions du faire ensemble, de ses motivations et de ses limites étaient radicalement différentes. Pour autant, les processus n'en sont pas moins enrichissants. Au-delà du travail artistique, la question de la pratique commune nous renvoie à celle de la citoyenneté, pour laquelle le travail de récit collectif et de réinvention de son propre personnage me semblent fournir des portes d'entrée concrètes.

La question du médium qui porte le récit collectif est également intéressante en soi. Le son, à une époque largement dominée par les médiums visuels, recèle un potentiel de production « d'images non visuelles» fécond en espaces intersticiels. Ces interstices sont les conditions locales et temporaires pour se redonner de l'espace. Une étude sur les conditions de production et le collectif rappelle certes la démarche des mouvements artistiques radicaux des années 60, comme Fluxus. Elle se fait toutefois dans un contexte historique et politique très différent, où les récits collectifs ne nous projettent plus en dehors du capitalisme, mais au contraire en creusent la matière pour en révéler les dynamiques à l'oeuvre, leurs tensions et contradictions.

Contredire, et ainsi se réaproprier sa propre représentation, est une perpétuation de ce travail critique et de distanciation qui nous permet de nous maintenir en mouvement.

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO Theodor W., The Culture industry, Taylor & Francis e-library, 2005

ADORNO Theodor W, Commitment, Taylor & Francis e-library, 2007

AFFENTRANGER, Chantal, Tour d'horizon du mécénat suisse :Le potentiel du paléo festival à avoir des mécénes, Travail de Bachelor pour l'obtention du Bachelor, bilingue of science HES-SO en Tourisme, Sierre, 2010

ALBERRO Alexander, Institutions, critique, and institutional critique : an anthology of artists' writings edited by Alexander Alberro and Blake Stimson, Massachusetts Institute of Technology, 2009

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine (Ouvrage collectif sous la direction de) : Créer, ensemble, Points de vue sur les communautés artistiques (fin XIXe-XXe sIecles), L'entretemps, Montepllеir, 2013

BESSON Pierre-François Le financement participatif gagne la Suisse romande http://www.tdg.ch

BIDIMA Jean Godefroy, Théorie critique et modernité négro-africaine : de l'Ecole de Francfort à la « docta spes africana », Publications de la Sorbonne, 1993

BOCQUET Karine, La notion de pratique chez Foucault. Philosophie. Universit#e Charles de Gaulle - Lille III, 2013. Francais.

BOLTANSKI Luc et CHIAPELLO Eve, Le nouvel esprit du capitalisme, éd. Gallimard, 1999

BOSSIS Bruno La technologie et le drame musical : dématérialisation de processus acoustiques ou retournement esthétique ? in FERRARI Giordano (ouvrage collectif sous la dir. de) ,La musique et la scène. L'écriture et son expression scénique au XXe sIecle : Actes de colloque. Paris, 23-24 novembre 2006 [texte imprimé] / L'Harmattan, Paris 2007

BOURDIEU Pierre & HAACKE Hans, Libre-échange, Seuil / les presses du réel 1994

BOURDIEU Pierre, Le Sens pratique, Paris, Ed. de Minuit, 1980,

BRECHT Bertolt, On Theater, Hill and Way, 1964

BUCHLOH Benjamin , « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspect de l'art conceptuel), 1962-1969 », in L'Art conceptuel, une perspective (exposition, ARC/Musée d'art moderne de la ville de Paris, novembre 1989 – février 1990), Paris, Paris-Musée, 1989

BUCHLOH Benjamin, Allegorical procedures, Appropriation and Montage in Contemporary art, Artforum, september 1982 p.43-56

CARDEW Cornelius, Stockhausen Serves Imperialism, ubuclassics, 2004

CHIAPELLO Eve, Artistes versus Manager, Le management culturel face à la critique artiste, Ed. Métaillé 1998

COUPRIE Pierre. La musique électroacoustique en concert : histoire et perspectives. L'observatoire des pratiques musicales. Méthodes et enjeux, Apr 2001, France. p. 43-52

COUPRIE Pierre. Le vocabulaire de l'objet sonore. Du sonore au musical, L'Harmattan, 2001.

DARBON Nicolas L'opéra postmoderne la quête de l'Unitas multiplex in revue Labyrinthe 10 | 2001 :
http://labyrinthe.revues.org/1198

DAUTREY Jehanne, « Une hétérotopie musicale : la collaboration entre Renzo Piano et Luigi Nono sur Prometeo », Rue Descartes, 2007/2 n° 56, p. 8-20. DOI : 10.3917/rdes.056.0008

DEBORD Guy, la Société du spectacle, Gallimard, 2002

DECROUPET Pascal, Espaces externes, espaces internes : élargissements du champ d'action et de conscience par l'utilisation de moyens électro-acoustiques dans Votre Faust et dans Die Soldaten, in FERRARI Giordano (ouvrage collectif sous la dir. de) ,La musique et la scène. L'écriture et son expression scénique au XXe sIecle : Actes de colloque. Paris, 23-24 novembre 2006 [texte imprimé] / L'Harmattan, Paris 2007

DELEUZE Gilles & Guattari Felix, «Rhizomes, in « Milles plateaux », p.7-37)

DENIS Jérôme, Les nouveaux visages de la performativité. Etudes de communication, 2006, pp.7-24

DESHAYS Daniel, Paysage sonore ? In « soundspace : espaces, expériences et politiques », ouvrage collectif, l'Harmattan, 2014.

DESPLAND Anaïs, La prison en jeu, au tour du sujet : du jeu au je, Retours sur une expérience de création partagée en milieu carcéral, La prison en jeu, au tour du sujet : du jeu au je Retours sur une expérience de création partagée en milieu carcéral, Université de Lausanne, 2014

DERIAZ Françoise La clé des chants – Financement de la musique en Suisse romande
http://www.cine-bulletin.ch

DUPASQUIER Violaine
Compagnies indépendantes de théâtre de Suisse romande : quelles possibilités d'amélioration de la diffusion internationale ?
Mémoire de Diplôme de formation continue en gestion culturelle organisé par les Universités de Genève et Lausanne et l'association Artos Session 2008-2010

ECO Umberto, L'oeuvre ouverte, Ed.Seuil - Points, 1965

EASTON Leonore, Rapport sur les méthodes utilisées en recherché artistique dans le domaine des arts de la scène, La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande, 2010

ESCHE Charles , Possibilité, art et déviation démocratique. Le Rooseum comme Kunsthalle régionale dans une petite ville suédoise Traduit par Yasemin Vaudable http://republicart.net/disc/institution/esche01_fr.htm

FORTIN Sylvie, « Apports possibles de l'ethnographie et de l'auto- ethnographie pour la recherche en pratique artistique », in La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique, sous la direction de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec, Presses de l'Université du Québec, Québec, 2006, p. 97- 109.

FOUCAULT Michel : L'éthique du souci de soi comme pratique de la liberté, in Foucault M « Dits et écrits », Quarto Gallimard, 1984

FRASER Andrea, In and out of place, Art in America vol.73 n°6 juin
trad. : Déplacé à propos, par J.Hentsch et A.JULLIARD in Faces, n°26 Hiver 92-93.

FRASER Andrea,, From the Critique of the institutions to an Institution of Critique, Artforum New York sept 2005 Vol. 44,p. 278 -283

GREEN Charles, « The third hand : Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism »

GUATTARI Felix, Les trois écologies, Galilée, 1989

GROYS Boris, Going public, Sternberg press, 2010.

GROYS Boris, Under suspicion, Sternberg press, 2010.

HALL Stuart (ouvrage collectif sous la dir. de) , Representation : cultural representations and signifying practices, SAGE Publication ltd, London, 1997

HASEMAN, Brad, A Manifesto for Performative Research. Media International Australia incorporating Culture and Policy, theme issue « Practice-led Research »(no. 118) :pp. 98-106., 2006.

HEILE Bjorn Mauricio Kagel's instrumental theatre in FERRARI Giordano (ouvrage collectif sous la dir. de) ,La musique et la scène. L'écriture et son expression scénique au XXe sIecle : Actes de colloque. Paris, 23-24 novembre 2006 [texte imprimé] / L'Harmattan, Paris 2007

KESTER Grant H. «Conversation Pieces », Community and communication in modern art, University of California press, Berkeley, London, 2004

LANGHOFF Bernard, le rapport Langhoff : projet pour le théâtre de la Comédie de Genève, éditions Zoé,

LEMIEUX Cyril et BARTHE Yannick : Quelle critique aprés Bourdieu ? In Mouvements, 21 mai 2007, http ://www.mouvements.info/Quelle-critique- apres-Bourdieu.html

LIGETI György, de la forme dans la musique nouvelle, 9 essais sur la musique, éd. Contrechamps, 2002

MAUSS Marcel, Les techniques du corps, 1934. Version électronique disponible sous http ://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

MENGER Pierre-Michel, L'oreille spéculative. Consommation et perception de la musique contemporaine. In revue Française sociologie, 1986, 27-3. Sociologie de l'art et de la littérature, pp 445-479.

MERLIN Christian (ouvrage collectif sous la dir. de), Opéra et mise en scène, l'Avant-scène Opéra n° 241

MITTELSTEINER Crista, Théâtre e(s)t musique, musique e(s)t théâtre in FERRARI Giordano (ouvrage collectif sous la dir. de) ,La musique et la scène. L'écriture et son expression scénique au XXe sIecle : Actes de colloque. Paris, 23-24 novembre 2006 [texte imprimé] / L'Harmattan, Paris 2007

MURZILLI, Nancy, La fiction ou l'expérimentation des possibles, http ://www.fabula.org/effet/interventions/11.php, 2001 dernIere consultation le 24 février 2016

NANCY Jean-Luc, La Communauté désœuvrée, Christian Bourgois, 1986

NONO Luigi, Ecrits, éditions Contrechamps, 2007

PECQUEUX Anthony, Des chansons constituent-elles un terrain anthropologique in Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain, texte réunis par Marc Perrenoud, L'Harmattan, 2006, p.71-94

PERRENOUD Marc, Le métier de musicien comme modèle d'analyse du « travail en autonomie », actes du colloque Ethnographies du travail artistique, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, septembre 2006.

PERRENOUD Marc, Ne faire que ça, in Terrains de la Musique, Approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain. textes réunis par Marc Perrenoud, L'Harmattan, 2006.

PERROUX Alain, la Comédie musicale, mode d'emploi, l'Avant-scène Opéra, Editions premIeres Loges, Paris 2009.

RAUNIG Gerald, La critique institutionnelle, le pouvoir constituant et le long souffle de la pratique instituante Traduit par Barbara Fontaine, in Pratiques instituantes n° 2, eipcp janvier 2007, http ://eipcp.net/transversal/0507/raunig/fr

Rapport du bureau d'étude Actori sur le Grand Théâtre de Genève du 26 mars 2014 http ://www.ville-geneve.ch/fileadmin/public/Departement_3/Dossiers_de_presse/dossier-presse-etude-actori-culture-ville-geneve-2014.pdf

ROGOFF Irit, « Smuggling- An embodied criticaltity »RULHES Christophe, La musique ruse, foi d'ethnographe in Terrains de la musique : approches socio-anthropologiques du fait musical contemporain, texte réunis par Marc Perrenoud, L'Harmattan, 2006, p.113-132.

STIERLIN Astrid
La profession de musicien : Recherche dans le domaine des musiques improvisées dans le canton de Genève en 2001, Certificat en gestion culturelle, 2000-2001 Universités de Genève et de Lausanne Château de Dorigny

SALADIN Matthieu, esthétique de l'improvisation libre, expérimentation musicale et politique, les Presses du réel, 2014

SCHAFER Murray A.,Le paysage sonore, 1978

SCHMIDT Dérte Théâtre de la perceptibilité. Dramaturgie musicale, scène et texte dans Das Mädchen mit den Schwefelhélzern de Helmut Lachenmann in FERRARI Giordano (ouvrage collectif sous la dir. de) ,La musique et la scène. L'écriture et son expression scénique au XXe sIecle : Actes de colloque. Paris, 23-24 novembre 2006 [texte imprimé] / L'Harmattan, Paris 2007

STOCKHAUSEN Karlheinz, ...Comment passe le temps..., Ed. Contrechamps, Genève, 1988

TRUBERT Jean-François « Langage musical et Gestus : le cinquIeme tableau du Mahagonny-Songspiel de Kurt Weill et Bertolt Brecht » in « La musique et la scène. L'écriture et son expression scénique au XXe sIecle : Actes de colloque. Paris, 23-24 novembre 2006 » sous la direction de Giordano Ferrari, L'Harmattan, Paris 2007

VUONG Isabelle, Donner, recevoir et (p)rendre, relations d'emploi et de travail dans les compagnies indépendantes du spectacle vivant Diplôme de formation continue en gestion culturelle organisé par les Universités de Genève et Lausanne et l'association Artos Session 2008 – 2010

WAEBER Jacqueline, en musique dans le texte, Van Dieren, 2005
WARD Fraser, The haunted museum : institutional critique and publicity, in OCTOBER 73, Summer 1995, pp.71-89, October magagazine ltd and MIT

WINNICOTT D.W (1971). Jeu et réalité : L'espace potentiel, trad. française, Gallimard

ANNEXES

Annexe 1 : FULL SCORE
dimensions et évolution du processus de production

Annexe 2 : CLE USB :
extraits du spectacle CHAU, The Musical

Annexe 3 : http ://chau-off.blogspot.ch
Journal de bord de l'élaboration de la recherche

REMERCIEMENTS

Merci à Cheryne et Leyel, co-pilotes du rallye quotidien,

Merci à Antonio et son regard complice,

Merci à Pierre et Anne-Julie, pour leur conseils avisés et bienveillants,

Merci à Catherine et Liliane pour la brèche ouverte,

,
Merci à Adina, Anne, Valérie, Virginie, Wanda, Antoine, Aurélien, Blaise, Dominique, Laurent et Peter de s'être prêtées et prêtés au jeu,

Merci à Emma et Charles-Elie pour leur écoute tout au long du chemin.

CRACKS
Dragos Tara

Tuteur de thèse | Thesis Advisor : Pierre Hazan

Étudiants diplômants | Master students 2015|16 :
Mandarava Bricaire, Ana Raquel Ermida Gomes, Emmanuelle Esmail-Zavieh, Camille Kaiser, Charlyne Kolly, Alba Lage, Viola Lukács, Diego Orihuela, Camilla Paolino, Charles-Elie Payré, Geneviève Romang, Stéphanie Serra, Dragos Tara

Jury de soutenances des Master Thesis | Master Thesis Committee :
Kodwo Eshun, Claus Gunti, Pierre Hazan, Samia Henni, Aymon Kreil, Eric Maeder, Doreen Mende, Catherine Quéloz, Anne-Julie Raccoursier, Gene Ray

Sessions de soutenance des Master Thesis | Master Thesis defence sessions :
Mardi 14 et Mercredi 15 juin 2016 | Tuesday 14 and Wednesday 15 June 2016

Programme Master de recherche CCC | Research-Based Master Programme CCC
critical curatorial cybermedia
http://head.hesge.ch/ccc/turbulence – ccc.head@hesge.ch

Faculté | Faculty 2015|16
Professeur responsable | Responsible Professor : Doreen Mende.
Professeurs réguliers | Associate Professors: Pierre Hazan, Anne-Julie Raccoursier, Gene Ray.
Professeurs invités et tuteurs | Visiting Professors and Tutors: Kodwo Eshun, Marion von Osten, Aymon Kreil, Denis Pernet.
Assistants: Cécile Boss, Eric Philippoz, Janis Schroeder.
Etudiants | Students: Aurélien Ballif, Naouel Ben Aziza, Marie van Berchem, Mandarava Bricaire, Duke Choi, Marguerite Davenport, Ana Raquel Ermida Gomes, Emmanuelle Esmail-Zavieh, Camille Kaiser, Charlyne Kolly, Alba Lage, Viola Lukács, Diego Orihuela, Camilla Paolino, Charles-Elie Payré, Julia Pecheur, Geneviève Romang, Stéphanie Serra, Dragos Tara, Tina Wetchy, Yael Wicki.

Haute école d'art et de design – Genève | Geneva University of Art and Design
http://head.hesge.ch – info.head@hesge.ch

Achevé d'imprimer en mai 2016 à l'atelier typo|pao de la Haute école d'art et de design – Genève.