

Hugues BAZIN - *bazin@recherche-action.fr*

Décembre 2002

RAPPORT DE RECHERCHE

POUR UN PROGRAMME PILOTE D'ACCOMPAGNEMENT DES ÉMERGENCES ET ARTS POPULAIRES EN RÉGION, DÉVELOPPANT PAR LA RECHERCHE-ACTION DES ESPACES INTERDISCIPLINAIRES DE PRODUCTION DE CONNAISSANCE ET DE TRANSFORMATIONS CULTURELLES.

NOTE DE SYNTHÈSE	2
Pour une recherche en situation	2
Quelle place pour un art populaire ?	2
L'injonction paradoxale de l'expérimentation	3
Quel programme de travail ?	4
Étapes du programme de travail	4
1- Mise en place d'un espace de travail	4
2- Mise en visibilité des ressources territoriales	5
3- Élaboration d'une problématisation collective	5
4- Constitution d'un « chercheur collectif »	6
5- Mise en place de situations expérimentales	6
6- Modalisation et développement	7
Éléments bibliographiques	8
NOTES DE RECHERCHE	10
Pour la scène vivante d'un théâtre populaire	10
Sur l'idée de labo et sa réception publique	10
Sur la rencontre clown et hip-hop autour du burlesque	12
Glossaire du comique	14
Comédies, les faiseurs d'univers	16
Travail sur les matériaux	16
Travail sur les formes	18
Recherche en compagnie, expérimentation et production	20
Un « état » du mouvement	20
Accompagner	21
Expérimenter des situations	22
Produire	25
Annexes	26

NOTE DE SYNTHÈSE

POUR UNE RECHERCHE EN SITUATION

Ce rapport de travail interroge la place de la recherche dans la prise en compte d'un art populaire et son accompagnement en région. Il s'agit, comme nous le verrons tout au long de ces pages, de réfléchir plus en termes de processus que d'objet (de l'art ou de la science). À titre d'exemple, nous présentons en seconde partie des notes de recherche issues de l'accompagnement d'une expérience dans le Nord.

À l'opposé d'une dichotomie présumée entre intellectuel et populaire, restituer la complexité de l'art populaire, ce n'est pas le compliquer, mais le rendre accessible dans sa diversité et son étendue.

Les deux démarches, scientifiques et artistiques ont pour objet commun de placer le principe de processus au centre en dehors des critères canoniques de légitimation institutionnelle et académique.

En 1996-97, notre travail visait les ateliers-résidences d'artistes dans les quartiers populaires. Il était intégré dans une étude comparative entre plusieurs sites tels que les régions du bassin minier de Lens, de Strasbourg et de Toulon. Cela concernait principalement les disciplines hip-hop (en particulier la danse) et correspondait à une période de professionnalisation et reconnaissance artistique et institutionnelle de ces émergences. En 1998 à Montpellier et en 1999 à Bordeaux nous avons suivi le même type d'expérience suivant d'autres formes et disciplines (ateliers d'écriture, musicaux Jazz et Latino-américain, événements déambulatoires dans l'espace urbain, etc.).

Nous pouvons ainsi établir une correspondance processuelle entre les principes de recherche-action et l'expérimentation artistique si « l'essence et la valeur de l'art ne résident pas dans les seuls objets d'art, mais dans la dynamique et le développement d'une expérience active ». [Shusterman R, 1992]

De même, la valeur et l'essence de la recherche-action ne résident pas dans la reconnaissance d'un objet prédéfini dûment estampillé par le champ institutionnel qui légitimerait notre démarche, mais dans un processus producteur de conscience, de connaissance et de transformation.

Depuis le début, notre approche n'est donc pas artistique ou sociale, elle est systémique (comprendre les éléments dans un tout et réciproquement) et dialectique (résoudre les oppositions par leur dépassement dans de nouvelles situations). Une compréhension en termes de processus permet d'accéder à la globalité et la complexité d'un mouvement, de l'expérimentation la plus pointue au développement d'espace populaire en région.

Ces croisements répétés de parcours de recherche artistiques et scientifiques à l'occasion de rencontres humaines et d'opportunités professionnelles, ont permis de suivre de manière privilégiée dans certaines régions des dynamiques de développement depuis le milieu des années 90. Dans cette continuité et cet esprit, nous essayons d'animer aujourd'hui des espaces interdisciplinaires et intercatégoriels de recherche-action.

C'est la seule façon, de notre point de vue pour poser les enjeux réels.

QUELLE PLACE POUR UN ART POPULAIRE ?

En premier lieu, nous tenions à souligner le caractère singulier, riche en enseignement que fut l'histoire de ces parcours croisés que nous évoquions plus haut, quelles que soient les difficultés matérielles, contextuelles et les enjeux liés à tout travail en situation, ainsi que les incertitudes quant à la place d'un chercheur dans le monde de l'art.

Il y a des moments nomades où l'espace se déplie, et des interzones de repos ou de repli, sans qu'elles se figent dans une fonction préétablie, un but précis. Ce sont les moments privilégiés d'une rencontre ou la qualité d'une présence, la disponibilité, l'imprévu, la spontanéité, l'improvisation, participent tout autant au travail de recherche que la formulation d'hypothèses et de cadres de travail rationnellement constitués.

Ce sont des espaces « sans qualité », non consacrés, dans le sens où ils ne peuvent être définis de l'extérieur du mouvement qui les constitue et permettent de poser les conditions d'un commencement.

Qu'est-ce donc alors la recherche du « mouvement juste », sinon cette conscience maximum d'être là, au creux du mouvement, au centre d'une exactitude, d'une précision, d'un détail, créateur d'espace, producteur de connaissance renouvelant les situations ?

C'est la compréhension de cette complexité à laquelle un art populaire nous invite si nous voulons aujourd'hui poser des enjeux en terme de développement sur un territoire.

Cependant, en dehors d'une légitimation officielle, existe-t-il une autre voie aussi bien pour un art populaire contemporain (non folklorisé) et une recherche en situation (non académique) ?

Pour l'instant hélas notre réponse est plutôt négative et les conséquences sont assez fâcheuses. Nous prenons ici l'exemple du hip-hop, car il agit comme révélateur. De l'échec (logique) d'une unification d'un cursus diplômant (D.E. de danse hip-hop) aux crises structurelles et créatives rencontrées par beaucoup d'individus et de compagnies en passant par le problème récurrent de la prise en compte massive et anarchique de la demande d'initiation aux disciplines hip-hop d'une nouvelle génération, tous ces problèmes ne sont que les différentes faces visibles d'une même sphère qu'il n'est possible d'aborder encore une fois que dans sa totalité et sa complexité.

L'INJONCTION PARADOXALE DE L'EXPÉRIMENTATION

L'expérimentation à travers les ateliers-résidences en milieu populaire et autres labos artistiques était pour nous une manière de mettre en visibilité ces processus et ces enjeux. En nous attachant à une mise en mouvement dialectique, nous pouvions éviter la séparation arbitraire entre art/social, création/transmission, production/transformation.

Cependant, les modes de reconnaissance institutionnelle et économique contribuent à une séparation des genres et des domaines en sacralisant l'artiste (l'art pour l'art) et en validant son travail comme produit fini.

Ces mêmes artistes issus des formes populaires sont ainsi confrontés parfois à des choix schizophréniques, devant renier la dimension populaire pour prétendre à une reconnaissance institutionnelle se coupant de fait du sens même de leur démarche et de son pouvoir de transformation.

La place de compagnies comme celle du hip-hop, restera difficile à tenir si nous ne pouvons faire raisonner sur un plan politique les enjeux qu'elle soulève avec d'autres démarches similaires, en particulier à travers tous les réseaux que ces groupes ont su tisser en région.

Prenons par exemple trois aspects de cette mise en mouvement qui nous semblent pertinents dans la validation d'un art populaire :

- Le *work in progress* qui place le processus comme valeur centrale et qui interroge l'insertion de l'expérimentation dans la cohérence du développement régional d'une forme,
- Le principe d'*atelier* qui se concentre sur le rapport au travail et pose la question de la place et du statut de la production,
- La notion de *performance* qui interroge le cadre de réception et le rapport au public.

Tous ces champs d'investigation restent inexplorés, ils ne concernent pas seulement le hip-hop, mais interrogent un ensemble. Que veut dire « expérimenter » ou « créer » si tout doit rester dans le cadre conventionnel et admis d'un milieu déterminé, si la création comme mode de production collective en situation, n'est réservée qu'à une corporation professionnelle.

Produire de la connaissance autour de ces enjeux paraît aujourd'hui incontournable, sinon crucial. Pourtant, une recherche en situation s'attachant au processus, a de fait peu de chance de trouver une place. Elle est rarement incluse comme élément moteur des phases de l'expérimentation et d'une politique d'accompagnement des formes populaires telles que le hip-hop.

La tendance naturelle de l'action publique est d'injecter de la culture là où l'espace manque pour le mouvement des formes ; d'instaurer de nouvelles instances et procédures là où il faut faire jouer les correspondances et les interstices ; remplir les « vides » (espaces indéterminés) par différentes médiations là où un jeu conflictuel est nécessaire pour l'expression des processus et la définition de normes communes.

QUEL PROGRAMME DE TRAVAIL ?

Nous défendons ici l'idée d'un programme pilote d'accompagnement des émergences et arts populaires en région, développant par la recherche-action des espaces chorégraphiques et interdisciplinaires de production de connaissance et de transformations culturelles.

Comment respecter ce qui est le propre d'une forme populaire tout en produisant de la connaissance ? Comment cette connaissance peut-elle être détentrice d'enjeux à travers une transformation des situations individuelles ou collectives ? Comment saisir ces émergences sans en figer le mouvement ? Comment mettre en visibilité des processus sans contribuer à les « labelliser » ? Comment être dans la mobilité des parcours sans les enfermer dans un territoire ou un champ prédéterminé ? Comment produire un savoir réellement partagé sans renforcer les pouvoirs déjà constitués ?

Il s'agit d'abord pour nous d'ouvrir des espaces nécessaires à la circulation, le travail coopératif, la concertation, etc. Le développement en région se conçoit alors comme le dépliement d'espaces trop longtemps contractés et contrariés tels que ceux que nous qualifions : espaces interstitiels, espaces interstitiels, espaces alternatifs.

Les forces innovatrices ne se logent plus aujourd'hui dans la marge, mais au centre dans les interstices qui traversent les strates structurelles et l'empilement des dispositifs. L'interstice favorise donc cette mise en œuvre qui n'est pas contraire à l'académisme, mais en joue comme un musicien utilise un instrument. Les parcours expérimentiels des arts hip-hop dévoilent cette capacité très moderne d'intervenir en alternance sur plusieurs modes (expérimentation/académisme, standardisation/innovation, tradition/modernité, etc.). L'espace interstitiel, est propice à la création culturelle dans cet espace-temps de l'émergence (processus de sensibilisation, transmission, création, diffusion), entre le moment de la naissance et le moment de la reconnaissance.

Les processus de formation, production, réception ne s'enferment pas seulement dans des lieux d'activités spécialisés et consacrés par l'institution, mais dans l'entre-lieux, c'est-à-dire la mobilité entre ces lieux. L'espace intermédiaire n'est pas un « entre-deux » (vision dualiste et évolutionniste) entre l'institution et le marché, l'amateur et le professionnel ; il opère d'une manière dynamique dans des rajustements constants, une *mise en lien* entre ces différents aspects de l'expérience humaine. Le principe de développement implique donc un *déploiement* des ressources territoriales.

Les lieux de pouvoirs et de décision ne se logent pas uniquement dans le territoire des politiques administratives, mais dans une mise en correspondances des compétences dans les différents champs de l'action et la réflexion. L'espace alternatif est délimité par ce mouvement entre pôle dominant et pôle résistant où se négocie la cohérence d'un projet de développement et s'exerce une conscience politique. Il pose la question collective des négociations de lieux et des cadres d'activité.

ÉTAPES DU PROGRAMME DE TRAVAIL

Nous distinguons plusieurs étapes dans la mise en place d'un espace de travail en recherche-action. Ce que nous présentons ci-dessous est une procédure que nous expérimentons dans d'autres régions, particulièrement conçue pour aborder la dimension d'un travail autour des émergences culturelles et des formes populaires. Ce cadre de travail est un système souple totalement configurable suivant les contextes et les situations. (pour plus d'information sur le principe de recherche-action, nous venons d'ouvrir un site internet dédié à cette démarche : www.recherche-action.fr)

1- MISE EN PLACE D'UN ESPACE DE TRAVAIL

L'espace de travail englobe tous les aspects d'une mise en recherche mettant en dynamique les implications de chacun dans son milieu socioprofessionnel.

Il concerne toute personne impliquée durablement dans un processus de transformation (culturelle, sociale, etc.) qui cherche à produire de la connaissance en affinant une problématique de travail et les questions autour de sa pratique.

Un protocole de travail doit veiller aux conditions d'efficacité dans l'échange, la prise de décision, la production de connaissance, l'élaboration d'outils et de projets : Support et circulation de l'information, structuration des séances entre éléments méthodologiques, problématiques, expérimentaux, etc.

L'Élaboration d'une charte offre un cadre idéal-type pour l'espace de travail garantissant la pérennité de la recherche et l'appropriation des outils par les acteurs. Elle énonce des valeurs et des outils méthodologiques.

2- MISE EN VISIBILITÉ DES RESSOURCES TERRITORIALES

La mise en visibilité des ressources territoriales s'écarte d'un simple état des lieux des structures et des groupes pour s'attacher à une mise en correspondance des espaces populaires selon une *géographie différente des relations humaines* dans une intelligence territoriale globale

Ce sont les espaces dont nous parlons : interstitiels (création et expérimentations), intermédiaires (socialisation et professionnalisation) et alternatifs (participation et revendication). Ils permettent d'accéder à une compréhension systémique des pratiques et des parcours.

Il s'agit également d'associer les acteurs rencontrés à chaque phase du programme dans un aller-retour continu entre terrain et production de connaissance.

Des entretiens approfondis et des observations participantes permettent d'entrer dans une relation à la globalité et la complexité des situations vécues, de resituer les besoins dans un ensemble cohérent, traduire une histoire, un parcours, un questionnement dans un ensemble qui fait sens pour les individus.

3- ÉLABORATION D'UNE PROBLÉMATISATION COLLECTIVE

La prise en compte d'une complexité exige de nouveaux référentiels dans l'accompagnement des parcours et des initiatives populaires. Ce référentiel correspond à la mise en espace d'un travail et d'une réflexion collective sans pour autant constituer une nouvelle étiquette ou un label.

C'est un processus créatif engagé pour expertiser ses propres situations, renvoyer des hypothèses de travail, mettre en liens des situations problématiques dans une unité de sens, un ensemble plus large, une problématique collective.

La problématisation permet ainsi d'énoncer les préoccupations de chacun sous la forme d'un *problème public*, visible et compréhensible par tous, renvoyant à des réponses politiques.

Il s'agit de comprendre les situations propres aux espaces populaires de création culturelle. Nous citons ici à titre d'exemple quelques éléments qui pourraient participer à une problématique commune :

TRAVAIL SUR LES ESPACES INTERSTITIELS :

- Accompagner des processus dans une compréhension globale, ouvrir des espaces, s'appuyer sur la médiation naturelle d'une forme populaire comme le hip-hop, permettre une confrontation des sphères esthétiques.
- Permettre les conditions d'un développement en réseau, s'appuyer sur les groupes émergents, les « maîtres-artistes », les auras de diffusion esthétique (styles, types formels), les modes autodidactes de validation, la virtuosité.

TRAVAIL SUR LES ESPACES INTERMÉDIAIRES :

- Offrir des espaces « tremplins » : pose de repères dans un parcours expérientiel, offrir la capacité de faire des choix à la croisée de plusieurs chemins, créer les conditions d'une mobilité constructive entre plusieurs plans d'engagement (rue-studio-scène),
- Offrir des espaces « relais » : créer des pôles de ressources, des croisements de compétence interdisciplinaires permettant de développer des configurations individuelles et collectives originales, offrir les conditions d'une validation des acquis,
- Offrir des espaces « plate-forme » : socle ou de base pour une mise en forme d'expériences, interroger les modes de rapport au travail (coopératif/compétition), de production (économie intermédiaire/économie de marché), etc.

TRAVAIL SUR LES ESPACES ALTERNATIFS :

- Ouvrir des zones de confrontations plutôt que des zones tampons en passant au-dessus des couches médiatrices, des chaînes verticales de décision et des assignations culturelles, identitaires, esthétiques ou territoriales,
- Dépasser les incohérences et les rivalités en termes de territoire et de lieu, un système partenarial qui engorge bien souvent les espaces possibles d'une alternative,
- Dépasser l'auto légitimation d'un discours techniciste en constituant de nouveaux référentiels pour les négociations de cadres d'activité avec les institutions,
- Permettre l'accompagnement de processus plutôt que l'unique financement de projet.

4- CONSTITUTION D'UN « CHERCHEUR COLLECTIF »

La démarche de recherche, l'instauration d'un pôle de connaissance ne constituent pas une procédure individuelle, mais collective. Nous partons du constat que la prise en compte de la complexité de la réalité contemporaine impose d'autres modes de travail de type coopératif.

Le travail coopératif organise une relation d'échanges réciproques où le projet de l'un est une composante du projet de l'autre. Ce qui permet d'atteindre la compréhension et la force d'un ensemble qui nous ne pourrions jamais obtenir par la simple addition des intérêts individuels.

La coopération représente plus que la somme des implications de chacun. Le dépassement de l'intérêt individuel au profit d'un intérêt commun est une manière d'instaurer une synergie entre les compétences et les expériences, plus loin qu'une simple mutualisation des ressources.

Il n'y a pas un chercheur qui tire son pouvoir d'un savoir et qui extirperait une connaissance hors de son contexte. La connaissance est directement réappropriée par les acteurs concernés.

Le niveau d'implication des acteurs est tributaire de la possibilité d'utiliser les résultats de la recherche. Cela nécessite de participer à la mise en problématique collective où s'affine la capacité d'expertiser ses propres situations.

Enfin, l'idée de chercheur collectif implique un moment la dimension d'une production collective aussi bien en termes de connaissance que de transformation.

5- MISE EN PLACE DE SITUATIONS EXPÉRIMENTALES

L'espace de recherche-action a pour mission, dans cet équilibre tendu entre réflexion et pratique, implication et recul, d'expérimenter et ouvrir des situations, produire de la connaissance, poser des enjeux autour des problématiques soulevées, participer à la transformation des situations socioculturelles...

EXPÉRIMENTATION POPULAIRE

L'expérimentation populaire nous semble relier deux principes apparemment contradictoires sur un même axe de force : une exigence élevée et le respect des modes de structuration autonome propres aux formes populaires.

L'expérimentation, par une mise en situation, doit pouvoir donner des éléments de réponse aux problèmes collectifs évoqués dans la phase problématisation.

Une expérimentation réussie est une expérience qui permet de produire de la connaissance, de transformer des situations (personnelles, collectives), de poser des enjeux ?

Nous reprenons ici à titre d'exemple notre grille de travail présentée plus haut pour la conception de situations expérimentales.

- Atelier (travail) : l'expérience concrète vécue dans la rencontre avec d'autres acteurs autour d'un travail sur une matière commune, assembler des éléments et de participer à l'élaboration de formes définies comme « artistiques » ou non
- Work in progress (Processus) : quelque chose qui ne peut être défini autrement que dans le mouvement qui le construit et qui interroge la relation création/transmission, production/transformation, sensibilisation/diffusion, etc.
- Performance (événement) : Créer un nouveau cadre de réception, créer un environnement qui ouvre un champ de possibilités sans pouvoir présager de la forme d'apparition et de production.

Les situations expérimentales sont nécessairement des situations ouvertes. Les acteurs doivent pouvoir définir par eux-mêmes les situations de l'intérieur, sans imposition d'un cadre pré-établi : c'est la situation qui crée le lieu, non le lieu qui crée la situation.

Il est important pour ces raisons de bien négocier les cadres qui permettent de gérer collectivement les situations expérimentales. Il s'agit d'interroger la manière dont ils sont construits et communément acceptés.

Par exemple, les outils comme les ateliers-résidences ou les labos artistiques sont des outils intéressants à condition qu'ils puissent être placés dans la cohérence d'un projet global tel que le propose ce programme de recherche. C'est la condition sine qua non pour produire de la connaissance et des enjeux sans lesquels la portée de l'expérimentation est réduite à l'espace intimiste des acteurs qui la constituent.

IDÉE DE RÉGION PILOTE

Il y a nécessité à produire de nouvelles connaissances, des outils d'évaluation et des zones conflictuelles où vont se négocier de nouveaux cadres de référence de l'action, de compréhension et de participation à la société. Ces connaissances et outils passent par la constitution d'espaces régionaux de travail et la formation de relais régionaux, qui devront donner aux acteurs d'un même territoire la possibilité d'appréhender, de formuler et d'agir sur une réalité socioculturelle complexe et mouvante et de participer à une dynamique de développement.

6- MODALISATION ET DÉVELOPPEMENT

La modalisation, à la différence de la modélisation, ne cherche pas à reproduire à l'identique des cadres de travail, elle élabore des règles non réductibles à un modèle de pensée et d'action, pour la mise en place de recherches-actions comme systèmes souples adaptés à la réalité de chaque contexte.

Il s'agit de se donner les moyens d'une mise en mouvement :

- Mise en réseaux des expériences avec d'autres régions : Participation à un réseau national de réflexion (étude-évaluation)
- Constitution de support de connaissance : Publication, support de diffusion, etc. Espace public de débats, forum, université populaire, etc.
- Évaluation d'une dynamique de développement,
- Mise en place d'un système de validation des acquis et des cursus de formation adaptée

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

AUTOUR D'UNE AUTRE APPROCHE ARTISTIQUE

- ABOUDRAR B.-N.** [2000], *Nous n'irons plus au musée*, Paris : Aubier, 334p., (Alto).
- ARDENNE P.** [1999], *L'art dans son moment politique : Écrits de circonstance*, Bruxelles : La Lettre Volée, 417p., (Essais).
- BEAUDRY L., LAWRENCE O.** (Ss la Dir.) [2001], *La politique, par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*, Québec : Presses de l'université du Québec, 155p.
- BECKER H.S.** [1982], *Les mondes de l'art*, (Arts Worlds, California Press. Trad. de l'anglais par J. Bouniort), Paris : Flammarion, 1988, 380p., (Art, Histoire, Société).
- (Textes réunis par) [1999], *Propos sur l'art*, Paris : L'Harmattan, 217p., (Logiques Sociales).
- BERNIÉ-BOISSARD C.** (Ss la dir.) [2000], *Espaces de la culture. Politique de l'art*, Paris : L'Harmattan, 397p., (Logiques Sociales).
- BOURDIEU P.** [1992], *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil, 486p., (Libre Examen).
- BOURDIEU P., DARBEL A.** (Ss la dir.) [1969], *L'amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*, Paris : Editions de Minuit, 251p., (Le sens commun).
- COMETTI J.-P.** [1999], *L'art sans qualités*, Tours : Farrago, 84p.
- GROUT C.** [2000], *Pour une réalité publique de l'art*, Paris : L'Harmattan, 315p., (Esthétiques).
- LAMARCHE-VADEL G.** [2001], *De ville en ville, l'art au présent*, Paris : Ed. de l'aube, 172p., (Société et territoire).
- MOULIN R.** [1992], Avec la collaboration de COSTA P., *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion, 437p., (Champs).
- POPPER F.** (Préface de) [1985], *Art, action et participation : L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris : Klincksieck, 368p., (Esthétique).
- SHUSTERMAN R.** [1999], « L'expérience esthétique du rap », in *Gredin - Revue électronique*, Paris : gredin.free.fr,
- [1998], « Doit-on légitimer l'esthétique de la rue ? », in *L'esthétique de la rue / ed.*, Paris : L'Harmattan, , pp.25-32
- [1994], *Sous l'interprétation*, (trad. de l'anglais par J.-P. Cometti), Paris : L'éclat, 107p., (Tiré à part).
- [1992], *L'art à l'état vif : La pensée pragmatique et l'esthétique populaire*, (Pragmatist Aesthetics : Living beauty, rethinking art), Paris : Editions de Minuit, 272p., (Le sens commun).

AUTOUR DE LA RECHERCHE-ACTION

- BARBIER R.** [1996], *La recherche action*, Paris : Anthropos, 112p., (ethno-sociologie).
- BATAILLE M.** (1983), « Méthodologie de la complexité », in *POUR*, n° 90, juin-juillet 1983, p. 32-36.
- CLAUX R., GÉLINAS A.** [1982], *Systémique et résolution de problèmes, selon la méthode des systèmes souples*, Montréal : L'Agence d'Arc Inc, 60p.
- DESROCHE H.** [1981], « La recherche coopérative comme recherche-action », in *Actes du colloque recherche-action*, Chicoutimi : UQAC.
- DESROCHE H.** [1990], *Entreprendre d'apprendre : D'une autobiographie raisonnée aux projets d'une recherche-action*, Paris : Ed. Ouvrières, 208p.
- DIONNE H.** [1998], *Le développement par la recherche-action*, Paris : L'Harmattan, 114p., (Outils de recherche).
- FORTIN R.** [2000], Préface de MORIN E., *Comprendre la complexité : Introduction à la Méthode d'Edgar Morin*, Paris : L'Harmattan, 206p., (Logiques Sociales).

- GOYETTE G., et al.**, [1984], *Recherche-action et perfectionnement des enseignants : Bilan d'une expérience*, Québec : P.U.Q..
- GOYETTE G., LESSARD-HEBERT M.** [1987], *la recherche action : Ses fonctions, ses fondements et son instrumentation*, Québec : Presses de l'université du Québec, 204p.
- GRAND'MAISON J.** [1975], *Des milieux de travail à réinventer*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p75.
- LAVOIE L., MABRQUIS D., LAURIN P.** [1996], *La recherche-action : Manuel d'autoformation*, Montréal : Presses de l'université du Québec, 229p.
- LIU M.** [1997], *Fondement de la recherche-action*, Paris : L'Harmattan, 351p., (Logiques Sociales).
- MAHEUX, G., GÉLINAS, A., CLAUX R.** [1983], « La recherche-action : un instrument pour le praticien et la praticienne », in *Vie pédagogique*, n° 27, novembre 1983, p. 13-16.
- MORIN E.** [1994], *La complexité humaine*, Paris : Flammarion, 368p., (Champs-L'essentiel).
- MORIN E.** [1990], *Introduction à la complexité*, Paris : ESF, 158p., (Communication et complexité).
- MORIN E., LE MOIGNE J.-L.** [1999], *L'intelligence de la complexité*, Paris : L'Harmattan, 329p., (Cognition & formation).
- RESWEBER J.-P.** [1995], *La recherche-action*, Paris : PUF, 127p., (Que sais-je ?).
- THIRION A.-M.** [1980], *Tendances actuelles de la recherche-action. Examen critique*, Thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, Université de Liège, Année académique 1979-1980, 239 p.
- TREMBLAY R.B.**, [1997], « L'activité d'investigation scientifique », in *Le groupe optimal*, Montréal, Édition du Cim.
- [Zúñiga R.](#), [1994], *L'évaluation dans l'action*, Montréal : P.U.M., 200p.

NOTES DE RECHERCHE

POUR LA SCÈNE VIVANTE D'UN THÉÂTRE POPULAIRE

NOTE DE RECHERCHE D'OCTOBRE 2000 SUR LES LABORATOIRES CHORÉGRAPHIQUES ANIMÉS À DUNKERQUE PAR LE COMPAGNIE *MELTING SPOT* AYANT POUR THÈME LE BURLESQUE.

« Une caractéristique de la manifestation culturelle "sérieuse" est le fait que le public ne doive pas y participer. Il est donc possible que public de la comédie grecque y assiste en crachant des noyaux de fruits et en se moquant des acteurs, mais aujourd'hui, dans un amphithéâtre dûment archéologisé, la comédie est plutôt culture que spectacle, et les gens se taisent (espérons-le, en s'ennuyant). » (Umberto Eco, La guerre du faux).

SUR L'IDÉE DE LABO ET SA RÉCEPTION PUBLIQUE

Ce qui paraît fondamental à travers la notion de laboratoire, ce n'est pas l'expérimentation en tant que telle, qui devrait « aboutir » absolument à quelque chose d'original et de diffusable, c'est avoir la possibilité de confirmer ici que l'art est une pratique, une expérience, bref un processus. Ce qui importe n'est pas l'œuvre en tant qu'objet fini, mais en tant que processus. En cela le labo a autant une portée artistique que politique, au sens que l'expression d'un mouvement provoque des événements et des situations, des ruptures et des décalages à l'opposé d'une pensée conformiste ou évolutionniste qui dirige une certaine conception de l'art et de la culture.

Il n'est fait appel à aucun critère immuable, ni ordre de la nature, mais bien à une construction permanente. La compréhension de l'œuvre comme processus, nous incite à aborder différemment les catégories du monde de l'art et ses composantes empiriques (production, marché, corporation, enseignement académique...) à travers lesquelles est jugée la valeur de l'œuvre.

Il n'existe presque pas d'espaces, et pour cause, où l'exploration et l'affirmation de cette dimension soit réellement possible. Elle pose pourtant des enjeux fondamentaux. Soulignons déjà que les idées d'expérimentation et de processus ne procèdent pas d'une vision élitiste. Non seulement, elles ne s'opposent pas à un travail sur les formes populaires telles que le hip-hop, mais elles constituent le principe même de leur structuration. L'idée de labo ne tient sa force et sa pertinence que dans cette possibilité de relier le caractère expérimental et populaire d'une expérience apparemment contradictoire.

Dans ce sens, l'œuvre se comprendrait comme un type d'accomplissement du mouvement, c'est une *mise en œuvre* où il n'existe donc pas de codes préétablis susceptibles de la catégoriser.

Nous pourrions évoquer un art de déconstruction / reconstruction : emprunts collages, réappropriation, transformation, rupture, renversement. Cette indétermination ne caractérise pas l'incapacité à construire une œuvre, mais la position de considérer toute œuvre comme un échafaudage.

Il existe donc une fragilité dans la construction caractérisée par un perpétuel inachèvement, une incertitude par rapport au temps. L'accession à un certain mode d'être prime sur l'accomplissement d'une œuvre finie. C'est une œuvre fugitive, effaçable, menacée... Un aspect renforcé par un travail en labo qui connaîtra une représentation unique.

Dire que l'œuvre, s'élabore en situation dans un mouvement, pose évidemment la question du référentiel esthétique jugeant la qualité de l'œuvre comme processus ou objet, autrement dit, sa réception publique.

Est-ce que le laboratoire se termine à l'instant de l'ouverture du « rideau de scène » où interroge-t-il également la qualité de la réception publique ? En d'autres termes, la production doit-elle se conformer au produit cerné par le cadre préétabli de sa réception (scène du théâtre). Se poursuit-elle au contraire dans l'élaboration d'un nouveau cadre ? Cela sous-entend que la réception n'est pas une relation passive à l'œuvre, mais participe à son développement.

Nous nous heurtons toujours à cette question. Même si un théâtre encourage une aventure de type « work in progress », le cadre dans lequel l'expérience se déroule est soumis à un cahier des charges. D'autre part, l'attente du public est orientée par les codes d'un lieu culturel « consacré ». Même si ce lieu se veut « populaire », ce que le public s'imagine en droit de recevoir dépend d'un ensemble de codes culturels qui sont extérieurs aux conditions de la production artistique.

Finalement, l'œuvre exposée devenue visible, devient également prévisible. Si l'on considère que le spectacle (exposition de l'œuvre) crée un événement, cela voudrait dire que l'événement ne se situe pas dans la présentation du visible, mais ce qu'elle laisse en creux d'invisible et d'imprévisible.

En tant que rupture, l'événement rompt le conformisme dans lequel nous serions tentés de nous installer. Il « renvoie au défi de penser l'irruption de la nouveauté dans un monde conçu comme prévisible par ailleurs »¹. Il brise le socle apparemment stable de nos vies. Apparente stabilité, car en réalité s'agitent dans la matière les atomes, se fomentent dans les consciences des velléités de dépassement. L'événement libère les énergies prisonnières. Il éclaire à un temps « t » le nouvel espace ainsi créé, nouvel ordonnancement provisoire d'éléments contradictoires.

Créer un nouveau cadre de réception, c'est créer un environnement qui ouvre un champ de possibilités sans pouvoir présager de la forme d'apparition et de production des événements.

Comment alors présenter un travail en laboratoire ? Faut-il travailler sur une sensibilisation particulière du public sur la notion d'œuvre, ou encore travailler sur l'espace de présentation de l'œuvre ? Sans doute est-ce un ensemble d'éléments qui nous renvoie à la question du « spectacle vivant », sa portée et sa signification contemporaines comme forum public et lieu de constitution de nouveaux référentiels esthétiques.

Si ce n'est pas l'espace visible (du spectacle) qui fait l'événement mais l'événement qui crée un espace, il n'y a pas de sens préexistant à l'œuvre, c'est dans la réception qu'un sens émerge. La réception participe au processus même de la création.

Nous pourrions alors dépasser le débat récurrent lorsqu'il s'agit d'évoquer la « montée » des arts populaires, le hip-hop en particulier sur la scène des théâtres (On pensera au « fameux » article des *Saisons de la Danse* (08/99) qui accepte la danse hip-hop tant qu'elle reste dans la rue). Les naturalistes voudraient que le hip-hop garde sa « pureté » dans la rue et les assimilationnistes aimeraient le voir se fondre au monde de l'art. Les deux positions se rejoignent dans le présupposé esthétique d'une vision linéaire qui voudrait que l'œuvre devienne œuvre après un certain « stade » d'évolution, un évolutionniste dont nous connaissons historiquement les méfaits.

L'espace vivant (qui se déploie et s'étend) est alors transformé en objet de pouvoir/savoir construit par une pensée élitiste qui s'avise seule à décréter ce qui est ou n'est pas de l'art, à répertorier et classer les formes en style sans se préoccuper des styles comme vie singulière des formes, à faire ainsi du monde une chose. C'est donc la manière dont est considérée l'œuvre et son cadre de réception publique qui est en cause.

Au contraire, l'événement artistique provoqué par la réception d'un travail en labo s'inscrit dans un réseau de significations en perpétuel réorientation : il crée de la culture et cette culture vivante, en retour lui, donne sens. Sans chercher à classifier les formes artistiques, à chacun d'entrevoir dans la ligne d'un mouvement, son épaisseur, cette « magie du mouvement qui tient ensemble des points tenus »².

Parce que l'œuvre est mouvement, il conquiert l'espace qui lui est nécessaire en cassant les cadres institués, en brisant les hiérarchies, en détournant les codes établis. En cela, l'événement artistique crée du mouvement tout en balisant sa progression.

Nous retrouvons ici l'idée de cadre de réception comme spectacle vivant du forum public. Pour comprendre ce qui se passe, il nous faut créer un espace de communication, de relations ; il nous faut établir de nouvelles conditions et possibilités d'échanges, de paroles, de débats, bref un nouveau référentiel esthétique en situation. L'œuvre d'art cristallise nos désirs, nos imaginaires ; elle est monde.

La force de l'art hip-hop est de créer là où nous ne l'attendons pas, ce jeu d'appel/réponse, de capter cette énergie vitale. Il engage un rapport à l'autre et plus généralement, en tant que parole du « milieu », il ouvre un forum public. Art de la rue, mais pas uniquement « urbain », il est art tout simplement, à la fois distancié de la vie et indispensable à la vie.

Les espaces institués offrent peu de lieux où puisse raisonner ce débat. Créer un événement artistique, c'est prendre le risque de ce débat, l'ouverture d'un espace de respiration, sans que les formes qu'il est supposé développer ni l'endroit où il risque de s'imposer ne soient prévisibles. Si le laboratoire ne provoquait pas ce

¹ RUDOLF F., *Environnement comme événement*, in Société N°47, Dunod 1995.

² CAUQUELIN A., *L'Espace de l'art*, in *Sociologie de la connaissance*, 1979.

débat et cette prise de conscience, il perdrait beaucoup de sa portée. Car son message encore une fois, ne réside pas dans l'intention dévoilée ou présumée du spectacle, mais dans la situation qu'il crée.

SUR LA RENCONTRE CLOWN ET HIP-HOP AUTOUR DU BURLESQUE

Entre hip-hop, art du cirque et situations burlesques, il y a sans doute beaucoup plus de points communs³ que l'on croit. Ces deux manières d'aborder la scène du spectacle possèdent quelque chose d'essentiel et de primitif. Le burlesque et ses personnages renvoient à la **réduction essentielle d'une attitude humaine fondamentale** dans la précision des traits et des mouvements. Cette singularité irréductible prend souvent pour le personnage burlesque la figure de l'exclu, personnage seul confronté à ses difficultés, non parce qu'il n'est pas « intégré » ou « adapté » mais parce qu'il est irréductible au conformisme.

Le burlesque est hérité du numéro de cirque et du music-hall. Il produit des événements « hors contrôle » qui échappent aux règles de la comédie traditionnelle. C'est un **art de l'instant**, trouvant sa liberté dans la discontinuité de situations autonomes qu'il provoque. Pourtant rien n'est arbitraire, mais au contraire le fruit d'un long travail.

Rien n'est plus consciencieux que la préparation au rire. Une conscience professionnelle qui s'exprime dans un certain type de **rapport au travail**. Celui qui fait du burlesque son métier se présente plus comme **artisan** qu'artiste.

La précision du mouvement laisse penser que la fulgurance des trouvailles n'est le fruit que d'une imagination débordante ou d'une soudaine intuition, alors que tout n'est que rigueur sur un long investissement. Ce rapport au travail refuse la facilité et ceux qui prétendent qu'il suffit « de faire rire ».

L'amour du travail bien fait est une épure qui pousse à remettre continuellement l'œuvre sur l'établi. Prise **comme processus l'œuvre n'a aucune prétention esthétisante** (Voir chapitre précédent) et par là même échappe à une folklorisation. Le comique de situation n'est pas une situation comique qu'il serait possible d'expliquer ou décrire a priori. Il n'y a pas d'intentions extérieures à la situation. Rebelle à toute justification causale, la situation n'est accessible que dans le **mouvement** même qui la provoque.

Ainsi, le public du burlesque est un **public participatif**. Le personnage de l'acteur prend forme et s'affirme dans le miroir public. La singularité de son visage, de son mouvement, de son geste suffisent à créer un univers, un imaginaire. Un monde apparaît. Il n'y a pas un créateur et de l'autre des figurants. **Chacun est co-auteur de la situation** à laquelle il participe.

Le burlesque agit par renversement de situations. C'est sa **fonction subversive**. Il détourne les lois régissant le monde pour mieux en dévoiler les contraintes. La vie sociale est soumise à des règles et des conventions qui deviennent dans la situation burlesque un jeu ridicule et ses protagonistes, des pantins insignifiants (bourgeois engoncés, policiers obtus, jeunes « branchés » futiles, etc.). La force explosive du gag (voir ce que nous disions à propos de l'événement), bouscule l'ordre établi et l'ordonnement de nos vies.

Le spectateur là aussi ne peut être passif. La situation burlesque engage un processus réflexif, une sensibilisation, une **finesse de perception**, une agilité mentale. Chacun est amené à rire de lui-même et se reconnaître dans la dérision des situations. Chacun est un clown qui s'ignore. Ici, le comique de personnage (celui de l'acteur principal) cède la place à un comique d'observation (la situation que chacun vit).

Quand décalages et déformations éclairent une face cachée de la réalité, ils peuvent contribuer à une prise de conscience, une **dénonciation politique**, une satire de l'oppression des systèmes (pouvoir économique, totalitarisme,...).

Si l'éclosion du burlesque est liée à celle du cinéma, l'histoire des clowns et de l'art du cirque, s'ancre encore plus profondément dans une **tradition populaire**. S'il est difficile de dresser une filiation historique, le métier de clown, du bouffon de l'antiquité au fou du roi de l'époque médiévale, remonte à l'aube de l'humanité.

Sous les traits de l'Auguste nous retrouvons la **satire sociale du personnage dominé**, soumis, raillé par la haute société pailletée du « clown blanc », l'intrus dans la communauté des bien-pensants, le marginal, pauvre hère mis au ban de la société, promis à toutes les plaisanteries, aux avanies, aux méchancetés du monde, victime de toutes les situations, le valet, le serviteur mal vêtu en souquenille de parade, le palefrenier hirsute, l'idiot du village, le niais de la noce, le vagabond qu'on pourchasse, le clochard dégingandé, le pochard des lendemains de fêtes...

³ soulignés en gras dans le texte.

De part ses origines et le caractère artisanal de la profession, le clown sera toujours inacceptable dans un milieu d'artistes qui ne manque pas de lui rappeler l'une de ces significations anglaises : paysan, rustre, vilain... Les rapports de classe et de domination ont toujours poussé à considérer, à l'époque antique déjà, l'artisanat artistique comme un vil métier :

« Même si tu faisais mille chefs-d'œuvre, c'est ton art que chacun louera, et, parmi ceux qui les verront, il n'y en a pas un seul, s'il a du bon sens, qui désirera te ressembler car, si habile que tu sois, tu passeras toujours pour un artisan, un vil ouvrier, un homme qui vit du travail de ses mains, tu ne seras qu'un manœuvre, te fatiguant le corps, d'où dépendra toute l'espérance de ta vie, voué à l'obscurité, ne recevant qu'un salaire vil et modique, l'esprit flétri, isolé de tous [...], n'étant absolument qu'un ouvrier, un homme perdu dans la foule, à genoux devant les grands, humble serviteur de ceux qui ont l'éloquence, vivant comme un lièvre et destiné à être la proie du plus fort. » (Lucien dans le *Songe*, paragr. 9, II^e siècle).

Peu importe le mépris aristocratique des dominants et que l'artiste clown ne soit jamais considéré artiste à part entière, car c'est effectivement en tant que **métier artisanal qu'il tire sa force**. Une conscience professionnelle a peaufiné les techniques le long des siècles. **Art du collage et de la récupération**, puisant dans différents registres comme l'art du **mime** (pantomime mêlée de danses) ou l'art **acrobatique** et les jeux forains (équilibres, voltige, sauts à terre, jonglage), d'année en année s'est créé un répertoire, un vocabulaire, un fond de matériau commun, **transmis oralement** (comique de mots, de gestes, d'accessoires, de son, de situations, de sentiments, etc.). Appropriation populaire, cette **forme travaillée et retravaillée éclaire les cultures de chaque peuple**.

L'exemple ici des clowns sénégalais de la C^{ie} *Côté Jardin* de Dakar⁴ :

Le théâtre va beaucoup plus loin en Afrique, on se permet de descendre dans le public, d'aller voir les gens, ça les fait rire et c'est chaleureux, un contact beaucoup plus franc. En Europe, les gens n'ont pas coutume de parler à n'importe qui. » (Casset)

« La rue, c'est une perpétuelle scène de théâtre. En Afrique, il y a tellement d'activités qui se passent dans la rue que parfois on peut avoir une vision un peu théâtralisée de la vie de la rue. Il y a tellement de spectacles qui sont informels, qui se passent tout le temps, la circulation, les marchands, les piétons, tout est prétexte à échanges et à communication. La rue est perpétuellement assiégée par différentes formes d'expression, tout est prétexte à pouvoir voir ou entrevoir des scènes de musique, de théâtre ou la vie tout simplement qui est en fait une énorme comédie. Alors qu'en Europe, le spectacle de rue demande un minimum de structuration. Il y a déjà une relation ordonnée entre l'acteur et son public, il vient, il s'installe, il invite le public à venir consommer son spectacle comme si c'était dans un lieu fait pour ça. » (Mokhtar)

Artisan bricoleur, le clown utilise les **matériaux de la vie**, ceux directement disponibles dans son environnement. Le comique de matériel, en particulier celui du clown musical, transforme les objets anodins en sources sonores (bouteille, pompe à vélo, casserole, etc.).

« Pour un genre d'acteurs comme le clown, on pense que tout le monde peut l'être, qu'il s'agit d'avoir le nez rouge, des habits larges et que c'est terminé. Il y a un cursus pour arriver à déclencher un rire. C'est une somme d'exercices, de pratiques, c'est un travail précis, avec une constance et une rigueur qui t'amène à ce jeu là. » (Mokhtar)

Comme **art populaire** et il est toujours considéré aujourd'hui comme un art mineur, « article d'importation » par le théâtre qui ira piocher ici et là des éléments à sa convenance. Jusqu'en 1865, les autorités interdisent en piste tout dialogue qui puisse de près ou de loin rappeler le drame et la comédie dont seuls les grands théâtres ont l'exclusivité... Les clowns rendent la monnaie de la pièce et contournent l'interdiction par l'invention de langues étrangères (le galimatias, l'abracadabra et autres jargons incompréhensibles).

De même pour la musique ou la danse qui étaient le privilège de l'Opéra, personne ne pouvait utiliser en piste les instruments de l'orchestre traditionnel. Alors les clowns inventent le « clown musical » et font passer la musique pour de l'acrobatie, en jouant par exemple de la trompette la tête en bas ou du violon, juchés sur une échelle.

Nous retrouvons un **art du détournement et du renversement**, une **culture de résistance** propre à l'art populaire, celle des paroleurs et autres tchatcheurs qui s'exerçaient à l'époque esclavagiste des plantations sous la surveillance du maître, ou encore des caporistes.

Une autre arme aussi efficace est la dérision, comme celle du clown « shakespearien » qui déclame des vers ou des tirades ridicules en réponse aux comédiens du théâtre classique, jaloux de leurs privilèges. Nous sommes pas loin de la satire politique quand par exemple art de la rue et comique de situation se rejoignent. Dans l'exemple des clowns sénégalais, nous retrouvons la tradition du rituel d'inversion de l'esclave-bouffon qui remet en question la pérennité de l'ordre social.

⁴ Entretiens réalisés en 1999 auprès de clowns sénégalais en atelier-résidence à l'occasion du carnaval des quartiers à Bordeaux.

« Ce n'est pas simplement un jeu de clown, nos personnages sont très situationnistes. Chacun prend position pour tel ou tel personnage (Dada ler, le roi de la propreté, Shicoff, valet malin du roi qui n'arrête pas de faire des bêtises, Salitou à la mauvaise influence, Cassoulet, fidèle serviteur, avec une grosse naïveté, etc.) ou pour la situation globale et c'est ça je crois qui déclenche la réflexion, ce n'est pas quelque chose qu'ils consomment pour qu'ils partent après. C'est cette espèce de dé clic un peu que l'on recherche, des commentaires et des réactions très poussées.

L'humour permet de dire tout ce que l'on ne peut pas dire d'une manière directe. C'est donner du plaisir en faisant réfléchir, en prenant une position par rapport à l'art que nous pratiquons. En fait, c'est une relecture d'une réalité que nous vivons tous les jours. On fait des clins d'œil sans en parler franchement. Ce sont des idées que nous voulons faire passer parce qu'elles sont d'actualité, elles sont éternelles et que toutes les mentalités du monde peuvent comprendre. Ce sont les mêmes réactions que nous pouvons constater chez l'enfant africain comme chez l'enfant européen. Ce qui veut dire que ce sont des thèmes universels qui peuvent titiller la sensibilité de tout le monde. » (Mokhtar)

La **domination entretenue par le monde de l'art** occulte le rôle fondateur de l'art de la piste. La figure géométrique primordiale du **cercle** est sans doute la première scène du spectacle vivant. C'est un **art visuel**, création optique et acoustique se dispensant de discours justificateurs, un **art du détail** captant l'attention du spectateur et qui peut, d'un seul instrument ou geste, créer un univers, une féerie, de la poésie... De cet espace ainsi créé autour du cercle, le clown en est le **maître de cérémonie**.

C'est même terrible pour la survie de l'art en général s'il est devenu maintenant inaccessible pour le peuple qui l'exprime et qui le consomme, s'il devient un objet de luxe pour lui, s'il n'a aucune voie pour exprimer ce qu'il a en lui de plus profond. Le peuple de quoi il vivra, quelles seront ses références, quelles seront ses armes pour marcher dans ce monde là ? C'est dangereux pour l'humanité si un jour il n'arrive plus à avoir accès au rêve, au plaisir, à la poésie, à la beauté, au sacré. Les gens peuvent s'unir à travers des formes artistiques, de même un peuple est uni dans une liesse où tout le monde est au même niveau, où tout le peuple est concerné, donne l'occasion de voir des choses qu'on n'aurait pas soupçonnées chez son propre voisin. Il trouve l'occasion de sortir cette expression, une expression artistique tellement forte qu'il est inventif. C'est cet aspect populaire de l'art qui fait que les gens évoluent, se connaissent mieux, échangent mieux et que ça donne beaucoup plus d'espoir dans ce monde là, de vivre autre chose. C'est comme ça que l'on pourrait oser faire. Mais ce n'est pas le cas si l'art est étatique, quand il devient quelque chose qui est destiné à certains individus, à une certaine tranche de la population et pas à d'autres. Cela crée un mouvement à deux vitesses ». (Mokhtar)

GLOSSAIRE DU COMIQUE

Le comique peut être considéré comme un travail artistique et une catégorie esthétique qui ne dépendent pas simplement, en tant que forme, de l'influence d'une époque ou d'un lieu (voir chapitre précédent sur le burlesque et les clowns). « Une œuvre n'est pas comique parce qu'on rit, on rit parce qu'elle est comique. » Il existe donc des caractéristiques propres au comique : un mode de structuration, une façon travailler, un mode de réception, une exigence artistique. Nous en dressons ci-après, quelques déclinaisons élémentaires.

Dire du comique qu'il est une catégorie esthétique et pleinement un art interdisciplinaire ne signifie pas pour autant qu'il soit perçu comme tel par le jugement contemporain, sachant qu'il reste l'arme favorite des milieux populaires ou contestataires...

ABSURDE ET NON-SENS

L'absurde décrit une posture philosophique, une prise de conscience de la condition humaine face à un monde incompréhensible et que le langage se révèle incapable à décrire. C'est l'éternel recommencement des situations (le fameux « métro-boulot-dodo ») qui échappe à toute emprise d'un sens. Le *non-sens* décrit donc cette absence de cause et de finalité, comme si les situations décollaient de la réalité dans une ronde proche de la folie. Le sentiment de l'absurde décrit la perte de l'individu happé par cette spirale lorsque tout devient insensé et inutile.

BOUFFON

Voisin du *grotesque**, le bouffon en reprend les effets de grossissement. Il y ajoute une légèreté propre au jeu tel le personnage d'Arlequin qui, par son aspect furtif et souple, requerrait plus d'agilité que d'autres rôles.

BURLESQUE

Rappelons ce que nous disions le chapitre précédent. Le burlesque rompt avec la comédie traditionnelle qui se base sur une progression dramatique classique, un déroulement temporel. Il dément toutes les logiques par

l'irruption de l'incident, de la catastrophe, de l'événement. Il provoque ainsi un renversement des situations, du monde établi, de l'ordre social.

CARICATURE

La caricature peut être considérée comme une expression de la *satire**, de l'irrévérence qui utilise la déformation physique comme métaphore d'une idée (portrait politique) ou se limite à l'exagération des caractères physiques (portraits d'artistes). Il existe également la caricature de situation, dans laquelle des événements réels ou imaginaires mettent en relief les mœurs ou les comportements. En prenant le noble pour ridicule, le laid pour esthétique, la caricature renverse les catégories générées par le monde de l'art et ses dérives conformistes ou académiques.

HUMOUR

Historiquement, le mot humour décrit une rupture, un déséquilibre. Reprenons ici ce principe de décalage. L'humour renvoie à l'absurdité des situations que nous vivons. L'inadéquation entre nos pensées et nos actes, se heurte ainsi à une dérision infinie. Il existe donc une note de désespoir, voire de cruauté dans l'humour, dans cette recherche éperdue d'un sens toujours ailleurs.

GROTESQUE

Rire transformé en grimace sous la pression de l'angoisse ou du malaise, le grotesque est parfois confondu avec le *burlesque** par son extravagance, le *fantastique* par le goût du bizarre, ou encore *l'absurde**. Cependant, c'est un genre en lui-même, caractérisé par l'exagération de certains éléments et par une distorsion des formes qui échappent à l'organisation normale des êtres ou des choses. S'il manque cette exagération, on peut obtenir d'autres nuances de comique, mais on échouera dans la poursuite du grotesque. L'horreur, l'abjection, l'infirmité, l'inanité des paroles, l'invraisemblances des êtres symbolisent la lutte dérisoire menée contre le réel.

PARODIE

Transformation d'une œuvre préexistante (contrefaçon ou contre-pied d'un livre, d'un film, d'une musique, etc.) de façon comique, ludique ou satirique, la parodie reprend par imitation les propos, les écrits, le travail des autres. Le détournement parodique essaie d'attirer l'attention du spectateur par un alliage de familier et de nouveau, de provoquer chez lui le double plaisir de la reconnaissance et de la surprise. Comme *l'ironie*, la parodie joue sur plusieurs plans, explicite (1^{er} degré) et implicite (2^{ème} degré). Elle n'est pas simplement une imitation d'un style (le *pastiche*), mais aussi une transformation (action sur la structure d'une œuvre) : par exemple en réagissant contre les procédés mécaniques d'un auteur ou d'une école, la parodie accomplit un renouvellement salutaire, elle empêche une sclérose dans un style ou un genre. En mettant à nu les mécaniques de la création, elle induit donc une critique artistique des dogmes ou des référentiels esthétiques d'une époque comme ceux définissant la notion du « beau » ou du « chef-d'œuvre ». La parodie ne détruit pas ces notions mais participe d'une certaine façon à leur restauration : la parodie d'une œuvre consacre sa reconnaissance.

SATIRE

La satire est une démarche contestataire, une révolte, une dénonciation, le refus d'une complicité, s'appuyant sur une discipline ou une forme (littérature, théâtre, cinéma, etc.). Elle n'appartient donc pas à un genre particulier, c'est plus un état d'esprit. Elle utilisera les différents outils du comique (*burlesque**, *pastiche*, *grotesque**, etc.) pour ciseler le tranchant de ses armes, son mordant. Par exemple, l'arme du *ridicule*, qui éclaire le décalage entre ce que les gens affectent d'être et ce qu'ils sont en réalité (simagrées, faux-fuyants, préciosité). Cela touche parfois à un *cynisme* qui se définit comme une attaque des principes moraux et des conventions sociales d'une époque. La satire est en cela aussi un art du discours et de la rhétorique, celui de l'accusateur public, du porte-parole, de l'observateur cynique : « les gens de qualité ne sont jamais punis; les gens de qualité sont donc irréprochables ! »

COMÉDIES, LES FAISEURS D'UNIVERS

NOTE DE RECHERCHE DE JANVIER 2001 SUR LES LABORATOIRES CHORÉGRAPHIQUES ANIMÉS À DUNKERQUE PAR LE COMPAGNIE *MELTING SPOT* AYANT POUR THÈME LA COMÉDIE.

«Si tu ne sais pas faire tout de rien, tu ne sais rien faire du tout » (Picasso).

TRAVAIL SUR LES MATÉRIAUX

LES SITUATIONS

Le travail en labo découvre des univers, une mine à ciel ouvert qu'il reste parfois difficile à exploiter tant la matière est abondante.

Une vitalité s'exprime, intense et joyeuse, un plaisir un peu fou et très communicatif de s'autoriser à faire, à délirer. C'est un rapport au travail collectif qui dynamise une construction de situations originales. C'est une communauté qui n'est pas l'addition des énergies individuelles mais la résultante d'une synergie du mouvement.

L'espace se déploie en atmosphère très particulière et les danseurs se prêtent facilement au jeu. Bien sûr, ils ne partent pas de nul part. Tant mieux, car il n'y a pas de matière préfabriquée, mais des directions, des propositions, des rythmes. Les danseurs possèdent une expérience de travail sur les matériaux et une aptitude à ce genre d'aventure. Ils ont ainsi un vocabulaire à leur disposition qui leur permet de jouer sur plusieurs registres et faire « tout de rien ».

Le travail en situation impose une qualité de présence, une qualité d'être ensemble au gré des situations, dans l'instant, disponible. La relation n'est pas différée par une finalité. Ce n'est pas un temps stratégique, linéaire, chronométré. C'est un temps qui se dilate en boucle, en spirale. La relation peut alors spontanément s'investir dans le geste, cette nécessité d'être dans le mouvement sans se préoccuper de l'intrigue et du dénouement.

Cette qualité n'est pas le propre de la danse mais d'un art de vivre au monde. Cela n'exclut pas toute construction dramatique. Dans cet espace-temps peut se réconcilier le mouvement et le langage. Là peut-être se loge l'écriture, puisqu'elle est à la fois matériau et langage. Le matériau de travail devient le matériau du langage.

Ainsi, le mouvement même travaillé et retravaillé, garde la force de la spontanéité.

L'URGENCE

Le temps peut s'immobiliser en des instants, les situations sont toujours urgentes. Elles ne peuvent pas être répétées, elles doivent être faites, décidées sans délai. Du temps serait nécessaire pour parachever une écriture chorégraphique ; chaque séquence mériterait d'être lue et relue, chaque univers gagnerait à être exploré méthodiquement dans la progression d'un scénario.

Le temps manque. Cette limite propre à l'expérience en labo agit comme un stimulant et impose sa construction et son rythme. En partant par exemple de l'occupation collective de l'espace, on découpe des séquences, puis on travaille sur les détails.

Danger, battement, déséquilibre, adrénaline, l'urgence implique son mode relationnel, un état d'écoute, de disponibilité ; une tonicité sans exagération, une réactivité sans précipitation, une excitation sans nervosité. Il s'agit de comprendre et se comprendre vite. Pas le temps de décortiquer, l'on perdrait le mouvement du corps et de la parole qui se donne et s'échange. Il ne s'agit pas non de plus de faire sans réfléchir, mais de laisser l'émotion jaillir de la structure.

Loin du didactisme, peu d'explications, mais des tonalités ; pas de paraphrase, mais des accents d'intensité portés par la voix et le geste. Ils indiquent une direction, une variation, articulent les mots et ponctuent la phrase du mouvement.

L'urgence, lorsqu'elle est utilisée sans outrance et qu'elle est adoucie d'un caractère ludique, brise le sceau de l'académisme et la relation de pouvoir qui finissent toujours par s'immiscer dans toute relation de transmission.

LE MOUVEMENT

La profusion de matériaux et la débauche de mouvements conduisent à un fouillis fébrile, nuisent finalement à une visibilité et une lisibilité du mouvement. Le labo crée des situations inédites. S'ouvre un espace inconnu, c'est-à-dire sans balise, sans repère. La tendance naturelle est de partir dans tous les sens pour y trouver ici et là des marques familières, et ainsi accroître dans un mouvement en spirale le sentiment de confusion.

Sans doute est-ce le mouvement de la vie même.

Mais, dans un travail sur le burlesque et la comédie, la limite entre le « jeu » et « surjeu » est vite franchie. On risque toujours d'en faire un peu trop, un peu trop vite, un peu trop fort.

Le problème un moment est de trancher dans le vif, faire des choix, opter pour des directions, des registres, une intention du mouvement, pour qu'une épure voit jour.

C'est un positionnement dans l'espace où il est nécessaire de poser un cadre. Une chose est la facilité, une autre est de savoir par où l'on passe. Le mouvement n'est pas uniquement lié à une intensité ou un rythme. Il faut créer des temps, découper des séquences, relancer des situations. Au risque sinon de perdre le fil du propos.

Le mouvement est aussi celui continu d'un aller-retour, d'une projection vers l'extérieur et une exploration de l'intérieur. C'est un peu comme une variation sur un thème musical. L'uniformité est rompue par des phrases, des accents, des intonations.

LE REGARD

On oublie dans cette effervescence, le jeu du regard. C'est un défaut classique de « regarder ses pieds » même si nous savons que c'est le regard qui lance le mouvement, le projette, lui donne une direction.

Le regard est aussi une adresse au spectateur qui devient l'interlocuteur du danseur. Du regard, le danseur donne des clefs et invite à pénétrer un univers. Il prend par la main le visiteur, le conduit à vivre l'aventure toujours plus loin, sans jamais chercher à combler un vide, espace nécessaire au désir.

Ainsi restons-nous dans une situation ouverte, parfaitement disponible dans l'instant à vivre. Le spectacle n'est pas représentation mais présentation. Le regard est témoin.

Le processus a besoin de ce témoin comme le livre crée le lecteur, pour que la situation vive dans l'imaginaire de chacun et du regard témoigne de l'œuvre.

Il y a toujours un premier regard pour voir une œuvre même reconnue « chef-d'œuvre ». Ainsi l'œuvre est toujours présente dans son secret, ce vide qui dessine en creux le désir d'un accomplissement inachevé. Le regard le suit.

LA CONTRAINTE

Travailler sur la contrainte qui entrave le mouvement, ouvre de nouveaux horizons. Dans le burlesque et la comédie, la contrainte est un élément récurant. Engoncés dans des habits mal ajustés, les protagonistes se heurtent continuellement à des éléments hostiles, des matériaux et des objets qui leur résistent ou qui ne se conduisent jamais comme il faudrait.

La contrainte du mouvement crée du mouvement. C'est le paradoxe qui surprend et rend la situation risible ou étrange. Ainsi, la comédie joue avec la contrainte, la détourne, la retourne et d'une entrave fait une liberté.

Le mouvement qui se développe fait oublier la cangue originelle. Un peu par magie, comme les nœuds qui se délaçant et libèrent le prisonnier bondissant de sa cage, la poésie surgit sans crier gare. La danse se nourrit d'un contexte aussi rocambolesque, où le déséquilibre est source inépuisable d'un comique de situation et suggère des sensations, des émotions.

LES ACCESSOIRES ET AUTRES OBJETS

Le travail avec les objets peut représenter une aide ou un piège. Ils sont très utiles pour ouvrir des univers, ils emmènent les danseurs dans une direction. Par exemple, à travers les vêtements, on peut saisir des personnalités qui se révèlent, comme si le danseur n'avait plus d'autre choix que de se réaliser à travers cette nouvelle peau.

L'objet, l'accessoire, engage le corps du danseur lui-même instrument d'un art maîtrisé. Comment faire exister cette rencontre avec l'objet ? Elle doit éviter la juxtaposition. Une véritable rencontre, comme toute rencontre, provoque la transformation d'un état. Un autre mouvement, naît qui n'aurait pu se concevoir en

dehors de la présence de l'objet. Le mouvement séduit, englobe, englobe pour ne faire plus qu'un, une unité entre le danseur, l'objet et la proposition.

Sans cette unité, nous ne pourrions atteindre ce nouvel état. Que les éléments se dissocient et l'objet devient lourd, encombrant. Le danseur tourne sans savoir qu'en faire et c'est l'accessoire qui commande la ronde...

On peut jouer également sur ces malentendus qui animent la majorité des rencontres et font le charme du comique. Le déphasage laisse démuni mais oblige à une improvisation créatrice.

Dans toutes rencontres, altérité et unité participent à l'ouverture d'espaces et d'imaginaires. L'alter-objet renvoie à l'étrangeté d'une situation. Il pousse à chercher en nous la part d'universel venant confirmer l'unité de notre rapport au monde.

TRAVAIL SUR LES FORMES

La confrontation avec d'autres (formes, objets, personnes, etc.), fait prendre conscience de la manière dont nous jouons notre propre rôle. En s'extirpant de la pesanteur des codes culturels, nous pouvons regarder notre propre condition pour mieux en rire.

N'est-ce pas le propre de la condition humaine de rire de sa propre condition ? Le trait d'humour raye les surfaces les plus dures et les apparences les plus établies.

Le travail sur les détails et la matière participe à cette déconstruction des formes constituées et instituées. Dans l'espace de liberté ainsi conquis peut se développer le choix d'un personnage, un état, une esthétique, une gestuelle, un langage, une pensée...

Sans doute, le travail en labo est pour cette raison si propice à la création d'univers.

Se dévoile ici un enjeu aussi ancien que l'art lui-même. Les situations expérimentales ouvertes par le labo ne font que l'actualiser dans une problématique contemporaine : la relation de l'art populaire au monde de l'art dans les critères de sa reconnaissance. Le travail sur le burlesque, l'humour, la comédie, contribue à éclairer cette contradiction.

Qu'on la considère bouffonnerie ou poésie, la comédie s'inscrit toujours dans une réalité immédiate. Elle s'inspire des scènes de la vie quotidienne, les péripéties du petit peuple pour mieux condamner ou fustiger les bonnes mœurs des possédants.

Mais la virulence et l'actualité de la satire s'émeussent lorsqu'elle atteint la notoriété du fait de culture. Le comique devient plaisant et la critique morale.

La moisson est faite, le bon grain séparé de l'ivraie. Tandis qu'une certaine comédie est renvoyée à « l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure » (Aristote), une autre accède à la dignité d'un genre artistique en perdant sur le chemin l'impertinence de ses origines populaires. Elle s'installe dans la convention d'un théâtre qui se coupe alors de la réalité.

Un théâtre régulièrement attaqué de l'extérieur par la commedia dell'arte ou le théâtre de foire et de l'intérieur par le génie d'un Molière qui saura transformer l'efficacité de ces traditions populaires en arme de connaissance et de combat.

Ainsi, depuis l'antiquité, la comédie sera écartelée entre deux phases de la forme : la vivacité du mouvement et la sclérose de l'emphase. C'est pour cela que la comédie éclaire de manière si instructive le cycle de la vie des formes.

En prise avec une nouvelle réalité sociale, peut-être est-il temps aujourd'hui que la comédie dynamite, du moins dynamise les conditions de son apparition théâtrale.

Dans l'alliance entre la tradition et l'émergence, s'exprime cette vivacité particulière à la forme hip-hop qui sape naturellement les fondations d'un monde cloîtré derrière ses hautes murailles culturelles.

Encore faut-il transformer l'essai de l'intérieur pour que ne viennent pas si facilement s'emparer du mouvement un académisme et un conformisme qui font de Molière un « classique » et de la tradition un folklore.

Emergence et dégénérescence sont fatalement liées. La superficialité du vaudeville mina le théâtre comique. Pourtant, le divertissement chanté ou dansé trouvera toujours subtilement sous des apparences enjouées,— cacher ici pour éclairer ailleurs, jouer avec l'attente et la surprise—, la remise en cause d'une vision établie.

Comédies lyriques, littéraires, musicales, aucun mouvement ne peut être l'appropriation d'un milieu ou d'une culture. Le travail en labo le rappelle.

Détaché des codes culturels, des connivences et des pactes, retrouvant le goût du rire et du voyage, celui des funambules, des clowns, des marionnettistes, des mimes aux marges des circuits officiels, — le comique facile cède la place à une analyse critique, une intelligence aiguë du monde, une acuité de la perception. Le travail sur les matériaux, ce « rien qui fait tout », tel que nous l'évoquions plus haut, prend alors tout son sens.

RECHERCHE EN COMPAGNIE, EXPÉRIMENTATION ET PRODUCTION

NOTE DE RECHERCHE DE DÉCEMBRE 2001 À PROPOS DU SUIVI DES LABORATOIRES CHORÉGRAPHIQUES ANIMÉS PAR LA COMPAGNIE *MELTING SPOT*

Mettre l'art au service de la révolution, c'est dépasser l'interprétation bourgeoise de l'art et du rôle de l'artiste, considéré comme le créateur unique et isolé de l'objet esthétique. Pour les Artistes Libres, l'expérimentation n'est pas du ressort exclusif du génie ou de l'artiste, mais peut être exercée par tous, en sorte que l'œuvre d'art, cessant d'être la sublimation du désir individuel, puisse devenir la satisfaction de désirs collectifs.

(Gianfranco Marelli, La dernière internationale)

UN « ÉTAT » DU MOUVEMENT

Que peut-être le rôle d'un chercheur au sein d'une compagnie chorégraphique ? Nous le déclinons en trois verbes : *accompagner*, *expérimenter*, *produire*.

Se sont des verbes d'action, parce que la recherche telle que nous la concevons n'est pas statique, elle est en *mouvement*, un mouvement qui bouscule l'ordre académique de la production de la connaissance.

Ce n'est pas le chercheur mais le *mouvement* qui crée l'espace propre à sa recherche.

Une correspondance existe peut-être ici avec la danse. Comprenons que ce n'est pas une recherche sur la danse ou sur une compagnie mais sur l'*émergence* même du mouvement.

A l'étude d'une forme d'émergence comme objet de recherche, nous aimerions faire correspondre une recherche comme émergence d'une pensée en mouvement. De même, à l'espace interstitiel du laboratoire chorégraphique comme lieu culturel et symbolique nous désirerions faire correspondre un espace interstitiel de la pensée.

Il s'agit de trouver un *état d'écriture* dans ce rapport de la transformation à la connaissance. Autant dire que nous en sommes encore loin : décrire le mouvement *comme* manière d'être au monde, l'œuvre *comme* incomplétude et chantier vivant, les situations humaines *comme* approche de la complexité...

Voilà pour nous l'objet et l'enjeu de la recherche. Au moins nous sommes dans ce « comme », cette tentative de la correspondance. Pour cette raison nous adoptons la *recherche-action* parce que son fondement même est la correspondance : la production de connaissance *comme* transformation de situations et réciproquement. Mais cela prend du temps, combien sont prêts à soutenir cette durée ?

Les processus de conscientisation, expérimentation, transformation sociale et culturelle, sont des processus longs qui s'évaluent dans une durée qui est celle de la cohérence d'un engagement humain.

Entre recherche fondamentale et recherche appliquée, la recherche-action n'est pas une recherche « pour » (principe d'explication) ou une recherche « sur » (principe d'application) mais une recherche « par » un groupe où le chercheur intervient dans un principe de *corecherche*. C'est une implication active dans les espaces de travail développés par les personnes concernées.

Chacun doit pouvoir se sentir libre de participer à sa manière au processus. L'important est que chacun puisse à un moment se retrouver dans une des situations ouvertes par le travail collectif de recherche-action suivant le principe de *coopération* et de *mutualisation* des ressources.

C'est un processus long de sensibilisation, de discussion, de prise de conscience où la compagnie n'est pas l'addition d'individus en recherche mais un *Chercheur collectif*. Le Chercheur collectif, est la réunion d'un groupe et d'un espace de travail qui ne se limite pas au travail en compagnie et se comprend comme un « tout », non comme la juxtaposition opportuniste d'éléments.

La compagnie se définirait alors par la qualité des relations entre ses membres, sa position éthique, esthétique et sociopolitique, mais également en tant que forum dans une société en absence de débat, théâtre d'un conflit instructeur d'un sens commun.

Beaucoup verront dans cette proposition un projet utopique. L'espace de recherche-action serait un espace décalé de la réalité, pourquoi pas une mystification ? Nous prétendons au contraire que toute « réalité » est une construction dans laquelle s'instaurent des rapports de domination tenus par ceux prétendant à une seule lecture possible du réel, la leur (voir également dans le prochain chapitre ce que nous disons à propos de l'assignation esthétique).

En reconstruisant le cadre de notre expérience, la recherche-action prend pour base une libération de la pensée et du mouvement en posant comme principe la multiréférentialité de notre existence.

En cela la recherche-action ne peut tenir que par le désir commun de vivre un voyage, la volonté collective d'expérimenter. Sommes-nous prêts à la poursuivre ?

ACCOMPAGNER

Comprenons que la recherche n'étudie pas le mouvement, elle l'accompagne, parce qu'une étude n'atteint que la visibilité des choses, le mouvement est au cœur du processus même de cette émergence. C'est ainsi que nous entendons le verbe « accompagner ».

Lorsque nous parlions de multiréférentialité, la compagnie *Melting Spot* est sans doute **au cœur du débat comme émergence populaire et haute exigence d'une danse travaillant sur les formes du mouvement.**

Mouvement créatif des danseurs au sein de *Melting Spot* *comme work in progress*, mouvement géographique de la compagnie au sein de la région Nord *comme* tissage des mailles d'un réseau d'échange, production artistique *comme* pensée de la danse...

« Ce qui est important aujourd'hui c'est d'évoluer. Ce n'est pas pour rien qu'ici tous les gens ont des parcours différents et des formes différentes de travail. Il ne faut surtout pas choisir l'unité de la formation qui régulerait tout, toujours mettre en décalage, en déséquilibre parce que ce déséquilibre t'oblige d'aller plus loin » (Laure CHAILLOUX, administratrice de Melting Spot)

Une *nouvelle géographie des relations humaines* se dessine aujourd'hui à travers une multitude de parcours originaux dans le temps et dans l'espace. La série d'entretiens que nous avons entamés auprès de membres de *Melting Spot* voudrait contribuer à explorer ce pays (Voir en annexe *Méthodologie d'entretien*, p.26).

En effet, la compagnie est à l'image de ce *réseau* bâti sur une expérience différente du voyage qui ne concorde ni avec la carte territoriale administrative des lieux de transmission ou de création artistique, ni avec l'articulation d'un développement culturel entre centre-ville et périphérie-quartier, ni avec la construction plus ou moins fantasmagique des « cultures urbaines ».

Dans le principe de mobilité, ces espaces ne correspondent pas obligatoirement à des lieux définis, ils s'insinuent, s'infiltrent là où c'est souhaitable et réalisable, même quand il s'agit de lieux consacrés, pour créer des situations ouvertes. Le principe de la recherche-action est de participer à cette mise en espace (espace de travail).

En tant que mise en œuvre, partageant certains de ces modes d'appropriation de l'espace et de rapport au travail, la compagnie *Melting Spot* est au cœur d'un art travaillant sur les formes populaires.

Le travail sur les formes populaires occupe des intervalles vacants ou crée des ouvertures pour accomplir une œuvre à l'intersection de plusieurs espaces entre les formes instituées et les critères de la culture dominante ou marchande.

La confusion entre émergences et visibilité est entretenue par le fait que les modes de visibilité (label, événement, lieu consacré, médias...) conditionnent les modes de validation et d'accompagnement des émergences, les critères esthétiques de jugement de l'œuvre artistique.

Contrairement à certains propos journalistiques et commentaires autorisés, *Melting Spot* n'est pas « issue » du hip-hop. Ce point originaire apposé à toute construction contribue à un contrôle symbolique des modes de production par le truchement d'une assignation esthétique.

Cette manière de voir appartient à une vision évolutionniste dominante qui voudrait que l'on sorte du hip-hop pour aller vers la danse. Cela évite avantageusement toute remise en cause de l'art établi mais plus généralement toute production de connaissance qui parte d'une dimension processuelle et pose l'origine *devant* comme dans toute création culturelle.

À une pensée linéaire qui instruit des étapes de manière évolutionniste nous pourrions comparer une **pensée systémique de la complexité** contemporaine.

Par exemple :

PENSÉE	PENSÉE	PRINCIPE
--------	--------	----------

LINÉAIRE (évolutionnisme)	SYSTÉMIQUE (complexité)	DE TRAVAIL
Amateur/ Professionnel	Continuum	Parcours expérientiel
Centre / Périphérie	Mobilité	Réseau
Marginalité/ Intégration Invisibilité/visibilité	Interstitialité, espaces pliés, rhizome	Alternance
Individualité/ Socialité	Situation	Sphère de reconnaissance – Affirmation subjective
Transmission / Création	Processus, mise en œuvre	Expérimentation
Sensibilisation/Diffusion	Espace, mise en sens	Formation-Réception
Social / Art	Forme, mise en forme	Sensible-Intelligible, Structure-Mouvement
Projet / Évaluation	Recherche-action	Connaissance- Transformation
Public/Privé (économie, espace)	Écologie humaine	Développement

Voilà donc une correspondance possible entre le mouvement de l'émergence et le mouvement de la pensée : au mouvement d'émergence de la forme populaire dont la compagnie est actrice correspondrait une pensée dialectique et systémique qui met en synergie ce que la pensée linéaire habituellement oppose.

Notre problématique se pose ainsi dans le mouvement. Elle propose un cadre d'investigation autour des arts populaires comme lieu d'expérimentation du mouvement et d'une correspondance avec un mouvement possible de la pensée.

La prise en compte de cette complexité exige de **nouveaux référentiels** dans l'accompagnement des parcours et des initiatives populaires. Ce référentiel correspond à la mise en espace d'un travail et d'une réflexion collective sans pour autant constituer une nouvelle étiquette ou un label.

C'est la limite de l'énoncé « cultures urbaines », qui marque l'attention et la prise en compte de la part des pouvoirs publics des émergences sans pour autant constituer un **cadre opératoire adéquat pour l'action et la réflexion** (définition en termes d'addition de contenus non en termes de processus).

Ici prend tout son sens le **travail de recherche action** qui part d'une mise en espace, non d'un objet d'étude suivant une catégorie prédéfinie. « C'est seulement durant le processus de recherche que le vrai objet (le besoin, la demande, les problèmes) émerge et que les participants sont capables de le saisir progressivement, de le nommer et de le comprendre. » (BARBIER R., 1996)

La troisième colonne du tableau propose des principes de travail qui peuvent constituer autant d'axes possibles de recherche au sein de la compagnie.

EXPÉRIMENTER DES SITUATIONS

Plusieurs notes de travail ont été émises durant la saison 2000/2001. Elles posaient la question de l'expérimentation à travers le principe de labo chorégraphique développé par la compagnie *Melting Spot* (voir le projet/bilan de saison de la compagnie).

Nous soutenions l'idée que la spécificité de la compagnie était de pouvoir mener conjointement un travail pointu d'expérimentation et le travail de production propre à toute compagnie chorégraphique. La spécificité de *Melting Spot* était de jouer alternativement sur ces deux faces de la création mais aussi de la formation et de la réception.

Se sont les espaces (interstitiels, intermédiaires, alternatifs) dont nous parlions plus haut. Ce n'est pas véritablement un « entre-deux » qui serait en soit invivable puisqu'il se définirait par un « ni ni » : ni lieu de création, ni diffusion d'un produit fini. C'est un mouvement alternant un rapport différent au travail mais aussi un rapport différent entre les acteurs de l'espace de travail.

Le travail en compagnie et le travail en labo sont par essence deux situations qui s'opposent que seul le principe du mouvement et d'une pensée systémique peuvent relier. C'est dans cette tension dialectique que *Melting Spot* forge sa position et peut affirmer sa spécificité.

Le chevauchement entre les deux espaces provoque une insatisfaction permanente aussi bien sur le plan de la recherche que sur le plan de la production.

« On se créé soi-même ses paradoxes, on est tout le temps en danger, en fait c'est très fatigant, ça crée de la tension, qui épuise tes forces et ça génère tout le temps de la frustration et en même temps on la recherche cette frustration. Je suis tout à fait d'accord pour dire, le labo c'est l'essence de la compagnie et la création c'est le produit fini. Le produit fini c'est ce que te demande le cadre [institution, public] justement. Est-ce qu'il faut séparer le labo du marché, le système pour vivre, du sens. C'est là que prend tout le sens de cette idée recherche action, c'est que derrière il faut qu'on explique, qu'on arrive à trouver les mots qui sont les nôtres » (Farid Berki, chorégraphe).

Nous avons maintenu la position que les difficultés de la compagnie étaient inhérentes au fait que cette séparation n'était pas assez claire. ce qui devrait être une mise en dynamique est plutôt vécu comme un frein ou un malaise.

Pour pouvoir créer un mouvement alternatif, un espace interstitiel, il fallait au contraire marquer encore plus fort l'opposition entre ces situations comme nous tentons de le faire avec le tableau ci-dessous (p.9).

C'est bien sûr une séparation arbitraire, une construction plus ou moins manichéenne mais qui ne tombe pas dans le manichéisme tant que cette séparation est productrice de mouvement alternatif. Ce qui est important, ce n'est pas la séparation mais le mouvement qu'elle génère.

Une compagnie doit avoir une identité forte, identifiée dans le champ de la danse. Une identité se construit par un jeu de reconnaissance dans un champ déterminé. Une compagnie, c'est également des concepts forts, des idées clefs, clairement affirmées. (rencontres, frontières, hip-hop, etc...).

C'est ensuite une production, un répertoire, des spectacles qui se regardent en public et se construisent dans une réception publique, dans des créneaux de diffusion des salles de spectacle même si on peut chercher des lieux alternatifs ou des formes alternatives de diffusion.

Il y a aussi une façon de définir la compagnie, par le groupe, une histoire commune partagée, ce qui est le cas de *Melting Spot* au départ. Il y a une vie plus ou moins communautaire, la constitution d'une famille autour d'un projet. Ce qui fait le ciment, c'est une certaine adéquation entre un état d'esprit, des choix éthiques et artistiques, un mode de vie et de relation interne au groupe.

Enfin nous pourrions définir la compagnie par une organisation du travail. Il y a un chorégraphe, il y a une direction artistique et puis il y a des interprètes. La division du travail est ainsi posée. Il peut y avoir différentes façons de travailler, de manière plus ou moins collective sur un plan chorégraphique mais finalement ça se résume par une direction artistique et des interprètes.

Le principe de laboratoire se pose en antithèse à cette définition de la compagnie.

Le mode de rassemblement n'est pas la reconnaissance interne des membres d'un groupe dans une histoire commune (« destin ethnique »), c'est au contraire le regroupement de destins individuels, de parcours expérientiels autour d'un même espace de travail et un travail sur une matière commune. Cela peut être la gestuelle, l'occupation de l'espace, le mouvement, différentes directions de travail.

Un écrivain en atelier d'écriture parlera de « communauté de solitudes » pour illustrer ce rapport au travail correspondant à la nécessité de se retrouver dans un espace commun autour d'une matière tout en développant une démarche et un approfondissement solitaires.

« On est direct dans l'action, dans la pratique et dans le danger. C'était le meilleur moyen de se rencontrer. On ne sait jamais ce qui se passe vraiment. Quelque chose se fait et on ne savait pas pourquoi ni comment, c'est assez étrange. C'est ça le but d'une recherche et d'un labo, c'est qu'un moment donné chacun individuellement réinvestit dans un boulot ou dans sa vie du quotidien : "je trouve plein de clefs que j'avais en moi mais que je n'osais pas faire, maintenant je peux l'investir dans mon boulot, dans mes cours, dans mon groupe". » (Farid Berki, chorégraphe)

Il n'y a pas de direction artistique avec un chorégraphe et des interprètes, un labo ouvre une « opportunité d'espace ». Chacun est renvoyé à sa propre recherche et nous pouvons dire dans ce sens qu'il y a un rapport égalitaire au travail par le partage d'une incertitude et d'un dénuement propre à la recherche. Il y a un désœuvrement dans le sens propre du terme. Autant la compagnie participe à une œuvre par la visibilité d'un répertoire et d'une démarche, autant le labo déconstruit méthodiquement toute forme reconnaissable, choisit le délié au plein, au creux d'une absence pour rester au plus près d'un processus par essence invisible.

À la fois il y a une rigueur de travail exigée, à la fois la situation reste totalement ouverte comme espace dont le sens de l'activité est défini dans le processus même en travail.. La situation ouverte du labo permet de

mettre en visibilité ce qui est rarement mis en avant et en valeur telle que le rapport au travail, la confrontation aux matériaux et aux formes, le développement de processus.

Tandis que l'entrée en compagnie est conditionnée par l'appartenance à un univers de reconnaissance dont il faut connaître au préalable les codes d'entrée et pour la production d'un spectacle, l'audition est effectuée selon des critères précis. Il existe aussi une sélection en labo, mais elle n'est pas déterminée par une personne ou un cadre, elle est conditionnée par une démarche intérieure pour chaque individu à soutenir un engagement désintéressé qui échappe au calcul des pertes ou des gains.

« Un labo s'adresse en particulier à des gens qui ont déjà une expérience et qui sont dans une démarche personnelle de recherche. Une erreur, c'est de prendre des gens pour leurs compétences, pour pouvoir les utiliser, il faut que ce soit des gens qui comprennent le concept de labo . » (Farid Berki, chorégraphe)

En effet, il n'y a pas de reconnaissance du travail et très peu de visibilité de l'expérience de labo. S'il y a production, elle ne peut être évaluée en tant que production finie (d'où la nécessité de créer d'autres outils d'évaluation).

L'échange du labo est profondément celle du don. Cette forme de réciprocité sans exigence de retour permet d'accueillir des personnes très différentes qui ne sont pas en compagnie mais peuvent être ensuite intégrées dans une production commune (exemple du labo n°1 avec les clowns du Prato, voir notre note de travail correspondante : *Burlesque hip-hop, pour la scène vivante d'un théâtre populaire*).

« Un labo se fait avec peu de gens mais en prenant en compte la démarche de chaque personne qui travaille peut être sur la lumière, la scénographie, la musique, une personne la danse, le théâtre. C'est la confrontation d'univers autour du spectacle vivant et non pas par la confrontation de vingt mille danseurs » (Farid Berki, chorégraphe).

La dernière création de la compagnie « Atomixité » est sous doute la meilleure façon d'évaluer l'apport du principe de labo au travail en compagnie. Elle vérifie de cette manière l'hypothèse sous-jacente de la double nécessité de séparer et mettre en synergie labo et compagnie.

	Laboratoire	Compagnie
Principe	Recherche	Production
Rapport au travail	Work in progress	Produit fini
Visibilité	Immergence	Émergence
Identité	confrontation d'univers	Univers de reconnaissance
Situation	Ouverte	Fermé
Processus	Connaissance, formation, création, réception	Interprétation, transmission, représentation
Interactions interindividuelles	Communauté de solitude	Famille
Visibilité	Condition d'atelier	Condition de spectacle

Comme nous l'avons dit précédemment cette opposition reste formelle mais nécessaire. Il ne s'agit pas de choisir l'une ou l'autre dimension. Les critères de réception publique du spectacle (travail en compagnie) permettent de mettre en visibilité ce qui peut difficilement être mis en lumière (travail en labo).

« Il faut un moment donné une visibilité du travail en labo mais pas une diffusion ni une production, quitte à trouver les termes dans lesquels ça peut avoir lieu et être exigeant là-dessus. » (Farid Berki, chorégraphe)

Parmi les axes possibles de notre recherche serait de poursuivre un travail sur ces critères et ces exigences. De même pour ce qui concerne le rapport entre création et transmission, l'ouverture à des stagiaires et l'insertion du labo dans un lieu et son environnement (espace interstitiel et espace intermédiaire). Il y a très peu d'occasions pour une compagnie d'échanger, de s'apprendre mutuellement, de faire autre chose que de produire.

« Il y a nécessairement des temps de formation, d'apprentissage : des jeunes danseurs, qui n'ont pas beaucoup d'expériences professionnelles, plutôt que de les conditionner à faire une formation spécifique, pour moi ça me semblait judicieux de leur dire vous venez un week-end ou deux suivre un peu ce que l'on va faire et puis vous vous mettez dedans avec les stagiaires et nous on s'implique en tant que stagiaire aussi. On faisait les propositions mais on ne savait même pas où l'on allait, mais on était tous dans du jeu et pour moi, c'était un temps de formation pour vous. On était à deux avec Christophe et on discutait de ce

que l'on voulait faire, on a adopté quelques mots, quelques thèmes et on faisait une proposition et on voyait ce que ça donnait, on réagissait au fur et à mesure, on s'impliquait, on jouait avec eux. Ce qui a permis que ça ait lieu aussi c'est qu'on a été vigilant avec les gens avec qui on est intervenu, ce n'était pas que des danseurs hip hop, la moitié des gens avait fait du cirque et du mime, plutôt du mime et du jeu de clown et l'autre moitié qui venait du hip hop » (Farid Berki, à propos de l'accueil de stagiaire autour du Labo n°1).

PRODUIRE

En quoi *Melting Spot* occuperait une place originale dans le champ chorégraphique ? Après tout cette mise en tension entre expérimentation et production, laboratoire et diffusion, est partagée par nombreuses compagnies.

C'est sans doute la manière d'y répondre au cœur des enjeux contemporains qui donne la pertinence et la force à cette démarche comme pratique avant-gardiste d'une création populaire.

Comment garder la force collective d'un mouvement populaire sans tomber dans l'assignation d'une esthétique populiste. Comment développer une expérimentation qui « tire vers le haut » un ensemble, sans décrocher vers un élitisme qui réduit un mouvement culturel en fait de culture pour lieux consacrés ?

Au même titre que l'art moderne au début du 20^e siècle et ses mouvements avant-gardistes remettait en cause l'installation bourgeoise de l'art, assistons-nous en ce début du 21^e siècle à une interpellation de l'art contemporain ?

Melting Spot produit de la connaissance par le mouvement et le mouvement par la connaissance à travers différents types de rencontres, d'échanges et d'expérimentations.

Le principe de production pose avant tout un type de **rapport au travail** dont on maîtrise le sens. La dimension du travail en recherche-action est artisanale et expérimentale. Cela veut dire que l'on forge et transmet ses propres outils de « la main à la main ».

La production collective n'est donc pas une production de masse, c'est un rapport personnalisé et personnalisable, fortement marqué par un rapport au travail, un état d'esprit, le principe d'une démarche, une culture commune.

L'écrit, comme ce document, est un support privilégié de production de connaissance. Mais c'est également un outil de travail, un moyen de prendre du recul, de concrétiser un aller-retour entre la réflexion et l'action, de stabiliser un mouvement de recherche en instaurant comme un jeu de miroir une réflexivité entre différentes étapes de la pensée.

La condition à tout travail d'expérimentation est de dégager des **critères d'évaluation** qui permet à ce travail d'acquérir une portée universelle.

L'évaluation n'est pas un outil de contrôle partant du haut. Même lorsqu'elle n'est pas comprise par les acteurs comme injonction venue du sommet ou instance répressive de contrôle, l'évaluation constitue rarement un outil de production de connaissance.

L'évaluation des situations vise à servir un processus partagé. L'interprétation et l'analyse sont le produit de discussions accessibles à toutes les personnes impliquées. Autrement dit, une « bonne » recherche-action n'est pas une action efficace mais l'efficacité des situations qu'elle crée à pouvoir mettre en synergie connaissance et action. Elle répond aux questions : Y a-t-il production de connaissance ? Y a-t-il transformation de situation (personnelle, collective) ? Peut-on poser des enjeux ?

La recherche-action est alors conçue comme la mise en marche des processus de changement qui n'aboutissent pas à « la solution mais à l'évolution » d'une situation par l'explicitation et la confrontation des différentes logiques en présence et par une délibération des acteurs en cause.

L'évaluation ne doit pas contribuer obligatoirement à fonder de nouveaux modèles mais peut participer à une « modalisation » (définition d'un cadre d'appropriation par les acteurs) de la connaissance et de sa diffusion, l'interrogation de nouveaux référentiels compris comme processus non comme définition d'un contenu (label).

L'évaluation doit contribuer à affiner des axes possibles de travail tel que :

- Élaboration d'un espace référentiel pour un système de validation des acquis suivant les parcours expérimentiels.
- Mise en place d'un pôle de mutualisation des compétences et mise en réseau interrégional.
- Élaboration de situations formatives basée sur le principe de recherche-action

- Mise en place d'un travail collaboratif interdisciplinaire incluant des personnes-ressources
- élaboration de règles non réductibles à un modèle de pensée et d'action pour la mise en place de recherches-actions comme systèmes souples adaptés à la réalité de chaque contexte.

En cela, la recherche-action est une méthodologie à créer des situations favorables au développement d'un certain type de processus (production de connaissance, changement social, rapports et enjeux sociopolitiques).

La recherche-action est un processus long qui se calcule en années. Nous devons étudier à partir de nos principes les modalités de poursuite de notre travail en fonction d'un schéma de développement proposé en annexe.

ANNEXES

MÉTHODOLOGIE D'ENTRETIEN

Une **série d'entretiens non-directifs** se sont déroulés auprès des personnes de la compagnie entre avril et mai 2001 pour mieux mettre en lumière ce mouvement. Cette première série de rencontres doit favoriser l'affinement d'une problématique commune. Elle a permis aussi d'engager un processus de **sensibilisation** sur le principe de recherche-action.

À travers la notion de sensibilisation, nous rejoignons donc l'idée d'« enquête conscientisante » ou « participative ». Les entretiens de type « circulaire », « feedback » sont des outils au service d'un travail d'appropriation. Il s'agit pour la personne de permettre de resituer ses besoins dans un ensemble cohérent. Pour cela l'entretien doit permettre de faire le tour des questions qui préoccupent l'intéressé. Ce dernier doit avoir le sentiment d'avoir accompli un cycle.

Une fonction importante de la recherche-action est de créer des espaces de liberté indispensables à la production autonome de connaissance et de transformation sociale. Cette liberté commence par la **capacité de penser et de nommer par soi-même**. La **problématique**, c'est l'ensemble des questions posées autour d'un domaine particulier.

« Il s'agit bien d'entrer dans une relation à la totalité de l'autre pris dans son existence dynamique. » (BARBIER R., 1996)

De fait, il restitue ce problème dans un ensemble plus large, une *problématique*, qui permet de les cerner, les relativiser, les comparer, les évaluer. En cela une situation est toujours individuelle (parce que vécue par des individus engagés en situation) mais également sociale (en ce qu'elle informe d'une société, d'un environnement et des conditions collectives de sa production).

Le principe n'est pas simplement de comprendre de l'intérieur l'univers, l'imaginaire, les représentations, les valeurs et plus généralement le système symbolique d'un individu mais de **restituer une histoire, un parcours, un questionnement dans un ensemble qui fait sens pour cet individu**. Cette approche incarnée d'une globalité est une autre manière de révéler la complexité des situations et **restituer l'intégrité d'une individualité par une intégralité**.

Les entretiens réalisés avec les membres de la compagnie sont conçus comme un dialogue où la situation habituelle questionneur/questionné est renversée. Il n'y a pas d'autre question que celle que renvoie la personne concernée sur sa situation.

Cette démarche s'appuie sur la collaboration de personnes et le retour des informations. Par jeu d'autocorrections, les personnes concernées sont associées à chaque phase de la production de la connaissance dans un aller-retour continu. Il s'agit de comprendre les situations, renvoyer des hypothèses travail, bref créer les conditions d'une expérimentation productive aussi bien en termes de connaissance que de changement.

Cela implique un temps de travail assez long, celui d'une maturation. Les entretiens donneront lieu à une synthèse sous la forme d'un rapport de recherche. Cependant, il s'agit, on l'aura compris, d'inclure cette **base de connaissance** dans un processus général où les phases de consultation participent au fur et à mesure au développement d'un espace de travail.

Une problématisation collective par l'intermédiaire de l'étude réflexive et du processus de rétroaction (feedback) crée cet espace de travail de la recherche-action où se rejoignent conscientisation, formation et changement socioculturel.

Cette dimension d'une problématisation collective est incontournable en recherche-action. Elle détermine le niveau d'implication des praticiens concernés. Sachant que « les praticiens utiliseront les résultats de la recherche dans la mesure où ils y participeront » (THIRION A.-M., 1980.).

PLANS DE LECTURE DE LA RECHERCHE-ACTION

Le principe de recherche-action ne peut être abordé et compris que dans l'ensemble de ces modes d'approche. Pour la présente note de travail nous avons cependant privilégié le premier plan de lecture de type projectif (bien que les autres soient sous-jacents). Ceci pour avoir une vision dans le temps et insister, — dans cette phase fragile de mise en place du travail —, sur l'importance d'un soutien dans la durée qui se calcule en années.

Mais comprenons que la recherche-action est à la fois une **recherche en situation** et une **science de la complexité**. L'enjeu fondamental de notre travail se situe à l'articulation de cette proposition méthodologique et épistémologique.

La difficulté réside dans le fait que chaque plan de lecture se réfère à des langages, des disciplines, des traditions, des paradigmes scientifiques différents : sociologie de la communication, d'intervention, de l'action, de l'art, interactionnisme, ethnométhodologie, systémique, psychosociologie de la forme, phénoménologie, philosophie esthétique, École de Chicago & sociologie urbaine, champs théoriques développés autour de l'action culturelle et de l'éducation populaire... Il s'agit de trouver un certain nombre de concepts-pivots ou idées-forces susceptibles d'articuler ces domaines divisés (voir une première tentative avec le tableau p.9)

C'est un champ d'exploration passionnant ; il est d'une grande actualité et acuité et reste largement à défricher. Nous pourrions reprendre au compte de la recherche-action ce que Daniel ANDLER dit des sciences cognitives : « elles posent dans leur progrès même la question de leur objet véritable, de leur délimitation, de leur spécificité et de leurs fondements. Il est donc impossible aujourd'hui de s'en tenir, pour décrire ce domaine encore très jeune, à une définition "extensionnelle" (par l'objet d'étude), ou à une définition "intensionnelle" (par les options théoriques), ou encore à une définition historique : il faut aller de l'une à l'autre, sans tenter de parvenir à une conception parfaitement stable et consensuelle. Cette difficulté se reflète dans des incertitudes terminologiques qui ne sont pas que cela, et qui compliquent la tâche... » (Encyclopædia Universalis).