



**HAL**  
open science

## Dans les règles de l'art

Yoann Ikeda Moreau

► **To cite this version:**

Yoann Ikeda Moreau. Dans les règles de l'art : Une ethnographie en recherche-création. Les Cahiers du CAP - Créations Arts Patrimoine, 2017, Au-delà de l'art et du patrimoine : expériences, passages et engagements, 4. hal-01839231

**HAL Id: hal-01839231**

**<https://minesparis-psl.hal.science/hal-01839231>**

Submitted on 6 Aug 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yoann Moreau

# Dans les règles de l'art

## Une ethnographie en recherche-crédation

«L'aventure n'est plus <sup>du</sup> ~~un~~ <sup>texte</sup> ~~un~~ missionnière et dérobée. Le savoir la programme, l'encadre et l'accompagne, il finit même par la prévoir'.

L'observation de plusieurs collectifs de recherche réunissant scientifiques et artistes autour d'une création (pièce de théâtre, performance, exposition muséale) a constitué mon terrain d'étude<sup>1</sup>. Après plusieurs années de participation à ce type de coproduction en résidence, il m'incombait - c'était la tâche que je m'étais impartie - de *comparer* la méthode que nous avons établie « sur le tas » au sein de la Compagnie Jours tranquilles (Lausanne), avec ce que d'autres collectifs, tout aussi hétérogènes du point de vue disciplinaire, avaient mis en œuvre de leur côté. L'hypothèse initiale était qu'une démarche comparatiste pouvait permettre de décrire des formes de récurrence et de constance communes, voire d'établir un *protocole*.

L'enquête n'apporte pas vraiment de nouvelles données mais offre peut être une nouvelle entrée en matière. L'analyse de mes notes de terrain a porté, une fois n'est pas coutume, sur les marges de mes carnets. Le recours à des formes graphiques, d'abord simples lignes sans intentions et « gribouillons », s'est progressivement formalisé au cours de l'enquête. Ces annotations non verbales, antéprédicatives, constituent la matière première de ce qui suit. Je propose, à travers leur analyse, l'ébauche d'un « ethnographisme » qui me semble apte à rendre compte de ce qui est en jeu dans les processus de recherche performée. Ces graffitis, qui occupent les marges de la description « classique », celle qui agence sujets, verbes et compléments, sont pris au sérieux pour élaborer les prémisses d'une typologie ou « grammaire » des protocoles de la recherche-crédation (r-c).

---

<sup>1</sup> Daniel Fabre, *Bataille à Lascaux*, Paris, L'Échoppe, 2014.

<sup>2</sup> Les détails du projet peuvent être consultés en ligne : <http://labexcap.fr/wp-content/uploads/2014/10/MOREAU.pdf>



Fig. 1 : Projet *Manger seul*, Cie Jours tranquilles, 17 décembre 2012, théâtre de l'Arsenic, Lausanne (crédits : Estelle Rullier)

## Sur un plateau

Lieu *off*, d'ordinaire invisible au profane, le plateau est aux arts scéniques ce que le laboratoire est à la recherche scientifique, un lieu de la pratique par l'essai, l'erreur et le « ça fonctionne ». Opérant par tâtonnement, bidouillage et intuitions, c'est aussi un lieu qui favorise - au travers de protocoles - la répétition et la performance, l'expérience et l'expérimentation. C'est également un endroit technicisé, équipé d'un matériel spécifique. Les outils d'un plateau (projecteurs, haut-parleurs, costumes, scénographie, etc.) opèrent une fonction similaire à ceux d'un laboratoire (microscopes, accélérateurs, oscilloscopes, spectrographes, etc.) : faire varier les moyens d'observation et les conditions d'expérience afin d'augmenter les chances d'invention et de découverte.

Le plateau est par ailleurs le lieu de l'itération. En laboratoire, les chercheurs reproduisent ce qui a été découvert, vérifient que cela ne relève pas de la contingence pure mais peut être réalisé de nouveau. L'expérience d'un geste ou d'un ton de voix doit tout autant être réitérable que la manipulation expérimentale conduisant à la production de telle ou telle molécule. Si la répétition fait partie intégrante du travail de

plateau, elle en signe également la fin. Une fois la dernière répétition (la « générale ») passée, le plateau devient scène, et ne demeurent que les performances de l'équipe. Cette dernière étape, la transmission de la r-c sous une forme donnée (pièce, exposition, conférence, performance, installation, etc.), n'est pas l'objet de ce qui suit. Mon propos - les processus de r-c - est hors champ, *off*, inaccessible aux spectateurs. Personne d'ailleurs n'est spectateur de ces processus, chaque individu présent sur le plateau assume une fonction. Si quelqu'un, comme c'est arrivé parfois, est convié à venir assister au travail en cours, c'est en tant que « regard extérieur ». Non pas voyeur donc, mais regardeur. Je notais, à ce propos :

Lundi 16 septembre 2015, Lausanne

(note relative à la réaction de Fabrice Gorgerat<sup>3</sup> sur son refus d'intégrer une stagiaire temporaire)

Sur le plateau, nul n'entre sans l'autorisation du metteur en scène, il convient d'être pleinement « de la partie ».

À ce propos : je ne suis pas en train de réaliser une enquête sur le mode de « l'observation participante ». Je vois bien que ça ne « colle » pas, que ma participation est non seulement inévitable, mais nécessaire, continuellement sollicitée et activée. Même quand ma démarche d'observation est clairement énoncée (comme au MUCEM), c'est en tant que participant directement au processus de recherche de la fabrique (d'une exposition) que j'y suis invité. On me fait « membre du comité scientifique » afin de pouvoir me solliciter sur le temps long. Je suis systématiquement intégré aux collectifs.

En somme : non pas « observation participante », mais - disons ? - « participation observante ».

J'ai finalement maintenu cette expression : *participation observante*. Le renversement ne m'est plus anodin. L'observation, qui va de pair avec l'exercice de la description ethnographique, implique un regard, une écoute et une attention *distanciés*. La participation, qui engage l'ethnographe au cœur de l'action et des processus de sociabilisation, fait contrepoids à ce tropisme réflexif de l'observation. À la fois opposées et complémentaires, observation et participation alimentent la tension essentielle qui traverse et informe la méthode ethnographique. Ni tout à fait observateur ni tout à fait participant, à la fois participant et observateur, telle est la posture inconfortable qui fonde l'intranquillité fondamentale de l'ethnographe.

En inverser les termes ne supprime pas cette tension essentielle. Toutefois, pratiquer la participation observante plutôt que l'observation participante introduit un changement de polarité dans ce rapport<sup>4</sup>. Cela reviendrait, par analogie, à ce qu'un

3 Metteur en scène de la Compagnie Jours tranquilles.

4 Parlant de « participation observante », je n'aborde pas ici le déplacement consistant à déporter la pratique - et la valeur - sur la participation. À ce propos, voir Bastien Soulé, « Observation participante ou participation

astronome retourne son télescope, le transformant de ce fait - à quelques aménagements près - en microscope. Le principe de l'étude n'est pas modifié, mais le rapport d'influence s'inverse. Le physicien ne modifie pas le cours des astres en les observant mais il introduit et provoque des singularités quand il observe les phénomènes quantiques<sup>5</sup>.

Tel est, au final, le type de « retournement » qui semble m'être arrivé, passant de l'observation de choses plus stables que mon existence propre (une collectivité en Amazonie brésilienne, un environnement historique de la ville de Tokyo, des événements passés ayant fait catastrophe) à des processus fluctuants que ma présence influençait considérablement.

## Savoir défaire

Étudier un collectif r-c en train de travailler revient à assister à un processus d'acculturation ou, plus précisément, à une « double acculturation entre chercheurs et artistes<sup>6</sup> ». Celle-ci est par essence non linéaire, syncrétique et controversée. Je reviendrai plus loin sur le jeu des mutations et des transformations qu'elle engage mais, pour en donner une idée :

Marseille, 11 avril 2015

Une bouteille peut servir un temps à transporter de l'eau, puis à frapper, puis à figurer emblématiquement la pollution environnementale au plastique, puis à être l'objet d'un culte<sup>7</sup>, puis à servir de démonstration scientifique de la relation fluide-contenant... Habillée d'un torchon, elle suggérera le corps enveloppé d'un nourrisson qu'on allaite, puis le repas d'un pique-nique, puis un phallus tout à fait disproportionné. Les usages et significations de l'objet usuellement désigné en tant que « bouteille » alternent et se recouvrent en des formes hybrides insurmontables d'un point de vue logique. Des formes mineures d'usage viennent parfois se substituer à son affordance dominante<sup>8</sup>. Cette multiplicité des « prises<sup>9</sup> », qui mêle inextricablement le réel et la fiction, peut conduire à faire fi de la signification initialement prêtée à l'objet.

---

observante? Usage et justification de la notion de participation observante en sciences sociales», *Recherches qualitatives*, 27/1, 2007, p. 27-140.

5 Niels Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge*, New York, John Wiley & Sons, 1958.

6 Yann-Philippe Tastevin, co-curateur de l'exposition « Ordures! » prévue au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) au printemps 2017. Discussion informelle, Marseille, 9 avril 2015.

7 Clin d'œil à la sacralisation d'une bouteille de boisson gazeuse dans le film *Les dieux sont tombés sur la tête* (Jamie Uys, 1980).

8 Sur la notion d'affordance, voir James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979. Sur l'idée d'affordance dominante, ou « prégnance », voir Saadi Lahlou, *L'installation du Monde. De la représentation à l'activité en situation*, habilitation à diriger des recherches, université de Provence - Aix-Marseille I, 2008.

9 Augustin Berque, *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*, Paris, Belin, 2000.

On pourra ainsi, au cours d'une performance, être saisi d'effroi quand un couteau vient transpercer la bouteille, car ce morceau de plastique s'était « métamorphosé », le temps de l'illusion théâtrale, en un enfant que l'on berçait.

Note 1. Cette trajectoire sémiologique connaît des points de rebroussement - par exemple, l'enfant assassiné redevenant plus tard une bouteille qui fuit.

Note 2. Ces « chaînes sémiologiques<sup>10</sup> » n'affectent pas que les choses, mais aussi les personnes. Chacun *afforde*<sup>11</sup> des compétences et des champs d'expériences hétérogènes. Chacun est conduit à s'instancier, selon les situations, en tant que *quelqu'un* (anthropologue, physicien, père de famille, fils cadet, Français, Marocain, etc.).

Note 1+2 > En recherche-crédation, la chaîne sémiologique de Barthes autant que la « mouvance trajectrice » de Berque, devient un patchwork rempli de nœuds et de motifs hétéroclites qu'une multiplicité de tisseurs plus ou moins compétents s'acharnent à filer de concert.

L'inversion qui affecte l'astronome, passant de l'étude du macrocosme au moyen d'un télescope à l'observation du corpusculaire au travers d'un microscope, introduit une rupture de paradigme. S'il souhaite poursuivre ses recherches au niveau quantique, il devra être en mesure de passer des lois déterministes de la physique classique à celles, indéterministes, de la mécanique corpusculaire.

De manière homologue, l'ethnographie dont je tente de rendre compte ici a renversé le paradigme conventionnel sur lequel j'établissais ordinairement mon savoir. Jusque-là, pour moi, l'anthropologie se fondait sur la possibilité d'objectiver les phénomènes sociaux sous la forme de *faits*. Ceux-ci ont pu m'apparaître comme si consistants qu'il me semblait parfois envisageable de les déployer à l'ensemble du collectif étudié, à la manière d'un « fait social total<sup>12</sup> ». Mais ici, sur ce terrain, la multiplicité des manières de « faire monde » et des niveaux de réalités rassemblées dans les collectifs r-c ne permettent pas de constituer ce qu'ils font en *faits*. Toutefois, les logiques et interprétations des protagonistes qui se contredisent en permanence, opèrent au long d'un *faire* collectif. Chacun des participants énonce, à sa manière, la citation est revenue de nombreuses fois sous des versions diverses, « il n'y a pas de chemin, le chemin se fait par le truchement de la marche<sup>13</sup> ».

Au cours des processus r-c, il n'est pas tant question de faits, que d'un entrelacs de *savoir-faire* hétérogènes qui organisent des processus volontaires de déprises. Il convient pour chacun des protagonistes de désapprendre, de déconstruire partiellement des méthodes et des champs d'expériences longuement pratiqués et connus (disciplines,

<sup>10</sup> Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

<sup>11</sup> Néologisme construit sur la notion d'affordance (voir *infra*).

<sup>12</sup> Marcel Mauss, « Essai sur le don : Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », dans id., *Sociologie et anthropologie*, Paris, Puf, 1973.

<sup>13</sup> « Caminante no hay camino, se hace camino al andar... », dans Antonio Machado, *Proverbios y cantares*, Campos de Castilla, 1917.

expériences, logiques, institutions, méthodes, rapports humains, etc.). Dans le cadre de mon approche ethnographique, ce passage de l'étude des faits sociaux à celle de la constitution d'un *savoir-défaire* multiple et collectif m'a engagé à opter pour une méthode d'analyse et de traitement de mes données tout à fait inédite pour moi.

## Vers un « ethnographisme »

Tout au long de mon parcours d'ethnographe ma prise de notes n'a pas cessé d'évoluer et d'être déplacée. Pourtant je n'avais jamais éprouvé le sentiment d'un véritable renouvellement. Il aura fallu ce terrain pour que je commence à la repenser sérieusement. C'est finalement sa matière brute, non réduite aux signes du langage ordinaire (24 lettres, 10 chiffres, et quelques signes typographiques homologués), que j'ai entrepris de prendre en considération et de mobiliser. Pour traduire ce qui me semble organiser la recherche de ces collectifs hybrides, j'ai été progressivement conduit à déplacer mon attention depuis le discursif vers le cursif. Il m'est apparu, lors des phases de relectures, que mes innovations graphiques, d'abord introduites spontanément, pouvaient constituer une entrée. Je notais déjà, trois mois seulement après le début de mon enquête :

Tokyo, janvier 2016.

(Réflexion suite à une discussion, hier, avec Kei Osawa, chercheur associé du JP Tower Museum Intermédiathèque)

L'hypothèse ethnographique de base est qu'il y a quelque chose de stable (une tradition, une nature, un langage, des gestes, un usage) à étudier. Si l'on note quelque chose au matin, on suppose que ce sera encore valable le lendemain. Par exemple, si le son *paneira* veut dire « tamis », c'est valable le matin, le soir et les lendemains : c'est établi, c'est stable. De même pour un jeu de cartes : on suppose *a priori* que les règles ne changent pas en cours de partie, ni d'un jour à l'autre.

Dans ce contexte, réaliser une monographie devient possible : il est tout à fait envisageable de rendre compte de la vie d'une famille (d'une communauté, d'un lieu, des événements qui la traversent) parce que ce mode de vie est considéré comme *stabilisé*. Autrement dit, il est possible de considérer synchroniquement ce qui a été vécu diachroniquement.

J'ai le sentiment qu'il en va tout autrement dans la recherche « entre » scientifiques et artistes. Chacun me raconte ce qu'il y fait en termes de *processus*, d'expériences *en cours*, de choses *en train de se produire*, de *flux* et de trajectoires qui se réalisent *chemin faisant*.

Okay. Admettons.

Mais (ce qui me chiffonne) : comment les choses s'y font et défont sans que le processus lui-même ne se dissolve ?

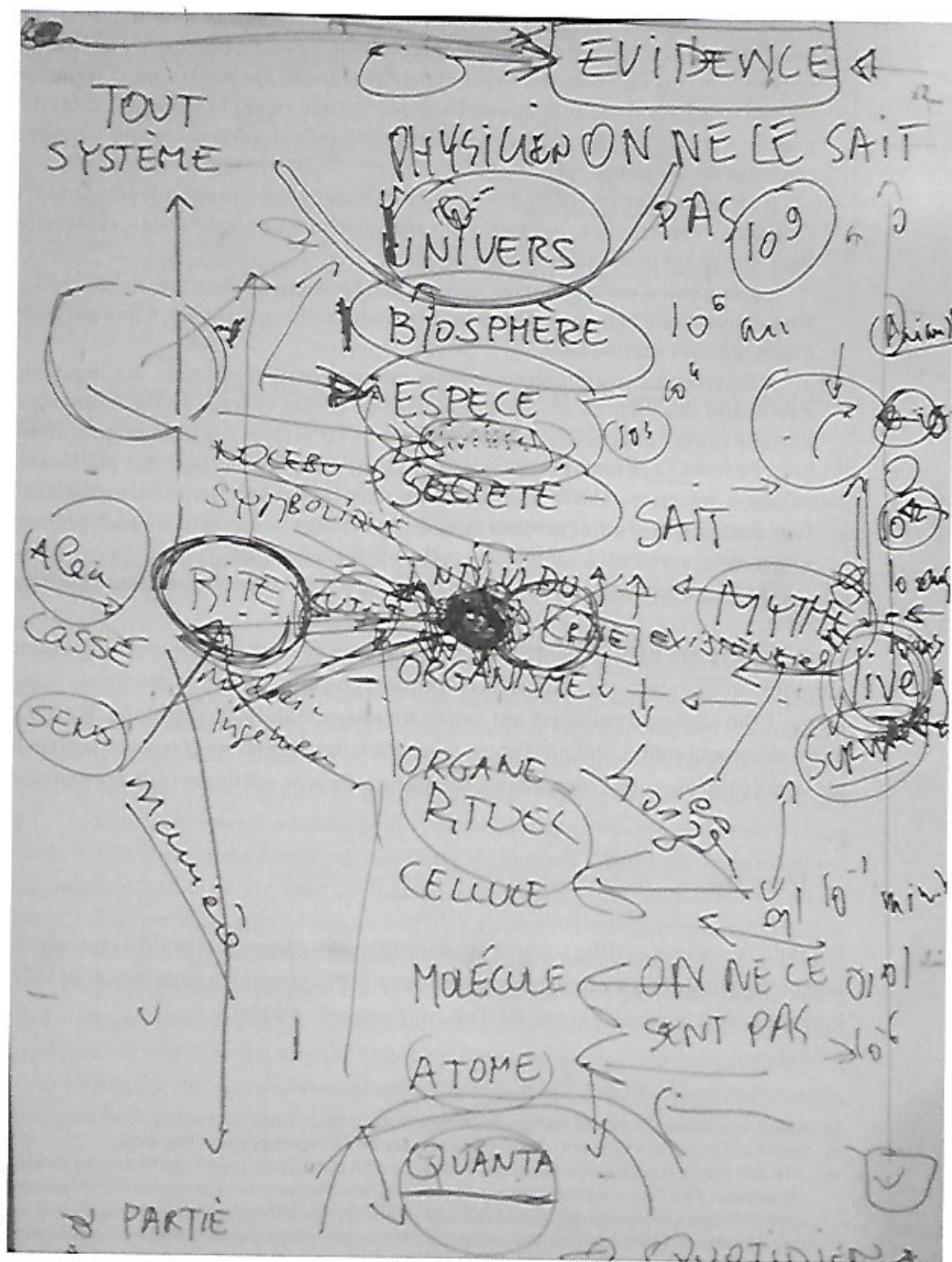


Fig. 2 : Au tableau, après la conférence. Projet *Médée/Fukushima*, Cie *Jours tranquilles*, 7 mai 2012, théâtre de l'Arsenic, Lausanne (crédits : Aurélien Chouzenoux)



Telle idée est suivie avec passion puis semble abandonnée et oubliée (même chose avec les mots, les gestes, les modes opératoires). L'explication de la motivation à faire ceci ou cela est énoncée comme étant de l'ordre du « ressenti », de « l'intuition » et de la « sensation » (plutôt que de l'argumentation, ce qui m'aiderait !). C'est bien plus du « bricolage » (au sens de Lévi-Strauss<sup>14</sup>) qu'une série de causes suivies de conséquences *logiques*.

Il me faudrait pouvoir *signifier* ces moments où ils [mes interlocuteurs] parlent de « feeling », « opportunités », « intuition », « sensation interne », « viscérale », « charnelle ». Pour le moment je ne sais quoi faire de cela.

[...] Souvenir d'un texte sur les signatures<sup>15</sup>. Les signatures en tant qu'expressions singulières d'une personne, d'un agent (au sens anthropologique), d'une puissance d'agir, qui s'est « actionnée ».

Je devrais peut-être intégrer des *signes* dans ma notation, ou plutôt, des *signatures* : c'est-à-dire des « trucs » qui me permettent de garder la trace de ces moments où quelque chose « s'est activé », « s'est produit », « est arrivé » (ils [mes interlocuteurs] disent souvent « ça fonctionne », « *it works* »). Si je vise – et de fait c'est précisément ce que je *dois* viser – à définir un protocole, il me faudra préciser ces articulations. Il faut que j'aie me frotter avec ces mots écrans-valises (« dispositif », « performance », « montage », « ressenti », « intuition », « chemin faisant », etc.).

*Pour le moment, contente-toi d'indiquer (de signaler) les moments où ils sont formulés.*

Cette dernière ligne, vigoureusement soulignée de deux autres couleurs, indique au moins deux relectures. J'ai suivi cette consigne que je m'étais prodiguée à moi-même. Cinq signes graphiques ont connu un usage stabilisé<sup>16</sup> : la poulie, le tiret, la barre oblique, la contre-oblique, l'entre-crochets. Ceux-ci expriment respectivement les idées de « couplage », de « composite », de « trajectoire », de « déflexion » et de « matrice ».

## Poulie

J'indiquais ce que je qualifie aujourd'hui de *couplage* au moyen d'un graffiti représentant une petite poulie. Petit cercle pourvu de deux flèches tangentes opposées et de même longueur, c'est le schéma simplifié d'un couplage mécanique.

<sup>14</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

<sup>15</sup> Béatrice Fraenkel, « La signature : du signe à l'acte », *Sociétés et représentations*, 1/25, 2008.

<sup>16</sup> Bien que j'en aie régulièrement fait usage, je laisse de côté trois autres formes : les flèches, les cartes, les tétralemmes. Mes flèches avaient une fonction classique, celle d'introduire une dimension rhizomique dans la linéarité textuelle. Mon usage de la cartographie fait déjà l'objet d'innombrables analyses et usages, aussi – bien qu'il me semble essentiel –, j'en fais l'impasse ici. Les tétralemmes relèvent d'une « cuisine » analytique qui m'est propre, et dont la transmission supposerait de mobiliser un trop long corpus dans le cadre de cet article. Sur ce dernier point, voir Yoann Moreau, *Vivre avec la catastrophe. Une anthropologie de l'incontrôlable*, Paris Puf, à paraître 2017.

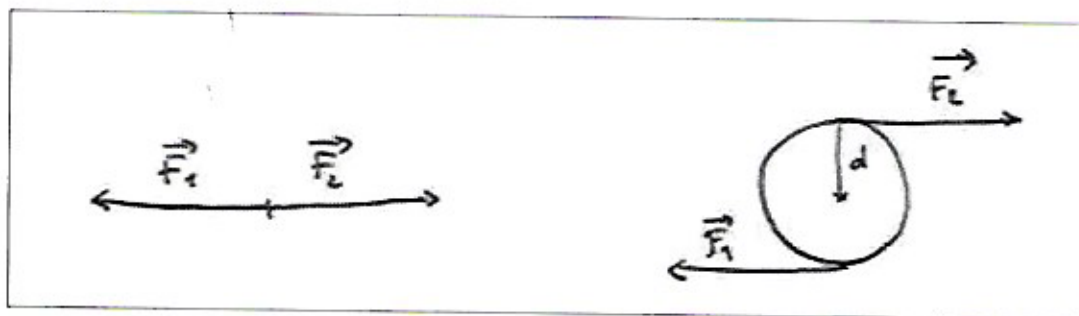


Fig. 3 : Schéma d'une opposition dualiste (gauche) et d'un couplage différentiel (droite)  
(crédits : Yoann Moreau, extrait de carnet)

En physique, deux forces égales et opposées ( $F_1$  et  $F_2$ ) s'annulent quand elles s'exercent sur le même point (fig. 3, gauche), mais combinent leurs forces quand elles agissent sur un même axe (fig. 3, droite). Dans ce cas, la force résultante est supérieure à la somme des deux forces. Un phénomène dit de « couplage » (également appelé « moment ») est à l'œuvre. Il est d'autant plus important que la distance «  $d$  » entre leurs points d'application respectifs est grande. C'est le principe de la poulie, qui permet de découpler la force de la traction exercée, permettant ainsi de soulever des masses importantes avec un minimum d'effort<sup>17</sup>.

L'étude des collectifs r-c, multidisciplinaires par excellence, ne cesse de mettre en jeu des séries d'antagonismes, de tensions et de perspectives opposées. Ce petit signe, ce cercle avec deux flèches tangentes opposées, m'a servi à signaler ce qui m'apparaissait comme engageant – effectivement ou potentiellement – un phénomène de couplage. *A contrario*, le signe constitué de deux flèches opposées s'appliquant au même point m'a servi à indiquer qu'il serait nécessaire de réintroduire une distance ou une différence afin de sortir d'une zone de consensus. Cette vigilance à l'égard du consensuel est fondamentale pour la r-c. À défaut, il s'installe une sorte de « consensus mou » résultant d'un affadissement des rôles de chacun et d'un épuisement de la tension dialogique qui innerve l'aventure collective. Un protocole r-c doit, à mon sens, intégrer une série de couplages vifs. Cela implique d'entretenir la différence des postures, des parcours et des méthodes de chacun, donc de faire sienne la situation de dissensus et d'accepter l'incompréhension et le malentendu comme principe même des relations sociales<sup>18</sup>.

Au sein des protocoles r-c, le couplage des forces et des choses, des concepts et des intelligences en présence, des matériaux et des modes d'action sur la matière constituée

<sup>17</sup> Notons que la force résultante d'un couplage est orthogonale au plan où s'exercent les deux forces motrices : elles font en effet tourner un axe qui est perpendiculaire à ce plan.

<sup>18</sup> Christine Servais et Véronique Servais, « Le malentendu comme structure de la communication », *Questions de communication*, 15, 2009, p. 21-49.

un « invariant pragmatique<sup>19</sup> ». Ce dernier doit pouvoir être activé dès la fabrique du projet. Il pourra s'agir par exemple de se projeter sur un horizon de travail où les aspects physiques et quantifiables sont considérés comme ayant un poids équivalent aux aspects symboliques et historiques.

Concrètement, avec la Compagnie Jours tranquilles, cela a consisté à dédoubler les thèmes que nous voulions traiter (l'accident nucléaire de Fukushima, l'obésité, l'anthropocène) en un fait historique (un événement, un problème quantifiable) et en un aspect « mythologique » (Médée, Thyeste, Blanche du Bois). La recherche peut alors être menée au long d'une polarisation oscillante, qui consiste à respecter la prise en charge matérielle autant que symbolique, puis la prise en charge symbolique autant que matérielle, etc. Dans ce contexte, la Médée d'Euripide a pu légitimement « contreroller<sup>20</sup> » la réalité physico-chimique de l'accident nucléaire de Fukushima : Fukushima permettrait de relire Médée, Médée permettrait de relire Fukushima<sup>21</sup>.

D'une manière générale, ce type de positionnement au sein d'un champ de forces permet de focaliser l'attention sur l'articulation entre ces deux pans de l'existence que les logiques disciplinaires, les spécialisations des champs d'expériences et les formats de production tendent à disjoindre : l'expérimentation et l'expérience, l'histoire et le mythe, la matière et ce qui la meut, la chair et ce qui l'émeut. Mes petites poulies venaient précisément signifier l'effet de ces articulations dynamiques.

## Tiret

Usuellement, un tiret entre deux mots est qualifié de « trait d'union » et sert à former - entre autres - des mots composés. Dans mes notes, je m'en suis servi comme d'un « pont », c'est-à-dire de quelque chose qui à la fois relie et tient à distance, rassemble et défait<sup>22</sup>. En ce sens, le tiret m'a permis de former des mots non pas composés, mais *composites*. Un composite, tel que je l'entends, ne subsume pas les mots mis en regard

---

19 Martine Hennard, entretien dans le cadre de la résidence *Blanche/Katrina. Du domestique au climatique* (université de Lausanne Interface sciences-société, Volt(e)Face, Cie Jours tranquilles), Lausanne, 22 septembre 2015.

20 Michel de Montaigne, *Essais*, vol. III, Paris, Flammarion, 1979 [1588].

21 Un autre exemple : au MUCEM, au sein du collectif de l'exposition « Ordures! » le couplage opère, selon moi, majoritairement entre déchet et site. Les objets et leurs modalités d'exposition sont indéfectiblement couplés pour déterminer ce qu'est un déchet. Tout ce qui est dans une poubelle ou une décharge n'est pas déchet. Tout ce qui est considéré comme déchet peut devenir utile dans un autre contexte. Sur cette base, les curateurs ont pu faire travailler ensemble, avec une légitimité équivalente, scénographes de l'exposition, collecteurs de pièces et savoir-faire liés au réemploi.

22 « Si le pont relie et rapproche les deux rives, il les tient aussi à distance, il empêche celles-ci de venir l'une à l'autre, il s'arc-boute, disjoint, rythme la tension dépassée des deux berges. » Henry Maldiney, *Avènement de l'œuvre*, Paris, Théâtète Éditions, 1998.

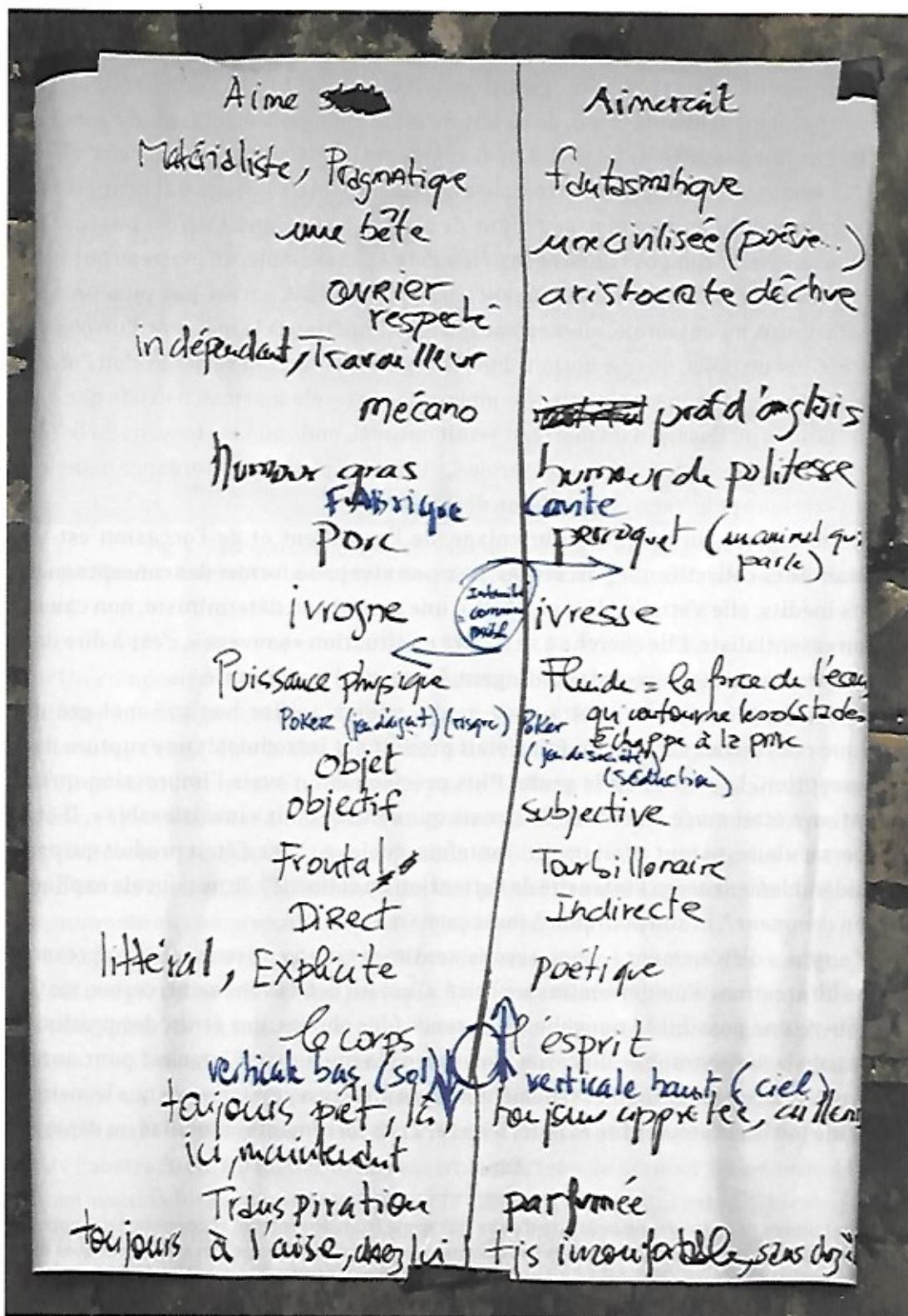


Fig. 4 : Une série de couplages. Projet *Blanche/Katrina*, Cie *Jours tranquilles*, théâtre de l'Arsenic, 17 février 2016, Lausanne (crédits : Yoann Moreau)

au profit d'un nouveau sens (arc-en-ciel, garde-fou), il ne se contente pas de signifier un rapport d'équivalence (couché-allongé, fatigué-lasse), d'alternative (oui-non, bien-mal) ou d'intervalle (bleu-vert, clair-obscur). Il traduit une tension qui n'est pas résolue<sup>23</sup>, qui n'a pas totalement abouti et qui, de ce fait, se maintient dans le registre du potentiel. Le tiret ne fait pas advenir du nouveau, il augmente le champ des possibles.

Par exemple, le composite casserole-marteau renvoie à l'usage qui peut-être fait d'une casserole quand un marteau digne de ce nom fait défaut. Ce n'est pas un objet hybride qui serait composé de ces deux éléments - par exemple, un marteau qui serait fabriqué en écrasant « convenablement » une casserole. Ce n'est pas plus un objet intermédiaire, mi-casserole, mi-marteau, ou multifonction, à la manière d'un couteau suisse. C'est un objet, ou une notion, dont l'usage et la fonction varient selon l'usager et les contextes de son emploi. Par exemple, une casserole-marteau n'existe que dans les situations où l'usage d'un marteau serait optimal, mais où les « moyens du bord<sup>24</sup> » ne mettent à disposition qu'une casserole. Le contexte modifie l'affordance usuelle de l'objet fabriqué pour servir à la cuisson des fluides.

Cette logique du défaut, du bricolage, de l'expédient et de l'occasion est une constante des collectifs que j'ai côtoyés. La r-c ne vise pas à former des concepts ou des objets inédits, elle s'attelle plutôt à décrire une réalité non déterministe, non causale et non essentialiste. Elle cherche à se mettre en situation « sauvage », c'est-à-dire dans des contextes où s'éprouvent le contingent, le bancal, l'inapproprié.

J'ai d'abord utilisé le tiret sur ce mode, pour signifier bon gré mal gré que quelque chose avait eu lieu. Un fait s'était produit qui introduisait une rupture dans la perception, la pensée ou le geste. Plus précisément, j'avais l'impression qu'une situation s'était muée en événement, mais que celui-ci était « insaisissable ». Il était ni spectaculaire, ni tout à fait inédit. Toutefois, quelque chose s'était produit qui avait considérablement accru l'intensité de l'attention du collectif<sup>25</sup>. Je ne pouvais expliquer ni son *comment*?, ni son *pourquoi*?, mais ça marchait.

Ce type « d'événement » vient avec le sentiment d'une « justesse », l'impression d'une bifurcation, d'un déterminisme brisé. C'est un petit événement, certes, mais il entrouvre une possibilité nouvelle d'existence (des choses, des êtres, des pratiques, du jeu, de la scénographie, du corps dansant, de la musique). Rien n'est pour autant enclenché. Si ce type de micro-événement intègre le corpus « matériaux » que le metteur en scène (ou le curateur) note et liste, il ne sera pas forcément remobilisé ou déployé.

---

<sup>23</sup> Ces tensions non résolues peuvent être d'ordre dialogique (complémentarité et opposition des notions), sociologique (disputes et controverses entre acteurs), expérientielle (divergences sur les pratiques et les protocoles).

<sup>24</sup> Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, op. cit.

<sup>25</sup> C'est l'objet du pragmatisme « spéculatif », consistant à « intensifier jusqu'à son point ultime l'importance d'une expérience », Didier Debaise, *L'appât des possibles. Reprise de Whitehead*, Dijon, Les Presses du réel, 2015, p. 128.

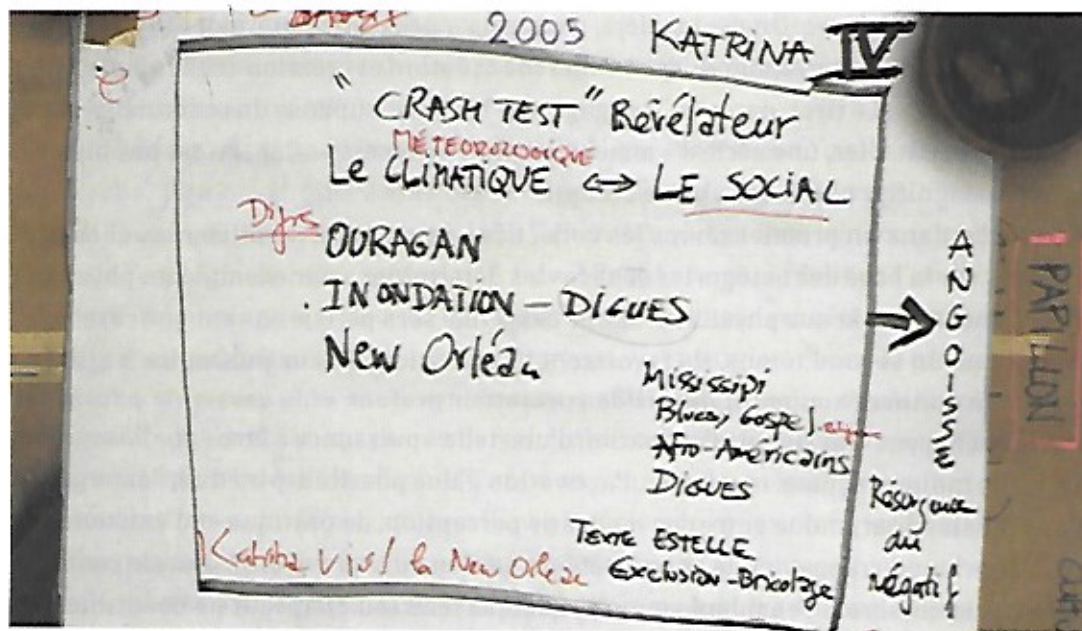


Fig. 5 : Fabrique des composites inondation-digue et exclusion-bricolage.  
Projet Blanche/Katrina, Cie Jours tranquilles, 24 septembre 2015, Lausanne (crédits : Yoann Moreau)

Un composite n'a pas un mode d'existence ontologique, c'est-à-dire stabilisé et autonome, mais processuel. C'est un potentiel indéfectiblement lié à une histoire collective, c'est-à-dire à une succession de situations multifocales. Foncièrement contingent, un composite ne tient que par le fil d'une histoire. De ce fait, s'il peut être décrit, et produit, c'est au moyen d'un protocole. Car c'est précisément ce que permet un protocole : reconduire une succession de situations, fabriquer des composites. En d'autres termes, la compréhension des protocoles qui organisent la r-c peut être approfondie en comprenant ce que sont les composites.

Un composite met en tension un mode de perception et un mode d'action, une forme et un usage, un savoir et une pratique. Les deux termes que relie mon tiret sont hétérogènes. Ainsi, masse-énergie n'est pas un composite, mais corpuscule-onde en est un. Entre masse et énergie il existe un rapport d'équivalence - démontré par Albert Einstein -, alors qu'entre corpuscule et onde se confrontent deux rapports au monde radicalement hétérogènes - celui de la mesure et celui de l'intellection, de la pratique et de l'abstraction. De même, dans casserole-marteau, le premier terme renvoie à une chose ayant la forme d'une casserole, et le second à l'usage qui est fait de cette forme. La distinction entre fabriquer en réfléchissant (*make through thinking*) et réfléchir en fabriquant (*think through making*)<sup>26</sup> est l'un des champs de force qui travaille,

<sup>26</sup> Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Paris, Zones sensibles, 2013.

et met en travail, la r-c. On devine déjà, mais cela a nécessité pour moi l'introduction d'un autre signe typographique, que recherche-crédation et création-recherche ne sont pas équivalents. Le tiret, parce qu'il engage une histoire, suppose un ordonnancement temporel particulier, une série d'« anachronismes agencés<sup>27</sup> ». Car il n'est pas bijectif, ce que va signifier plus loin la barre oblique.

Certes, dans un premier temps les collectifs r-c tendent à mobiliser les choses et les êtres sur la base des catégories censées les déterminer - par exemple un physicien interviendra en tant que physicien, et une casserole sera perçue en tant que casserole. Mais, dans un second temps, ils favorisent l'expression de leur puissance à être - le physicien donnera son point de vue de spectateur profane et la casserole pourra lui servir de chapeau. J'ai signalé l'activation d'une telle « puissance à être » par l'usage des tirets. Ils indiquent, dans mes notes, l'activation d'une possibilité inédite, l'émergence d'une tension inattendue entre des modes de perception, de pratique et d'existence.

Il convient de rappeler que ce qui a été activé demeure provisoire. Dans le contexte de la r-c, la casserole considérée en tant que marteau (ou chapeau) ne constitue pas une finalité, pas plus que le type d'attention, de pratique et d'horizon d'existence que cela instancie. Elle n'est qu'une étape éphémère, dont l'enjeu demeure l'expérience même de transformations. Ce qui est « expérencé<sup>28</sup> », ce sont avant tout des séries de métamorphoses au travers desquelles une chose devient autre chose (casserole, puis marteau puis chapeau), et un être devient quelqu'un d'autre (physicien, puis bricoleur, puis comédien). Autrement dit, ce n'est pas l'en-soi de la chose qui est visé - c'est-à-dire le réel -, ni les zones de recouvrement des perceptions de chacun - l'objectivité. Il s'agirait plutôt d'éprouver collectivement les modalités de transformations des choses et des existences. En somme, quand une casserole devient une casserole-marteau, puis qu'une casserole-marteau devient une casserole-marteau-chapeau, on ne perçoit plus des objets, mais des *affordances*, c'est-à-dire l'histoire vive de leurs potentialités d'existence.

Si cette hypothèse est exacte, à savoir que les collectifs r-c, visent avant tout à générer et percevoir des séries d'affordances, leur description est rendue très délicate. Comme le résume James Gibson, « percevoir une affordance ne revient pas à classer un objet<sup>29</sup> ». Considérer les potentialités, et non les factualités, revient en effet à s'inscrire dans le règne de la contingence et, de ce fait, à quitter le domaine à la fois de la science<sup>30</sup> et de la représentation. Comment peut-on alors « faire monde », c'est-à-dire ranger, ordonner, classer ce qui nous entoure ?

27 Pierre-Olivier Dittmar, discussion informelle pendant *Après la fin, le Congrès* de Massimo Furlan et Claire de Ribapierre (Numéro23Prod), Paris, Nuit blanche, 3-4 septembre 2015.

28 Au sens de John Dewey, « Le public et ses problèmes », *Hermès*, 3/31, 2001 p.77-91 (extrait de *The Public and its Problems*, 1927, traduction Joëlle Zask).

29 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, op. cit. p. 174 : « To perceive an affordance is not to classify an object » (traduction de l'auteur).

30 Émile Meyerson, *De l'explication dans les sciences*, Paris, Fayard, 1995 [1921].

Dans ce contexte, il convient de prendre en considération l'historique du processus. Il s'agit de rendre compte de la « mouvance » des diverses « prises » qui ont été successivement activées<sup>31</sup>.

Ce n'est pourtant pas ainsi que j'ai procédé car, au moment où j'ai entrepris cette recherche, j'ignorais tout à fait ces analyses. L'usage du tiret venait simplement signifier une variation d'intensité dans l'attention et, au-delà, la nécessité de garder trace de l'écologie de notre attention<sup>32</sup>. Les collectifs r-c accordent de l'importance au fait de maintenir ouvert le devenir du rapport entre les choses et les êtres, autrement dit d'intégrer au maximum les aléas et les surprises ayant surgi au cours du processus de la recherche. C'est ce que j'ai assez rapidement qualifié de « principe d'indétermination » : on ne sait jamais vraiment ce que l'on cherche et poursuit, de même que l'on ne sait jamais vraiment ce que l'on filme<sup>33</sup>. Est-ce une casserole, un marteau ou un chapeau ; un bidet ou une œuvre d'art ; un excellent physicien ou un piètre comédien ?

L'activation de telle ou telle potentialité n'est pas l'enjeu majeur de la r-c. Celle-ci cherche plutôt à demeurer dans le registre de la *puissance à être*. Je reviendrai sur ce point plus après au travers de la notion de « matrice » ; retenons pour le moment que les protocoles r-c promeuvent de la déstabilisation, de la déconstruction et de la désorientation. C'est en effet à cette condition que les chercheurs-créateurs se trouvent en situation de « bricoler », « bidouiller », « rafistoler », « raccommoder », « composer » et « improviser<sup>34</sup> ». Un bon mot de Fabrice Gogerat rassemble la dimension passive de la notion d'imprévu et celle active de l'improvisation : il convient d'« imprévuser ».

## Barre oblique

Le troisième outil typographique est la barre oblique (*slash* en anglais). D'ordinaire, celle-ci sert à signifier une alternative, à rendre visible la logique de la division et de la séparation, voire du divorce. Elle peut ainsi permettre l'expression de la distribution binaire des catégories (humains/non-humains, nature/culture, etc.), des valeurs (le Bien/le Mal) et des genres (un/une). Mais dans le cadre de mes notations, elle sert à signifier une variation dans le temps, un processus, une histoire, une trajectoire.

Ainsi, casserole/marteau/chapeau indique qu'une transformation de l'usage et de la perception d'un même objet a été opérée, celui-ci ayant d'abord servi - ou ayant été désigné - en tant que casserole, puis marteau, puis chapeau. La barre oblique exprime

31 Augustin Berque, *Écoumène*, op. cit.

32 Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, 2014.

33 Chris Marker, *Le fond de l'air est rouge*, 1977 (Iskra/Dovidis).

34 Autant de termes utilisés de manière récurrente par mes interlocuteurs, tant dans leurs dossiers que dans leurs propos.



donc l'idée d'un devenir, d'une activité de transformation qui peut porter jusqu'à la métamorphose et la mutation. Cette typographie permet de rendre compte, de manière synthétique, du fait qu'un récit s'est constitué et qu'une intrigue s'est formée<sup>35</sup>.

Les collectifs r-c se caractérisent par cette volonté d'être avant tout raconteurs d'histoires. Il convient de « faire un voyage » selon Fabrice Gorgerat, une « ballade » pour Sophie Houdart et le Créalab, « de se lancer dans une aventure » d'après Yann-Philippe Tastevin du MUCEM, ou encore « de passer un bon moment » pour Massimo Furlan<sup>36</sup>. Il ne s'agit pas tant de produire immédiatement un résultat (une donnée, un fait, un objet, une méthode) mais d'introduire « médiatement » quelque chose qui demeure foncièrement indéterminé et multifocal : une expérience collective. Celle-ci est éminemment complexe, tissée de ce que se raconte chacun des protagonistes. Constamment déplacée, relancée et disputée voire contredite, elle n'a de cesse d'être rescénarisée, remémorée et recomposée<sup>37</sup>. Son mode opératoire est précisément la mise en discussion, en dispute, en controverse, en « frottement » (Yann-Philippe Tastevin et Massimo Furlan), en « écriture » (Fabrice Gorgerat), en « débat » (Sophie Houdart).

Le travail de composition qui opère dans une mise en scène ne consiste pas à distinguer l'essai de l'erreur : comme le dit Fabrice Gorgerat, « un truc raté peut fonctionner si tu le mets ailleurs, ou autrement ». De même, dans une performance, le dispositif ne tient pas à l'anticipation calculée de son déroulement, mais à sa capacité à intégrer la contingence à venir : « on ne sait pas comment ça va jouer, on n'en sait rien au fond [...] l'idée c'est aussi - surtout, et peut-être même d'abord - de passer un bon moment, de s'éclater, de se faire plaisir » (Massimo Furlan).

Alors que la recherche classique vise à mettre au jour des rouages immuables (des lois, des règles, des systèmes, des structures, des faits, des données, etc.), la r-c tend à se mouvoir sur du fugitif sans cesse reconvoqué. C'est en ce sens aussi qu'elle relève plus d'un processus historicisant que d'une recherche dont la finalité serait de produire des objets. Comme pour les historiens, événements et « accidents » ne traduisent pas des exceptions à la règle, mais le corpus même de la trame qui se tisse. Toutefois, si le fil temporel des historiens est toujours rétrospectif, celui de la r-c n'a pas encore été tissé. Il se déroule au long de situations et d'« apprentissage de l'accident<sup>38</sup> ».

---

35 Paul Ricoeur, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Points essais, 1991 [1984].

36 Extrait de carnet, discussion informelle, Nuit blanche, Paris, 3 octobre 2015.

37 Il convient alors de pouvoir « penser un univers pluraliste constitué d'une myriade de centres d'expérience, tous aussi importants, tous aussi actifs, et dont l'expérience anthropologique, humaine, représente l'une des formes, sans pouvoir jamais prétendre les fonder ni en être le modèle », Didier Debaise, *L'appât des possibles*, *op. cit.*

38 Patricia Falguière, « Les éléments et les métamorphoses de la nature. Imaginaire et symbolique des arts dans la culture européenne du XVI<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle », dans *Annales du centre Ledoux*, tome IV, Paris, William Blake, 2004.

Le régime d'attention de la r-c est tendu vers l'en-train-d'être<sup>39</sup>. Pour preuve, les recours (parfois jusqu'à la saturation) à des déclinaisons verbales anglophones en «-ing» - pour former des néologismes du type «body storming», «performing», «making», etc. -, à des situations (dispositifs, installations, etc.) qui instaurent un régime critique, ou à des pratiques (ballade, aventure, improvisation, etc.) qui insufflent du processuel<sup>40</sup>. La barre oblique signe de telles occurrences : le moment où une casserole se transforme en marteau, où tel comédien se métamorphose en singe puis en physicien. Elle indique un moment du devenir, un point de bascule, une flexion portée jusqu'à la singularité, un événement, un accident, qui provoquent une métamorphose.

## Barre contre oblique

J'ai aussi produit un signe me permettant d'indiquer des effets similaires mais rétroactifs, des formes de rebroussement qui opèrent à l'inverse de la causalité ordinaire : quand l'effet vient modifier les causes. Par exemple, la production d'un effet dramaturgique (ou scénographique) peut justifier d'exposer l'effet avant la cause - à la manière des scénarios de l'inspecteur Colombo ou d'Agatha Christie. Parfois aussi, ce qui a été déduit modifie radicalement ce qui l'avait induit et conduit à une forme de «bouclage».

J'ai noté de telles occurrences au moyen d'une barre contre oblique \. Quand la temporalité usuelle, qui va du passé vers le futur, a été renversée, je l'ai signifiée en écrivant par exemple effet papillon\effet domino. C'est que la présentation de l'effet domino introduite par le physicien Claude Joseph<sup>41</sup> avait conduit le collectif de la Compagnie Jours tranquilles à revisiter radicalement la manière dont il considérait jusque-là l'effet papillon.

J'ai initialement eu recours à la contre-oblique pour rendre compte de la rédaction d'un projet r-c à l'attention des financeurs. Spéculer sur les aspects factuels d'une forme de travail dont on ignore encore tout des modalités effectives suppose une écriture «à rebours». Il s'agit de «construire un château avec les cartes de l'institution<sup>42</sup>», de poser des concepts (mais aussi des méthodes, des objets, des interlocuteurs, des contextes de travail, des besoins matériels, etc.) de manière nécessairement, selon les formulations des uns et des autres, «vaseuse», «artificielle», «bricolée». Ce dossier constituera

<sup>39</sup> Emmanuel Levinas, *Totalité et infini*, Paris, Le Livre de poche, 1990 [1968].

<sup>40</sup> Sur ce point, voir la notion de *radical concept of presence*, Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, New York, Routledge, 2008.

<sup>41</sup> Claude Joseph, entretien dans le cadre de la résidence *Blanche/Katrina. Du domestique au climatique* (université de Lausanne Interface sciences-société, Volt(e)Face, Cie jours tranquilles), Lausanne, 8 septembre 2015.

<sup>42</sup> Discussion avec Kei Osawa, chercheur associé du JP Tower Museum Intermédiathèque, Tokyo, janvier 2015.

pourtant, malgré tout, la base de départ du travail du collectif. Il sera lu collectivement, commenté, discuté, repris et relu tout au long du processus. Peut-être parce que, d'une certaine manière, son mode de fabrique (« bricolé ») n'est pas si éloigné de ce qui est recherché dans la r-c ?

Barre oblique / et contre oblique \ traduisent un mode opératoire où les modèles rationnels sont sans cesse déplacés par le collectif - par des performances, par la traduction continuelle vers d'autres régimes d'intelligibilité - et où, inversement, les intuitions sensibles sont contrecarrées par des propositions scientifiques (des faits, des données, des lois, des invariants). J'ai appelé « déflexion »  $\wedge$  ce mode opératoire rythmé par le va-et-vient entre l'objectif et le subjectif, l'expérimental et l'expérience, les faits et les fictions.

La déflexion est une extension de la notion de réflexion. Quand deux personnes réfléchissent ensemble, l'une produit quelque chose - une proposition verbale, musicale ou dansée par exemple - et l'autre personne lui répond sur le même registre - elle répond à une proposition verbale par une proposition verbale, à une suite de notes par une suite de notes, à une danse par une danse, etc. Les deux propositions sont commensurables et ne nécessitent pas de réel déplacement. En revanche, quand elles ne le sont pas, par exemple quand un conférencier énonce des concepts et qu'un comédien lui répond avec une improvisation, ça ne « joue » plus au même endroit. Il devient alors nécessaire de se déplacer radicalement. Réfléchir ne suffit plus, il convient de « défléchir ».

Dans un premier temps, la déflexion porte parfois à la « dubitation<sup>43</sup> ». Mais, comme au ping-pong, quand on commence à savoir renvoyer la balle, il devient possible d'en jouer. Pour défléchir, il est nécessaire que l'échange se poursuive, à défaut ça demeure de l'injection, injection de conférences dans la recherche sur plateau, injection de lectures en amphithéâtre, injection d'œuvres dans des *slides* Powerpoint, etc. Quand le conférencier en vient à réagir sur le vif, à produire une conférence « sur le pouce », une intrigue se forme, générant co-suscitation et coproduction.

Tous les collectifs que j'ai côtoyés se sont approprié le terme « déflexion ». Peut-être que l'attention portée à ces phases délicates constituait un premier pas dans la mise au jour d'invariants pragmatiques ? Mais il me fallait encore préciser ce que suscitent ces déflexions, et rendre ce moment plus opératoire. Comment décrire ce qui se produit alors ? Cette question m'a occupé un certain temps, et c'est à l'occasion d'une réécriture de ma thèse sur les catastrophes<sup>44</sup> que je suis tombé sur ce qu'écrivait Ludwig Wittgenstein d'une « bonne » explication. Une explication satisfait un problème

43 Claude Fischler, premier jour de sa participation à la résidence *Manger seul* (Cie Jours tranquilles), Lausanne, 8 novembre 2014.

44 Yoann Moreau, *Catastrophes et mondes. Trajectoires et disputes du sens des aléas majeur*, thèse, Paris, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), 2013. À paraître sous le titre *Vivre avec la catastrophe*, Paris, *op. cit.*

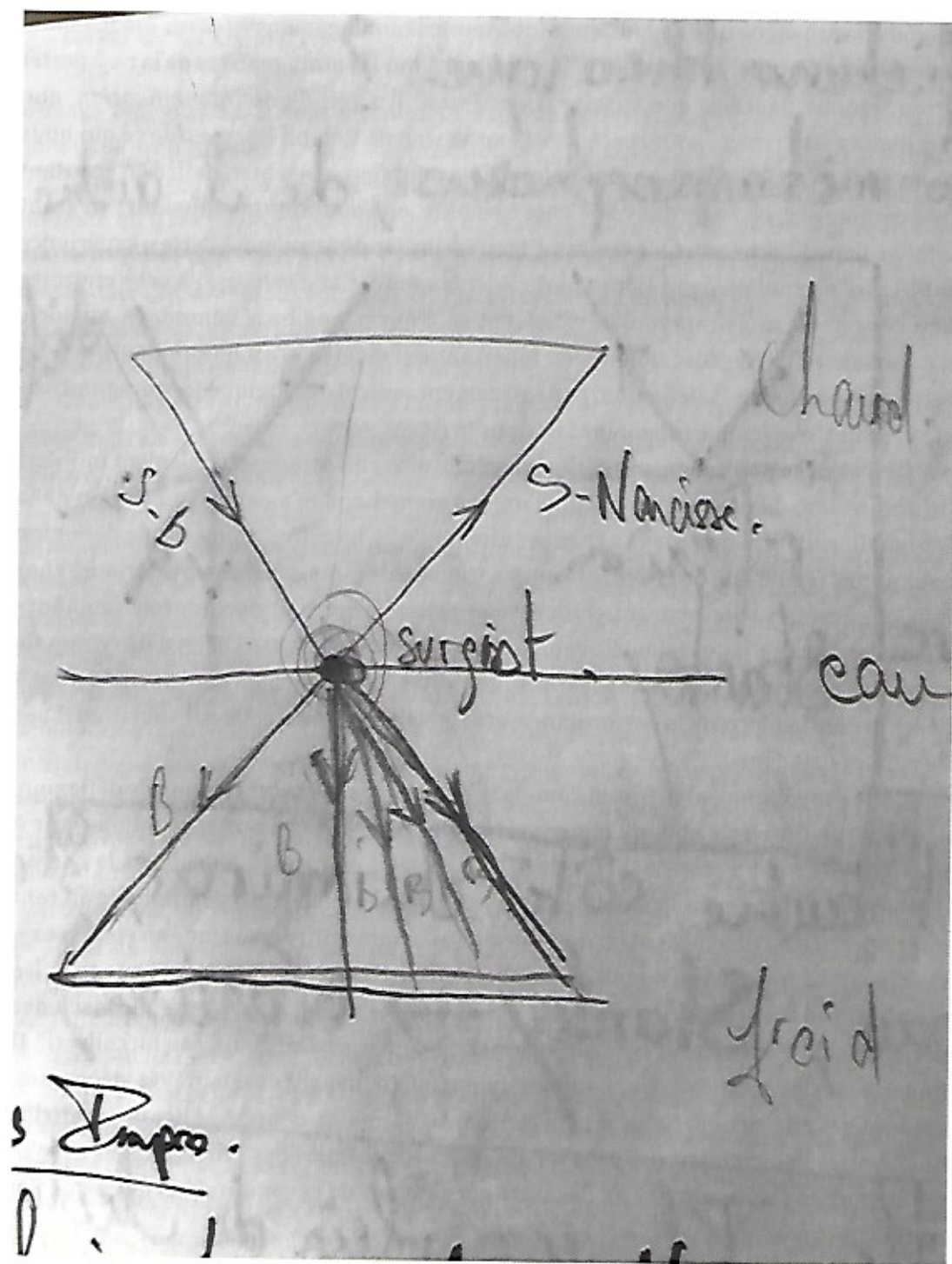


Fig. 6 : De la réflexion à la diffraction. Extrait du carnet du comédien Cédric Leproust.  
Projet *Manger seul*, Cie *Jours tranquilles*, théâtre de l'Arsenic,  
3 novembre 2014, Lausanne (crédits : Cédric Leproust)

quand elle provoque une « expérience intérieure de soulagement<sup>45</sup> ». C'est précisément au moyen de cette définition que j'engage aujourd'hui les protagonistes de la r-c à porter attention aux déprises que suscite la déflexion. Il s'agit d'une *intensification*, non pas d'une vérité, mais, pour reprendre l'expression de Roland Barthes, de ce qui nous *point* quand « ça joue-danse-pense juste ». Cela peut tout aussi bien naître en écoutant une conférence, en regardant une chorégraphie, en écoutant une musique, en étant allongé dans l'herbe sous les étoiles. J'incite à prêter de la valeur à cette « expérience intérieure de soulagement » dont parle Wittgenstein. Car c'est aussi à cet « endroit » que l'ensemble des protagonistes peuvent se trouver une base commune, un socle d'expériences partagées : quand « ça fonctionne », même si l'on ignore pourquoi. En termes de protocole, la déflexion, ce déplacement radical des logiques argumentatives et sensibles, me semble fondamentale pour la r-c.

Ce travail « en oblique », par déflexion et rebroussement, admet également une part de dispersion, de perte. C'est ce que l'un des comédiens m'a exposé au moyen de la notion de « diffraction », que j'ai par la suite notée √. La diffraction est une déflexion avec pertes : seule une fraction de la proposition génère une expérience intérieure chez l'un, une autre fraction pouvant « fonctionner » chez un autre, et rien ne « fonctionnant » chez tel autre. Une part résiduelle demeure en suspens, ne fait pas l'objet d'un retour. Ce comédien proposait ainsi un modèle de type prisme, où les éléments qui participeront à l'écriture (de la pièce, de la performance, etc.) et à l'histoire du collectif sont distribués de manières inégales.

Cette proposition, plus fine et complexe que ce que recouvre la notion de déflexion, est apparue toutefois comme moins opératoire. Car, c'est ce que nous allons voir à présent, elle tend à trop conscientiser le dispositif de travail, à déplacer le champ d'attention des membres du collectif vers ce qu'ils sont en train de produire en tant que collectif. Or cet aspect *méta* doit plutôt, me semble-t-il, demeurer « en coulisses ». Un dispositif fonctionne quand ceux qui y sont intégrés n'en saisissent pas tous les mécanismes. Un dispositif « marche » quand il opère un décalage entre la conscience de soi au sein du dispositif et ce qui est en train d'être produit au niveau du collectif. Il importe que les actants et leur contexte soient partiellement désembrayés, découplés, déphasés. Cet écart participe à générer une situation de déprise et de non-maîtrise qui favorise l'ajustement *in vivo* des conditions d'existence des protagonistes avec ce qui les entoure. Produire un tel décalage est au cœur de la constitution de ce que j'ai qualifié de « matrice ».

---

45 Ludwig Wittgenstein, *Le cahier brun*, Paris, Gallimard, 1965.

## Entre-crochets

L'usage typographique veut qu'employé dans une citation, ce qui est entre crochets constitue une modification - suppression ou supplément - par rapport au texte d'origine. Il traduit un deuxième moment d'écriture, celui où un lecteur recompose un texte qu'il n'a pas écrit, et l'intègre à un nouveau corpus textuel. En physique, une matrice - notée [x,y] - sert à décrire l'état d'un système. Plus précisément, elle permet de rassembler l'ensemble des états possibles d'un système à un moment donné. L'acception usuelle du terme, dérivée du latin *mater* (« mère »), traduit quant à elle l'idée de structure englobante propre à reproduire ou à construire.

Ces trois définitions informent l'usage que j'en ai fait. Ici, l'entre-crochets indique une « matrice », entendue comme élaboration d'un milieu permettant de créer et de concevoir « en *live* », chemin faisant.

Ce signe typographique m'a initialement servi à rassembler sous une même terminologie ce que les protagonistes de la r-c qualifiaient de « dispositif », « installation », « assemblage », « ensemblage », « performance », « agencement », « arrangement », « machin », « appareil », « laboratoire », « *workshop* », « *work in progress* », « *brainstorming* », « atelier », « composition », « fabrique », « montage », « spectacle ». Autant de termes apparus au cours de mon ethnographie qui me semblaient décrire une constellation sémantique relativement homogène. Ce même « air de famille<sup>46</sup> » que je discernais, je l'ai initialement regroupé au moyen d'une forme typographiée : l'entre-crochets.

Écrire [r-c] revenait d'abord à signifier que la r-c constituait, en elle-même, un « dispositif ». Mais je ne pouvais me permettre de prioriser cette terminologie. Pourquoi dire « la r-c est un dispositif » plutôt que « c'est une "installation" » ou « c'est une "performance" » ? J'optais, une fois de plus, pour un signe tiré des sciences physiques, et adoptais le nom qui lui est prêté dans cette discipline : une « matrice ». Ce choix n'était pas prémédité, je faisais simplement feu de tout bois, prenant ce que j'avais sous la main, à disposition de mon bagage universitaire.

Passant de l'idée d'une recherche académique et artistique à celle d'une recherche-création, puis à celle d'une [recherche-création], j'étais en train de suivre précisément le type de trajectoire induit par les processus que j'ethnographiais. D'abord situé dans un rapport de distinction - les chercheurs académiques d'un côté, les artistes de l'autre -, puis de couplage, puis de processus structurant, l'objet de mon investigation est devenu, chemin faisant, un produit conforme à ce qu'incitent les collectifs que j'ai côtoyés. Cela traduit peut-être une lacune de la « participation observante » que j'ai évoquée plus haut : la difficulté à construire un regard extérieur et à objectiver le *méta*.

46 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, 1961.

D'une certaine manière, j'ai été « pris<sup>47</sup> », j'ai subi sans le savoir les contraintes imposées par les terrains que j'ai étudiés. Le déplacement de mon champ d'attention lors de la relecture de mes notes relève aussi peut-être de ce tropisme induit par la [r-c] ?

Cette « dimension subie<sup>48</sup> » des matrices [r-c] est précisément ce que je souhaitais indiquer avec l'entre-crochets. Quand les protagonistes, dont je suis, emploient une terminologie matricielle (« dispositif », « installation », etc.), ils cherchent à nommer des situations où leur capacité de maîtrise est dépassée. Ils disent par exemple « dispositif » pour signifier que cela produit des situations et des relations qui ne peuvent pas être tout à fait anticipées et conscientisées. Ce qui importe n'est pas le sujet, autonome et volontaire, qui agit dans la matrice, mais cet ensemble matriciel qui le dépasse et qu'il subit.

Toute situation a un potentiel matriciel. Nous existons relativement à un contexte, en fonction des situations qu'il nous est donné de vivre. Mais nous parlerons de matrice quand ce contexte a été l'objet d'une fabrique. Une scène, un musée, une salle de conférence, un studio, une salle de cinéma, une église, une prison, etc. engagent des conventions comportementales. Ces lieux sont conjoints à des milieux qui suscitent et privilégient certaines conduites. Les spectateurs auront plutôt tendance à être silencieux lors d'une représentation théâtrale ou d'une exposition muséale ; ils seront enclins à certains types d'intonations, de prestances et de rapports dans un amphithéâtre ; ils auront tendance à chuchoter et ôter leur chapeau dans une église, etc. En ce sens, nous pouvons écrire [salle de spectacle], [église], [musée], [prison]<sup>49</sup>. Toutefois, les matrices composées dans la r-c déplacent les milieux. Demander à des chercheurs académiques de faire des conférences dans une salle de théâtre opère un premier niveau de déplacement, noté [scène/salle de conférence], qui se lit : « une matrice consistant à considérer une scène théâtrale en tant que salle de conférence ». Mais la r-c ne se contente pas de cela. Elle expérimente aussi le mouvement inverse [salle de conférence/scène], puis fait matrice d'un composite [scène-conférence]. Cela peut également jouer sur des tensions entre objets d'étude [Médée-Fukushima], entre lieux et choses [musée-déchets]. Souvent les couplages sont multiples, par exemple, quand il s'agit d'engager des chercheurs du monde académique à produire de la pensée en situation de fatigue extrême [salle de conférence-scène ; conférencier-ivre], ou quand j'ai moi-même été conduit à jouer des conférences sur scène [Médée-Fukushima ; scène-conférence], etc. Dans tous les cas, c'est l'histoire de leur conception qui les habite et les informe.

47 Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Folio essais, 1985 [1977].

48 François Laplantine, « La dimension subie », *Communications*, 96, 2015, p. 19-38.

49 La notion de matrice rejoint alors celle de « dispositif » au sens de Michel Foucault, par exemple dans *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

Une matrice provoque des mécanismes d'ajustement de la part de ses protagonistes (les performeurs) mais également de la part des regardeurs et des producteurs. Cela induit de toute part des séries de lâcher-prise, d'adaptation et de flottement. Ce qui importe tient à ces déplacements et à l'histoire collective qui les a provoqués puis agencés. J'en ai relevé quelques-uns sous la forme de petites poulies notifiant des couplages, de tirets indiquant l'émergence de matériaux composites au travers d'un bricolage, de barres obliques stipulant une variation d'intensité dans l'attention, de barres contre obliques avisant un processus de déflexion et d'entre-crochets signalant un contexte matriciel.

Il aura s'agit, à ce point de ma recherche, de proposer des outils permettant d'observer l'organisation matricielle (sous forme de dispositifs, montages, installations, aventures, ballades, etc.) des « couplages » qui recomposent sans cesse le rapport entre l'acquis et l'inédit, le donné et le désordonné, le normal et le performatif, le comportement induit et la présence active, ce qui est considéré comme réel et ce qui relèverait du fictionnel.

Cet embrayage opère également à un autre niveau. Dans un contexte où la recherche académique et la recherche artistique n'appartiennent pas au même territoire politique et économique (institutions), méthodologique et bibliographique (intentions), la r-c apparaît comme une ligne de fuite qui met en tension et provoque l'occasion d'une rencontre de ce(ux) qui s'ignore(nt). Opérant en marge, elle se réalise au travers de collectifs qui établissent des règles de fonctionnement-*dys*fonctionnement le long d'une trajectoire en trois temps du type recherche et création/r-c/[r-c]. Le premier temps correspond à l'apport ponctuel et volontaire d'intervenants extérieurs qui ne relèvent pas du domaine de compétence, de pratique et de savoir du collectif qui les reçoit : des chercheurs invitent des artistes et *vice versa*. Le deuxième s'opère au travers d'une mise en tension et d'une confrontation prolongée des champs d'expérience et de production du savoir entre les deux parties. Le troisième organise ces tensions sous la forme d'une « matrice ». Celle-ci instaure un régime de contingence inédit quant aux conditions d'expérimentation, de production et de diffusion de la recherche.

## Conclusion : point d'interrogation

Je dois avouer que, pour ce qui est de définir un protocole, je n'ai pas encore éprouvé d'« expérience intérieure de soulagement ». Des sentes se révèlent chemin faisant mais rien n'indique encore que la signalétique que j'ai mise en place résiste aux aventures à venir. Plus improbable encore qu'elle puisse aider à décrire ce qui pourrait ressembler à une grammaire graphique de la circulation des techniques, des savoirs et des compétences. J'ai parfois eu l'impression qu'un croquis synoptique se dessinait, mais il s'estompait avant même d'être apparu comme s'il n'avait été qu'un simple sillage.



Cette série de prises et de déprises m'évoque au final d'autres paradigmes de circulation, notamment ceux qui œuvrent au niveau de la physique des particules. Cela m'évoque également ce que j'ai pu observer au printemps 2006, depuis le hublot d'un petit avion reliant Hovd à Oulan-Bator, en Mongolie.

Dans les steppes mongoles ce ne sont pas, comme c'est le cas chez nous, les habitations qui se distribuent le long d'un système routier stabilisé par du goudron et des infrastructures fixes. Le réseau de circulation, si tant est que l'on souhaiterait le définir en termes de réseau, y décrit un rhizome mouvant de pistes tentant de relier tant bien que mal des habitations qui, dans ces contrées, sont nomades. Je remarquais ainsi que, vu d'avion, les pistes qui s'avéraient mener à une yourte n'étaient pas les plus marquées. Bien au contraire, à cette époque de l'année, juste après la première migration saisonnière, elles sont les plus ténues et les moins empruntées. Mais ce paradoxe disparaît quand on envisage les choses autrement qu'en termes de réseau de circulation. En Mongolie il n'y a pas à proprement parler de système routier, mais bien plutôt une systématisation du déroutement et de la bifurcation qui tient au caractère nomade des lieux où l'on tient à se rendre.

S'il existe un réseau, il est constitué des conducteurs, les « cavaliers ». Qu'ils soient à cheval, à moto, en 4x4 ou en camion, ces derniers savent se repérer dans ces pistes éphémères et disparates. Cela requiert de ne pas cesser d'arpenter ces contrées, d'actualiser ses connaissances, de se tromper, de demander, de composer avec l'incertain, les accidents et les déroutes. Conduire dans ces conditions relève plutôt d'un paradigme indiciaire<sup>50</sup>. Certes, les cavaliers perdent parfois leur chemin. Ils ignorent le détail des bifurcations. Ce ne sont pas de simples conducteurs, encore moins des chauffeurs avec GPS ; plutôt des navigateurs avant l'invention de la cartographie.

Pour composer avec le fluctuant, il ne convient pas uniquement de faire avec les moyens du bord et, tirant parti des expériences antérieures, d'« interpréter l'étrave en observant le sillage<sup>51</sup> ». Quelques repères stables demeurent. Ils n'étaient pas le long des lignes où se tracent les mots, mais dans les marges, à la manière de sommets au loin des pistes qui permettent de garder un cap. Restent encore d'innombrables points d'interrogation notés ici et là, dans des tailles, des couleurs, des épaisseurs de traits diverses. Encadrés de formes géométriques, surtout des triangles, ces points d'interrogation me rappellent des moments ou idées que j'estimais importants. Je les considère encore longuement, tandis qu'il s'agit de conclure. Une fois de plus, ces « ? » me disent que l'image n'est pas le texte, car alors il n'y aurait *point d'interrogation*.

<sup>50</sup> Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Paris, Flammarion, 1989.

<sup>51</sup> Danielle Chaperon, entretien dans le cadre de la résidence *Blanche/Katrina. Du domestique au climatique* (université de Lausanne Interface sciences-société, Volt(e)Face, Cie Jours tranquilles), Lausanne, 2 octobre 2015.