

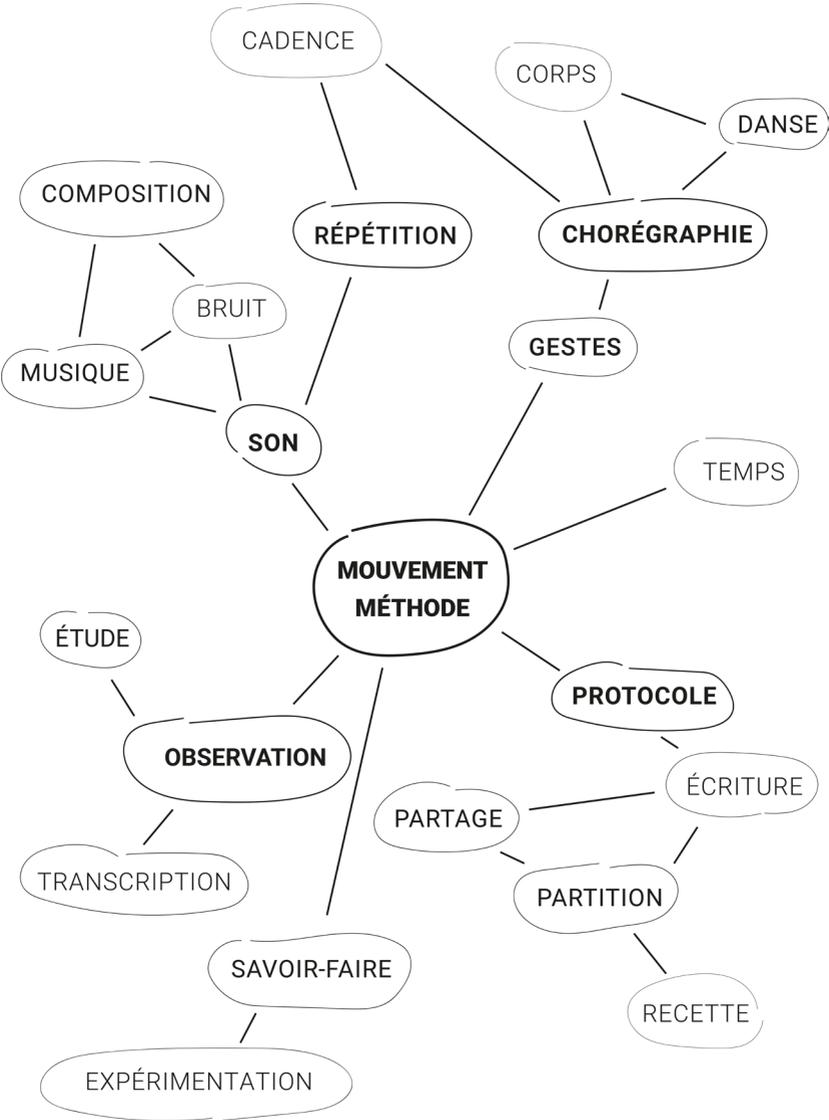
GRÉGOIRE

QUILLET

RÉ - PERCUSSIONS



DNSEP 2020-2021
Réalisé et imprimé
à l'ESAM Caen/Cherbourg



SOMMAIRE

AVANT PROPOS 6

REFRAIN 1 :

PATTERNS & CHORÉGRAPHIES RÉPÉTITIVES, ENTRE GESTE TRAVAILLÉ ET GESTE ARTISTIQUE

1.1 10
EXPÉRIENCE, LE MCJOB

1.2 19
L'ESTHÉTIQUE RÉPÉTITIVE
DU TRAVAIL À LA CHAÎNE

1.3 45
UN MIROIR ARTISTIQUE FORMEL
(DANSES, SONS, MUSIQUES...)

REFRAIN 2 :

ÉCRITURE & MÉTHODE

2.1 95
EXPÉRIENCES

2.1.1 96
EXPÉRIENCE, PROTOCOLE URLF (PSP)

2.1.2 109
EXPÉRIENCE, LA FABRIQUE GILLOT

2.2 127
CORRÉLATION ENTRE MÉTHODE AU TRAVAIL
ET PROCESSUS CRÉATIF

2.3 137
LE PROTOCOLE, LA RECETTE ET LA PARTITION
COMME OUTILS

CONCLUSION 172

AVANT PROPOS

Les propos présents et présentés ici nourrissent ma démarche artistique.

Ils sont autant d'étapes et de résultats d'expériences vécues, d'observations, de réflexions, et de transcriptions qui la façonnent et me définissent.

Le geste, son mouvement, sa répétition, sa mécanique sont vus à travers de multiples regards à la fois périphériques et introspectifs.

Anecdotiquement, c'est en quittant les bancs de l'école à l'âge de quinze ans pour me former dans le domaine de l'artisanat, en pâtisserie, et un peu plus tard en cuisine, que la genèse de ces intérêts est apparue. Je me suis confronté tôt à la dureté du travail salarial, au rythme effréné de ces journées. Cela imposa à mon corps tout une gamme de gestes répétitifs, de mouvements mécaniques, dans un répertoire de procédures et de manières de faire canoniques. Même si je ne me souciais pas à cette époque leur dimension esthétique, de sa musicalité, voire de sa beauté, mon corps, lui, s'est forgé une aisance gestuelle, une précision de mouvement qui se révèle aujourd'hui utile et bienvenue. Dans ce domaine, le geste se doit d'être précis, au risque de vous faire réprimander. Le chef vous rappellera la bonne méthode, avec persuasion. C'est de ces savoirs, de ces méthodes que cette précision est née.

Ces mêmes actions, je les ai retrouvées des années plus tard, dans le travail à la chaîne d'un job étudiant. Et c'est au sein de l'ESAM que se sont confirmés mes intérêts artistiques.

Pratiquant la musique depuis presque vingt ans, en tant que batteur et percussionniste et en parallèle de mes activités professionnelles, il est évident que la composition musicale et le son mais aussi la danse et la chorégraphie sont des domaines qui ont aussi nourri mes recherches et que l'on retrouve dans mes productions plastiques et hybrides. Spécifiquement ceux qui interrogent le mouvement, la boucle, la répétition dans l'action, dans la méthode, dans la finalité... ainsi que des résonances plus ou moins visibles entre plusieurs domaines.

Dans ce mémoire, les navigations, les analogies entre les processus de productions dans le champ de l'artisanat, de l'industrie et dans l'art et la création sont de bons outils pour comprendre mes axes de questionnements et de recherches actuels. Des méthodes qui peuvent s'intervertir, se répondre, être le reflet entre un savoir-faire, un procédé, un métier et un processus créatif.

Quelles en sont les similarités esthétiques ? Quels sont les liens méthodiques que l'on peut établir l'un vers l'autre, l'un pour l'autre ? Quelles matières de créations prennent formes quand on expose un domaine à l'autre ?

J'aborderai ces questions et cette matière sous un angle d'acteur, en essayant plutôt d'effectuer un éclairage, d'impulser un lien entre deux sphères.

Il est question ici d'un regard sur la dimension formelle et esthétique du geste plutôt qu'un regard historique. Plutôt qu'un rapport de fond, j'exposerai majoritairement des analogies artistiques dans la forme. Elles seront alors subjectives mais selon moi, évidentes.

J'ai conçu ce mémoire sous plusieurs angles, certains relatant mon expérience personnelle au travail et dans la création, certains plus académiques résultant de mes recherches sur le geste dans l'art avec des médiums ciblés, mais toujours au travers de regards vécus ou observés.

REFRAIN 1

PATTERNS & CHORÉGRAPHIES RÉPÉTITIVES, ENTRE GESTE TRAVAILLÉ ET GESTE ARTISTIQUE

1.1 10
EXPÉRIENCE, LE MCJOB

1.2 19
L'ESTHÉTIQUE RÉPÉTITIVE
DU TRAVAIL À LA CHAÎNE

1.3 45
UN MIROIR ARTISTIQUE FORMEL
(DANSES, SONS, MUSIQUES...)

1.1

EXPÉRIENCE, LE MCJOB*

*McJob est un mot d'anglais argotique pour désigner un emploi peu qualifié, mal payé, sans prestige et sans avenir. Le terme vient du nom de la chaîne de restauration rapide McDonald's, mais il s'applique à tous les emplois peu qualifiés qui ne requièrent presque pas de formation et où les activités de l'employé sont strictement régulées.

PAIN REG. VIANDES
REG 10.1. OIGNON
ROYAL. 🍔🍔 TALON.
C O U R O N N E .
TOASTER. 🍔 GRILL.
SALAD 🍔 🍔 🍔 MAC.
OIGNON 🍔 🍔 🍔 REG.
CLICK. 🍔🍔🍔🍔 GUN.
BIN. 🍔 VIANDE 4.1.
VIANDE 3.1. WRAP.
FILET. UHC. TIMER.
PAIN GRILL. PAIN
CLUB. 🍔🍔 WALK-IN.
ARCHE 🍔🍔🍔 FRIES.
MOP. TEMPERING.
BIB. 🍔 CLAMSHELL.
GRILL 🍔 🍔 CHEESE.

EN VUE DE TON EXPÉRIENCE DANS LA RESTAURATION RAPIDE, COMMENT DÉFINIRAIS-TU SON UNIVERS AUDITIF ET KINÉSIQUE ?

Pour les personnes ne l'ayant pas côtoyé, le répertoire MacDo n'exprime pas grand chose, mais pour leurs usagés il impulse et conditionne un nombre élevé de gestes contraints dans une dynamique imposée, le tout dans un univers auditif bien particulier. Tout le temps différent et en même temps toujours le même. Notre cerveau n'a pas la capacité, ni l'intérêt d'ailleurs, de relever les subtilités de phases, de rythmes et de cadences. Il perçoit ce chaos sonore de manière générale, le transformant en bruit constant. Seuls les moments plus calmes, où le flux d'informations se ralentit, nous permettent d'observer enfin l'univers auditif du lieu. Pour ma part, j'ai pris plaisir à décortiquer et séquencer tout cette matière sonore.

Etant percussionniste & batteur dans plusieurs groupes de musique, mon oreille aime à apprendre sans cesse. Je m'amusais donc à imaginer tout cette abondance sonore comme un orchestre, une symphonie à plusieurs mouvements.

EST-IL FACILE DE TRAVAILLER DANS CE TYPE D'ENVIRONNEMENT ? EST-CE FACILE À ASSIMILER ?

Prenons par exemple les trois sandwiches les plus couramment produits : Hamburger, Cheeseburger et BigMac, tout est fait dans la chaîne de production pour élaborer le plus rapidement ces éléments sans cesse identiques. Ce sont les timers qui rythment la cadence et la gestuelle, ainsi que les modes de production (mode 6-4 (6 cheese, 4 Mac), 4-6 (4 cheese, 6 mac), 2-8-4 (2 hamburger, 8 cheese, 4 mac) etc..). La durée moyenne pour la production d'un produit de ce type est de 45 à 60 secondes.

Les gestes doivent se faire sans hésitation pour une parfaite synchronisation avec les timers. Le poste de production en possède deux : un pour le toastage des pains, l'autre pour la cuisson des viandes. Jusque là on pourrait penser que deux signaux sonores différents sont faciles à assimiler, or si on ajoute les autres préparations du restaurant on obtient des dizaines d'alarmes simultanées.

Ce chaos ambiant n'aide en rien les assimilations de tâches et épuise naturellement le système cognitif. Pour ma part, et pour de nombreux autres équipiers, ce qui permet un peu de réguler ce flux d'informations est la chorégraphie répétitive et automatique des gestes à effectuer.

PAGES SUIVANTES, PROTOCOLE D'ACTIONS POUR LA FABRICATION D'UN BIG MAC :

**TIRER LE BAC À PAIN • PRENDRE LES PAINS •
POUSSER LE BAC À PAIN • DÉPOSER LA COURONNE
SUR LA PELLE AU DESSUS DU TOASTER • OUVRIR
LE TOASTER • PLACER LE TALON SUR LE NIVEAU
INFÉRIEUR ET LE CLUB SUR LE NIVEAU CENTRAL •
FERMER LE TOASTER (ENCLENCHEMENT DU TIMER
(15' ~)) • SE RETOURNER VERS LE CONGÉLATEUR
À VIANDE • ENFILER UN GANTS DE PROTECTION
BACTÉRIOLOGIQUE (BLEU) • PRENDRE LE NOMBRE
DE VIANDES NÉCESSAIRE (DEUX) AVEC LA MAIN
DROITE • ACTIVER L'OUVERTURE DU GRILL AVEC
LA MAIN GAUCHE • DÉPOSER LES VIANDES SUR
LE GRILL DE GAUCHE À DROITE ET DE HAUT EN
BAS • ENLEVER LE GANT À L'AIDE DE LA MAIN
GAUCHE • FERMER LE GRILL (ENCLENCHEMENT
DU TIMER (40' ~)) • SE RETOURNER • PRENDRE UN
PLATEAU EN PLASTIQUE • METTRE UN PAPIER
HYGIÉNIQUE SUR LE PLATEAU • OUVRIR LE
TOASTER • DÉPOSER LE TALON ET LE CLUB (DE
BAS EN HAUT) SUR UN PLATEAU EN PLASTIQUE
• POSER LE PLATEAU SUR LE POSTE SERVANT
À LA GARNITURE • PRENDRE LE GUN DE SAUCE
MAC DE SA MAIN PRINCIPALE ET LE GUIDER AVEC
L'AUTRE MAIN • CLICKER UNE PORTION DE SAUCE
SUR CHACUN DES PAINS •**

**RANGER LE GUN DE SAUCE MAC • DÉPOSER UNE
PINCÉE D'OIGNON REGULAR SUR LES DEUX PAINS
• DÉPOSER DE LA SALADE ICEBERG SUR LES DEUX
PAINS • DÉPOSER DEUX PICKLES SUR LE TALON •
DÉPOSER UNE TRANCHE DE CHEDDAR SUR LE CLUB
• SE TOURNER VERS LE TOASTER ET DÉPOSER
LA COURONNE SUR LE NIVEAU SUPÉRIEUR DU
GRILL À L'AIDE DE LA PELLE • SE RETOURNER ET
DÉPOSER LE PLATEAU GARNI SUR LE SUPPORT
DU GRILL • PRENDRE LA SALIÈRE DANS LE BAC
AU DESSUS DU GRILL AVEC LA MAIN PRINCIPALE
• UNE FOIS LE GRILL RELEVÉ, SALER LES VIANDES
DE DEUX À-COUPS • REPOSER LA SALIÈRE DANS
LE BAC AU DESSUS DU GRILL • PRENDRE LA
SPATULE À VIANDES DE LA MAIN PRINCIPALE
• PRENDRE LA PINCE D'APPUI AVEC LA MAIN
SECONDAIRE • DÉPOSER LES VIANDES SUR LES
DEUX PAINS (DANS LE SENS DE DISPOSITION DES
VIANDES SUR LE GRILL) • SE RETOURNER VERS
LA TOASTER ET ENLEVER LA COURONNE À L'AIDE
DE LA PELLE • POSER LA COURONNE SUR LE CLUB
• POSER LE CLUB SUR LE TALON - UNE FOIS LE
BIGMAC MONTÉ, LE DÉPOSER SUR L'ESPACE DU
BIN POUR L'EMBALLAGE.**

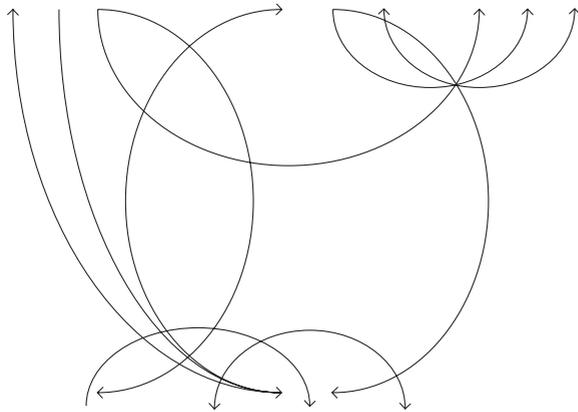
FIN DES 60' ~

GRILL ZONE

(pour un BigMac)

TOASTER

DRESS STATION



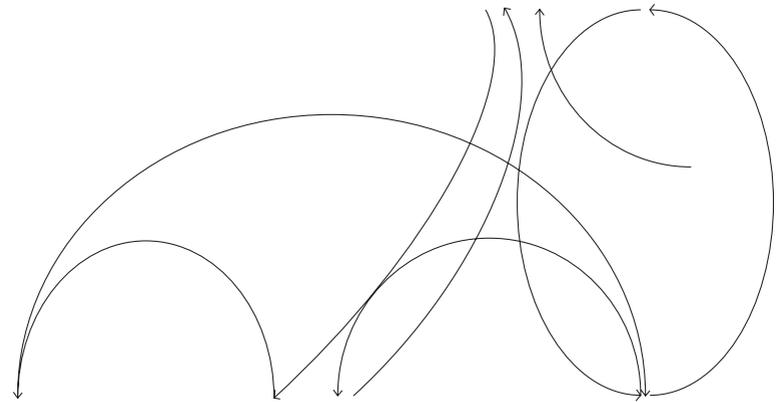
MEAT
CONTAINER

GRILL

FRY ZONE

(pour un MacChicken)

DEEP FRYER



U.H.C

DRESS STATION

TOASTER

1.2

L'ESTHÉTIQUE RÉPÉTITIVE DU TRAVAIL À LA CHAÎNE

PLACE AU TEMPS DU TANT

«Je vous emploie pour votre force et vos capacités physiques. On ne vous demande pas de penser ; il y a des gens payés pour cela.»

F.Taylor

Le travail à la chaîne prend une ampleur mondiale dès l'époque des «Roaring Twenties». Une période d'innovation mais également une parenthèse dorée semée de contradictions.

Nous sommes au début du XXe siècle, les économies occidentales sont relancées par la deuxième industrialisation qui repose sur l'électricité et le pétrole. Les biens de consommation comme l'automobile ou l'électroménager, produits en masse, font leur apparition dans un nombre croissant de foyers. Des inventeurs, tel Thomas Edison, multiplient les brevets d'outils censés faciliter la vie quotidienne.

Mais la croissance de la production repose aussi et surtout sur l'utilisation de nouvelles techniques de production. Les théories de Frederick Taylor, dont le taylorisme, sont mises en application dans de gigantesques usines, où l'ouvrier sans qualification doit s'adapter au rythme de la machine outil. La tâche de l'ouvrier se limite alors à la fabrication ou à l'assemblage d'une petite partie des pièces nécessaires à la réalisation du produit fini et standardisé. Certains commencent d'ailleurs à dénoncer ces techniques de production qui provoquent l'aliénation du travailleur et éloignent le travail de toute notion éthique.

A partir de cette période le monde se synchronise. Alors qu'avant la révolution industrielle chaque ville avait son propre rythme, l'Observatoire de Paris créé le «temps universel» en 1912. Grâce à six antennes qui descendent depuis le troisième étage de la tour Eiffel et se déploient sur toute la longueur du Champ-de-Mars, Paris donne le signal horaire international. L'expression «le temps, c'est de l'argent» naît alors.



Frederick Winslow Taylor
inventeur du taylorisme
(1856-1915)



La chaîne de production
illustration du taylorisme

LES TEMPS MODERNES

SATIRE DU NOUVEAU MONDE

À l'apogée de cette ère industrielle, l'œuvre critique maîtresse du travail à la chaîne est le sixième long métrage de Charlie Chaplin, *The Modern Times* (1936). Dans ce film muet, beaucoup de scènes dénoncent la politique industrielle de cette période.

La scène de début du film nous donne en quelques secondes une métaphore frontale entre un troupeau de moutons, agglutinés et marchant tous dans la même direction et un groupe de travailleurs sortant du métro, effectuant la même démarche.

Le montage utilise le fondu enchaîné afin de comparer les ouvriers à des moutons. Le travail à l'usine est déshumanisant, abrutissant. Les deux plans se juxtaposent, liés par le même thème musical, et forment ainsi une métaphore.



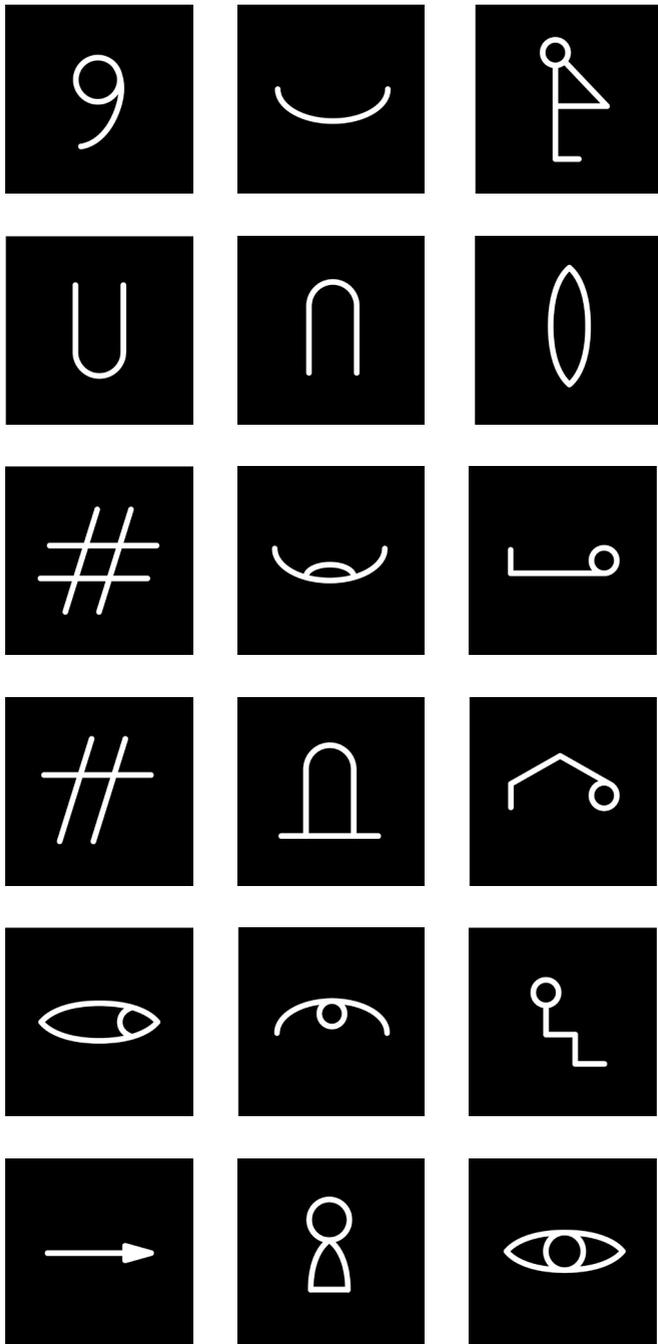
The Modern Times
(l'arrivée à l'usine)
Capture du film
1936

Un des plans suivant est en contre plongée : les hommes y sont écrasés par leur tâche ouvrière. Les plans, mélangeant les décors d'usine et les ouvriers, sont pensés pour réduire l'importance et la place de ces derniers. Sur les plans d'usine, celle-ci occupe les deux tiers de l'image, elle est imposante, elle est gigantesque. La place des ouvriers est en bas de plan, ils sont minuscules, écrasés, avalés par l'architecture. A l'intérieur, les turbines occupent plus de place que l'homme qui devient insignifiant. Le tout symbolisant le rythme du travail auquel les ouvriers doivent s'adapter.

La scène emblématique, de serrage de boulons sur la chaîne de production est aussi significative de cette aliénation de l'action. Charlot y est filmé en légère contre plongée pour accentuer sa faiblesse et sa dépendance, contraint de s'exécuter pour ne pas perturber la séquence de travail et la dynamique de ses collègues.



The Modern Times
(la chaîne de production)
Capture du film
1936



ÉTUDE

TIME AND MOTION STUDIES

Nombreux sont les ingénieurs à l'époque des industries naissantes à avoir réfléchi, théorisé, étudié les mécaniques gestuelles des exécutants afin d'en sortir le meilleur profit.

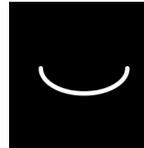
Le développement de l'Organisation Scientifique du Travail de Taylor a été mis en pratique dans un souci de rentabilité et d'optimisation des productions. Mais là où ce dernier prônait uniquement et simplement un meilleur rendement sans réelles préoccupations humaines, la recherche autour des *Therbligs* est un peu plus nuancée.

Contemporains de Taylor, le couple des Gilbreth (Frank Bunker Gilbreth & Lillian Moller Gilbreth) réalisent, vers les années 1915 aux Etats-Unis, l'étude des mouvements des *Therbligs* (renversement du nom Gilbreth, avec «th» transposé) proposant un protocole partitionnaire de gestes utiles, ni plus ni moins, accès sur une gestuelle appliquée des travailleurs. Un protocole «chorégraphique» de 18 éléments ayant pour fonction d'améliorer l'efficacité du travail tout en réduisant les mouvements superflus, ménageant ainsi la fatigue et l'énergie de ces acteurs via une économie du mouvement.

Transport vide [déchargé]

(TE):

réception d'un objet
avec une main vide.
(Maintenant appelé «Reach».)



Saisir (G):

saisir un objet avec la main active.



Transport chargé (TL):

déplacer un objet à l'aide d'un
mouvement de la main.



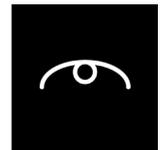
Tenir (H):

tenir un objet.



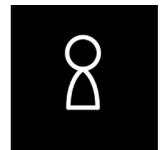
Relâcher la charge (RL):

libérer le contrôle d'un objet.



Préposition (PP):

positionnement et / ou orientation
d'un objet pour l'opération suivante
et par rapport à un emplacement
d'approximation.



Position (P):

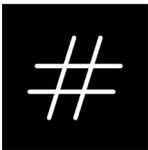
positionnement et / ou orientation d'un objet à l'emplacement défini.

**Utilisation (U):**

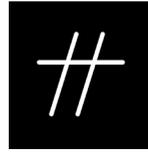
manipuler un outil de la manière prévue pendant le cours de travail.

**Assembler (A):**

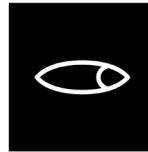
joindre deux parties ensemble.

**Démonter (DA):**

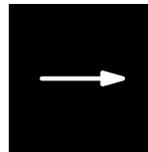
séparer plusieurs composants qui ont été joints.

**Recherche (Sh):**

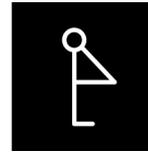
tentative de trouver un objet à l'aide des yeux et des mains.

**Sélectionner (St):**

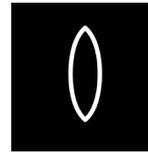
choisir parmi plusieurs objets dans un groupe.

**Plan (Pn):**

décider d'un plan d'action.

**Inspecter (I):**

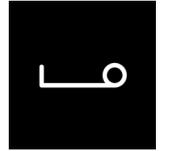
déterminer la qualité ou les caractéristiques d'un objet à l'aide des yeux et / ou d'autres sens.

**Délai inévitable (UD):**

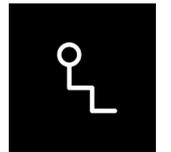
attente due à des facteurs indépendants de la volonté du travailleur et inclus dans le cycle de travail.

**Retard évitable (AD):**

attente sous le contrôle du travailleur qui provoque une oisiveté qui n'est pas incluse dans le cycle de travail régulier.

**Repos (R):**

se reposer pour surmonter une fatigue, consistant en une pause dans les mouvements des mains et / ou du corps pendant les cycles de travail ou entre eux.

**Trouver (F):**

Une réaction mentale momentanée à la fin du cycle de recherche. Rarement utilisé.

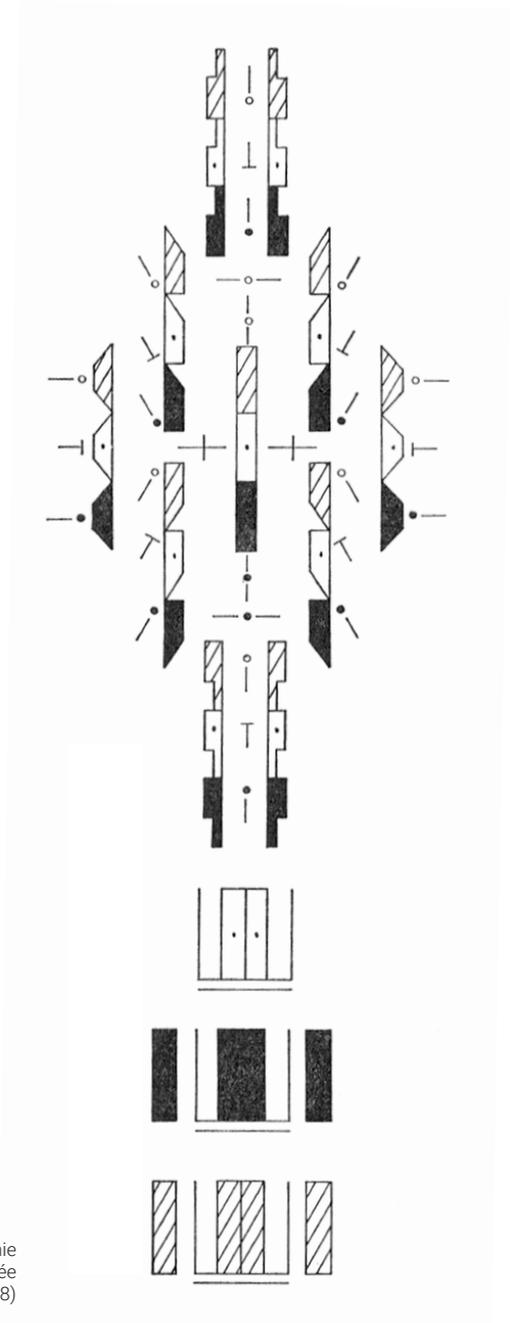
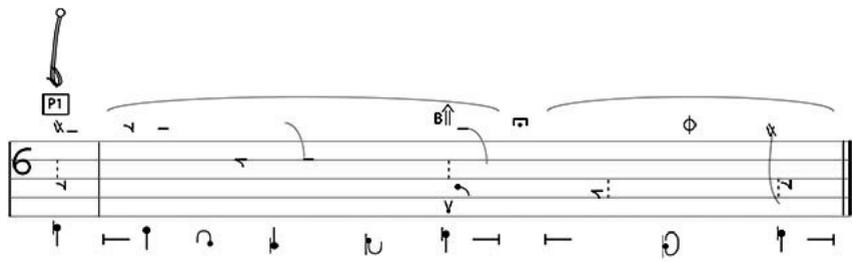


C'est en recherchant ces différents gestes et leurs fonctionnalités que j'ai découvert un répertoire graphique les définissant. A première vue, et sans leur légende associée, la lecture des *Therbligs* n'est pas instinctive. Mais cela accentue l'aspect comparatif plus ou moins abstrait (au premier coup d'œil) avec des partitions chorégraphiques ou des notations dansées.

Elles peuvent alors être séquencées, mélangées, répétées, agencées de différentes manières offrant une matière de création intéressante.

Quand on observe les éléments du protocole des *Therbligs*, hors de leur contexte, tout en sachant qu'il s'agit d'une écriture gestuelle, on peut très vite faire un lien formel avec l'esthétique des notations de danse. Notamment celles proposées par Rudolf Benesh (choréologie), Rudolf Laban (cinétophographie) ou celles de Lucinda Childs, Anne-Theresa de Keersmaeker ou Thierry de Mey (avec ses partitions pour musique de table) dans une approche plus subjective mais pas moins indicative et transmissible.

Exemple de choréologie
système de notation inventée
par Rudolf Benesh (1916-1975)



Exemple de cinétophographie
système de notation inventée
par Rudolf Laban (1879-1958)



LE PLAT



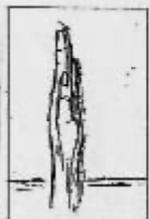
LE PLAT DE LA MAIN FRAPPE LA TABLE À L'ENDROIT LE PLUS NATUREL, L'ÉCART DES MAINS ÉTANT TEL.



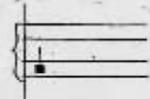
LE REVERS



LE REVERS DE LA MAIN FRAPPE LA TABLE À L'ENDROIT LE PLUS NATUREL, DONC LÉGÈREMENT PLUS À L'EXTÉRIEUR QUE DANS LA POSITION "À PLAT".



LE TRANCHANT



ON FRAPPE AVEC LE TRANCHANT DE LA MAIN VERTICALE, COMME EN CHUJÛ DU KARATÛ.



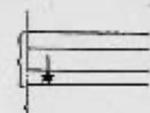
LE POING



LE POING FERMÛ, VERTICAL, LE POINTE DOIGT EXTERIEUR LA TABLE.



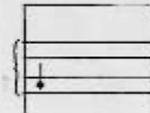
LA CHIQUENNAUDE



COUP DONNÛ PAR L'ANGLE DU MAJEUR QUE L'ON A PLIÛ CONTRE LE POUCE ET QUE L'ON DÛTEND BRUSQUEMENT. APRÛS LE COUP, LA MAIN OUVERTE S'ÛCARTE RAPIDEMENT DE LA SURFACÛ DE LA TABLE.



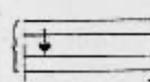
LE BORD



PAR LE TRANCHANT, L'INDIX FRAPPE LE BORD DE LA TABLE.



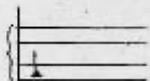
LES POINTES



PAR UN MOUVEMENT D'ÛLÛVATION DU PIGNET, SEULE L'ÛXTREMITÛ DES DOIGTS TENDUS FRAPPE LA SURFACÛ DE LA TABLE. LA MAIN EN COMPLÛTE EXTENSION, EN L. PAR RAPPORT À L'AVANT-BRAS.



LA PIERRE



LE POING SURRÛ, HORIZONTAL, ON FRAPPE AVEC L'ENSEMBLE DES PHALANGES (COMME SUR UNE PORTE).



VARIANTE:

BARRÛ ← CE SIGNE INDIQUE QUE LA TABLE EST TOUCHÛE PAR LE TALON DE LA MAIN (A JOINTURE ENTRE LA PALME ET L'INTÛRIEUR DU PIGNET), LES DOIGTS REPLIÛS.

Malgré le fait que ce couple d'ingénieurs ait imaginé des solutions mêlant productivité et souplesse envers le travailleur, ils ne restent pas moins des penseurs économiques indéniablement liés à la temporalité d'exécution.

Ils ont donc mis au point dans les années 1920 une méthode révolutionnaire pour améliorer le rendement des ouvriers. Avec une caméra, ils ont enregistré leurs actions chronométrées par une horloge, comme le montre l'une des étonnantes archives filmées de leur *Original Films Of Frank B Gilbreth (Part I)*.

Une fois ces séquences analysées, les pionniers américains des « time and motion studies » soucieux d'éliminer les gaspillages, les dangers et la pénibilité dans les usines ont proposé des enchaînements améliorés. C'est la naissance des «timers». Après la guerre, alors que l'efficacité devient mot d'ordre, les techniques des Gilbreth seront rapidement appliquées dans de nombreux domaines, comme la restauration rapide.



Original Films Of Frank B Gilbreth
Frank Bunker Gilbreth &
Lillian Moller Gilbreth
Capture du film
1945



Original Films Of Frank B Gilbreth
Frank Bunker Gilbreth & Lillian Moller Gilbreth
Capture du film
1945

DE L'ETUDE AU PROCESSUS ESTHÉTIQUE

En 2015, Julien Prévieux, lauréat du prix Marcel Duchamp 2014, créer un documentaire chorégraphié, une chorégraphie documentaire, intitulé *Pattern Of Life*.

Ce film revient sur l'histoire et l'étude du mouvement, une production née d'une co-écriture entre Julien Prévieux et le philosophe Grégoire Chamayou (Une brève histoire des corps schématiques, la Théorie du drone), et interprétée par des danseurs de l'Opéra de Paris.

Les personnages y évoluent dans plusieurs décors, réunis sur un même espace scénique pour en affirmer la thématique et faciliter les connexions entre les différents chapitres présents tout au long de la séquence. Les recherches scientifiques, les protocoles décortiqués, prennent ici une transcription chorégraphique voire cinématographique par certains codes qui rappellent ceux du 7ème art (plan, cadrage, éclairage, plateau...). Les tableaux sont ponctués par une voix-off, affirmant le côté scientifique et rationnel des propos, cette voix présente du début à la fin plante un décor didactique et organisé des différentes saynètes.

Le premier tableau, dansé, met en scène l'étude de la marche de Marey à la fin du XIXe. Un autre s'enchaîne, rythmé par l'étude de Paul-Henry Chombart, mettant en scène les trajets effectués pendant un an par une jeune fille du XVIe arrondissement, slalomant entre trois géolocalisations invariables à son chemin de vie dans la capitale : son domicile familial, son établissement scolaire et ses cours de piano. Le tout, transcrit en une cartographie scénique réalisée au scotch dans une séquence filmée, afin de matérialiser ses déplacements.



Pattern Of Life
Julien Prévieux
Capture du film
2015

Mais c'est le deuxième tableau du film qui fait le lien avec les notions citées précédemment. Il s'agit d'une mise en scène mettant en pratique les gestes d'un travailleur, vu par les axes mouvement/travail/productivité. On y voit un personnage effectuer une action simple (enlever des cylindres en acier de leurs bases et supports pour les déposer dans un réceptacle), déclinée de trois façons:

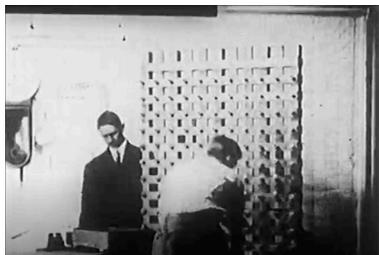
- La première consiste à les enlever les cylindres un par un, avec une seule main.
- La seconde façon est de les enlever deux par deux avec les deux mains.
- La troisième consiste à tous les enlever en les gardant dans la main avant de les déposer.

Cette scène est simple, juste, et donne à lire clairement les gestes et les actions inutiles par rapport à celles plus efficaces. La finalité étant la même dans les trois façons de faire, la dernière s'imposant par sa rapidité d'exécution. Elle nous donne à lire clairement ce qu'est un geste rentablement productif.

Pour l'anecdote, c'est en reVISIONnant le film de Prévieux et en approfondissant parallèlement mes recherches sur le couple Gilbreth que j'ai découvert la version originale de cette scène, certes dépourvue de volonté artistique mais offrant néanmoins la même lecture.



Pattern Of Life
Julien Prévieux
Capture du film
2015



Original Films Of Frank B Gilbreth
Frank Bunker Gilbreth & Lillian Moller Gilbreth
Capture du film
1945



Néanmoins, *Pattern Of Life* est une œuvre riche de sens et de forme pour moi. D'une part par son médium qui est un art du mouvement entre danse et séquence filmique et d'autre part car l'œuvre est charpentée par des recherches, des enquêtes et des systèmes pragmatiques, du factuel plus ou moins rétrospectif qui façonnent le monde d'aujourd'hui.

Julien Prévieux fait parti de cette catégorie d'artiste dans lequel je me retrouve. Beaucoup de ces travaux sont hybrides dans leurs esthétique, allant de la sculpture aux dessins, des ateliers participatifs à l'écriture, de la danse à la performance... Autant de médiums faisant également appel à un rapprochement à l'histoire de l'art via des clins d'œil et des références formelles.

Et même si toutes ces lignes esthétiques sont mouvantes, il y a dans ses travaux une certaine unité de style et un certain engagement dans la volonté de proposer des œuvres axées sur la compréhension du monde.

Un outil de compréhension aux allures poétiques, une fois sa transcription dans le champs de l'art effectuée.



Il est intéressant de noter les ponts plus ou moins visibles entre l'esthétique sonore et la gestuelle de cette organisation du travail, de ce ballet industriel et certains travaux et œuvres d'artistes. Ces derniers sont axés sur des liens qui résident plus dans la forme que dans le fond.

Ces choix ont été dirigés en fonction des références que j'apporte dans mon travail et celles que j'étudie. N'ayant pas la prétention de pouvoir parler de tout ce qui fait écho à ces notions de gestes, de travail et de comportement, mon choix s'est orienté vers quelques figures du 4^e et 6^e art, en l'occurrence, le son, la musique et la danse.

1.3

**MIROIR
ARTISTIQUE
FORMEL
[SON,
MUSIQUE,
DANSE]**

RUSSOLO, SON | PRÉSENT | FUTUR

Alors en pleine révolution industrielle, certains artistes se sont servis de matières inhérentes à ce contexte, usant alors du présent pour imaginer le futur.

Il n'est pas surprenant qu'avec la naissance de cet âge mécanique, séquencé et continuellement rythmé, la perception par l'Homme, de son environnement évolue. Qu'ils soient visuels, auditifs, générés par l'homme ou la machine, nombreux sont les artistes qui se sont emparés de ce nouvel univers pour créer, pour inventer ou réinventer.

En axant mes recherches sur la relation son/machine j'ai découvert le manifeste futuriste *L'art des bruits (1913)* de Luigi Russolo qui en est une très bonne expression, une analogie de l'apogée de l'ère industrielle, et autres développements frénétiques, accès sur une écoute de l'environnement.

Cette œuvre, longtemps méconnue, a été redécouverte par des protagonistes musicaux plus récents qui ont salué son importance et son approche précurseuse. Son intérêt est manifeste tant les espaces, les textures, les matières sonores qui nous englobent semblent essentiels d'être étudiées quand on cherche à composer de quelque manière que ce soit.

Artiste peintre en premier lieu, Russolo va, par le biais de la peinture, intégrer le mouvement futuristes et entamer des pistes de travail plus axées sur le son que la peinture. Le futurisme est un mouvement artistique fasciné par l'industrie et les machines, la vitesse et les mouvements. Sur ces inspirations, Russolo se concentrera alors sur une recherche musicale inédite, une amorce à une musique «véritablement moderne»*.



L'art des bruits
Luigi Russolo
Edition de 1916

* L'Art des bruits, Luigi Russolo présenté par Giovanni Lista édition L'Age d'Homme 1975.

«L'art musical rechercha tout d'abord la pureté limpide et douce du son. Puis il amalgama des sons différents, en se préoccupant de caresser les oreilles par des harmonies suaves. Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames de sons les plus dissonants, les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit. Cette évolution de la musique est parallèle à la multiplication grandissante des machines qui participent au travail humain. Dans l'atmosphère retentissante des grandes villes aussi bien que dans les campagnes autrefois silencieuses, la machine crée aujourd'hui un si grand nombre de bruits variés que le son pur, par sa petitesse et sa monotonie, ne suscite plus aucune émotion. Pour exciter notre sensibilité, la musique s'est développée en recherchant une polyphonie plus complexe et une variété plus grande de timbres et de coloris instrumentaux. Elle s'efforça d'obtenir les successions les plus compliquées d'accords dissonants et prépara ainsi le bruit musical. Cette évolution vers le son-bruit n'est possible qu'aujourd'hui. L'oreille d'un homme du dix-huitième siècle n'aurait jamais supporté l'intensité discordante de certains accords produits par nos orchestres (triplés quant au nombre des exécutants) ; notre oreille au contraire s'en réjouit, habituée qu'elle est par la vie moderne, fichtre en bruits de toute sorte. Notre oreille pourtant, bien loin de s'en contenter, réclame sans cesse de plus vastes sensations acoustiques. D'autre part, le son musical est trop restreint, quant à la variété et à la qualité de ses timbres. On peut réduire les orchestres les plus compliqués à quatre ou cinq catégories d'instruments différents quant au timbre du son : instruments à cordes frottées, à cordes pincées, à vent en métal, à vent en bois, instruments de percussion. La musique piétine dans ce petit cercle en s'efforçant vainement de créer une nouvelle variété de timbres. Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint de sons purs et conquérir la variété infinie des sons-bruits.»

L.Russolo, L'art des bruit 1913

Dans cet extrait du manifeste, la volonté de changement de Russolo envers les codes de compositions classiques est claire. Un renouveau de la création musicale, un travail de fond en comble sur les arrangements et l'utilisation des sonorités sont donnés.

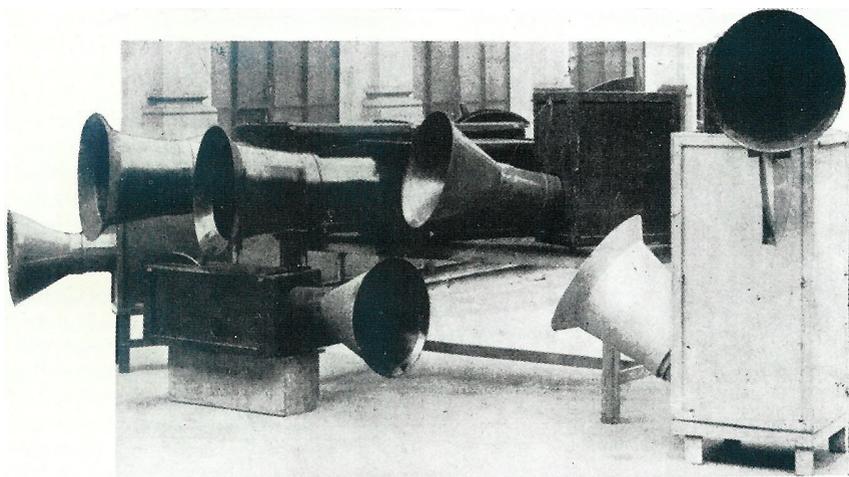
Dans l'Art des Bruit, Russolo parle de bruits au sens large, allant de la machine aux voix humaines, de la pluie aux murmures, du rire aux sanglots. A la fin de l'ouvrage, il en détaille même quelques conclusions : élargir et enrichir de plus en plus le domaine des sons, remplacer la variété restreinte des timbres d'instruments classiques par celle de mécanismes spéciaux, interagir avec un répertoire de bruits infini suite à la distinction des milieux environnants.

Si je parle ici de Russolo, c'est qu'il y a liaison avec l'œuvre de Chaplin citée plus tôt. Outre la résonance temporelle des deux œuvres, la mécanique de ce nouveau monde est affichée plus ou moins frontalement : l'un impulsant l'autre, ce sont des répertoires esthétiques complémentaires d'un point de vue contextuel.

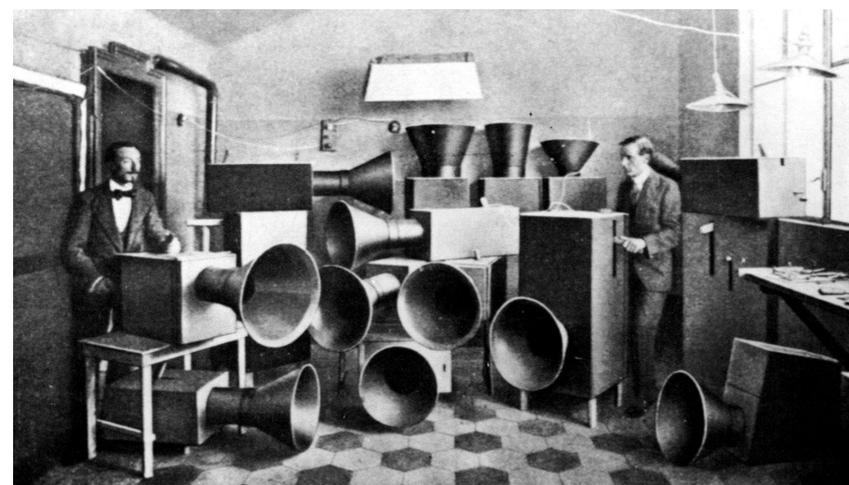
L'un des personnages (Charlot), joué, miroir de la réalité, subit au travail le rythme répété et continu des machines et autres chaînes de montage. L'autre (Russolo), réel, accepte cette nouvelle ère en voulant rompre avec le passé et en se nourrissant uniquement du présent.

Tout au long de sa réflexion et de son travail, de son émancipation musicale, Russolo endosse un rôle de chasseur/cueilleur. N'ayant pas accès aux technologies d'enregistrements et de restitution actuelle, il est contraint de créer des instruments pour «imiter» les bruits du monde. L'intonarumori (joueur de bruits) est un type d'instrument de musique tout à fait singulier et nouveau. Il s'agissait d'un générateur de sons acoustiques permettant de contrôler la dynamique, la longueur d'onde et le volume de différents types de sons.

Les concerts bruitistes que Russolo organise vers 1914 voient se présenter un public nombreux, parmi lesquels Ravel, Stravinsky ou encore Mondrian, qui y portent un intérêt particulier.



Intonarumori
Luigi Russolo
1919



Luigi Russolo & Ugo Piatti
dans le laboratoire dédié aux Intonarumoris, Milan
1913

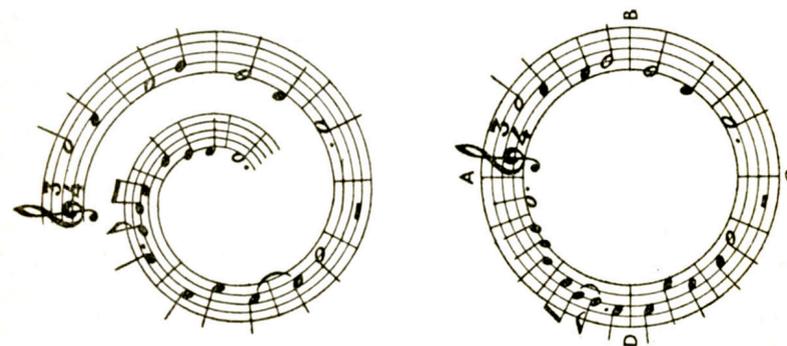
Bien avant les phases répétitives de Reich, les micropolyphonies de Ligëti ou les boucles de Kraftwerk, le travail musical de Russolo était déjà visionnaire, glorifiant l'esthétique moderne, urbaine et mécanique.

Cette manière de chercher à comprendre, à quantifier, à créer avec ce qui orbite autour de nous n'a sans cesse accéléré tout au long du siècle, avec la naissance de nombreux genres musicaux, plus ou moins hybrides.

Nous pouvons avoir à l'esprit le travail de boucle et de composition par enregistrement de Pierre Schaeffer, avec la technique du sillon fermé*, effectuée dans les années 1950, mais aussi toute l'esthétique dite de la musique industrielle née à partir des années 1970.

Nombreux sont les groupes à avoir incorporé cette esthétique dans leurs styles musicaux, à travers des disques, des performances et des concerts faisant appel à des outils industriels et à une musicalité percussive et fracassante en lien avec leur époque. Des propos indissociables de cet environnement industriel, que les groupes utilisent soit dans un souci de revendication, soit comme nouvelles matières esthétiques.

* le sillon fermé, technique où l'aiguille retombe indéfiniment dans le même sillon du disque. Des « objets sonores » en boucle sont ainsi créés.



Pierre Schaeffer découvrit le sillon de disque refermé sur lui-même en 1948. On voit à gauche la représentation d'un motif mélodique gravé en spirale sur un microsillon. A droite ce même motif mis en boucle, refermé sur lui-même.



The Man-Machine
Kraftwerk
1978



United
Throbbing Gristle
1978



Einstürzende Neubauten, live



Mensch
Einstürzende Neubauten
1985



Nag Nag Nag
Cabaret Voltaire
1979

Parmi les groupes musicaux phares et inspirants de cette veine bruitiste : se trouvent Cabaret Voltaire, Throbbing Gristle ou encore Einstürzende Neubauten. Ils offrent dans leurs performances des mélanges entre musiques expérimentales, gestion de boîtes à rythmes, échantillonneurs et sons de la vie courante (coups de marteau ou autres tronçonneuses).

D'abord accés sur la mouvance Rock, Krautrock et Punk, les styles et groupes évolueront dans le temps jusqu'à donner vie aux prémises de l'EDM, au Hip-Pop industriel, à la techno et aux autres musiques électroniques.

IN C

Instrument en Ut et tablature

Terry Riley (1935...)

The score consists of ten riffs, each with a vocal line and a guitar tablature line. The riffs are numbered 1 through 10. The vocal lines are written in a simplified notation with notes and lyrics. The guitar tablature is written on a six-line staff with fret numbers and bar lines. The riffs are: Riff 1 (mi mi mi, mi fa mi), Riff 2 (mi fa mi), Riff 3 (mi fa sol, do do), Riff 4 (do do), Riff 5 (sol fa fa), Riff 6 (si sol), Riff 7 (si sol...), Riff 8 (mi sol do), Riff 9 (fasolsisol sisolsisol sisol), and Riff 10 (sol fa).

«Quoique Kraftwerk comme Steve Reich travaillent sur la répétition musicale, quoique le machinique soit central dans leur approche compositionnelle, une frontière sépare le groupe allemand et le compositeur new-yorkais. Non point celle du «savant» et du «populaire»: les uns comme les autres ont participé à brouiller ces repères traditionnels, les premiers en ouvrant le cadre de la musique populaire aux sonorités électroniques, le second en élargissant l'auditoire traditionnel de la musique contemporaine. La frontière qui les sépare est «sémiotique». Chez Kraftwerk, le machinique apparaît comme une «fin» d'esthétique; dans leurs travaux, référence est faite aux robots, générateurs, calculateurs et ordinateurs, par l'imitation de leurs sonorités et l'usage d'instruments qui, en eux-mêmes, sont des machines (synthétiseurs, séquenceurs, vocodeurs). Chez Steve Reich, tout comme chez Terry Riley et Philip Glass, le machinique constitue un «moyen» poétique. Il ne s'agit pas, ici, de faire référence aux sons de la machine, non plus que d'utiliser des outils électronique. Chez les répétitifs, la machine fonctionne comme «modèle». Leur travail sur la répétition doit se comprendre comme la proposition d'une nouvelle forme d'écriture au sein d'une esthétique musicale portant encore le sceau de la modernité. Près d'un demi-siècle après «In C», le langage de la répétition cellulaire a investi le champ de la musique de masse; ce langage compte tant de locuteurs que son origine en vient à s'effacer - et avec elle, son originalité.»

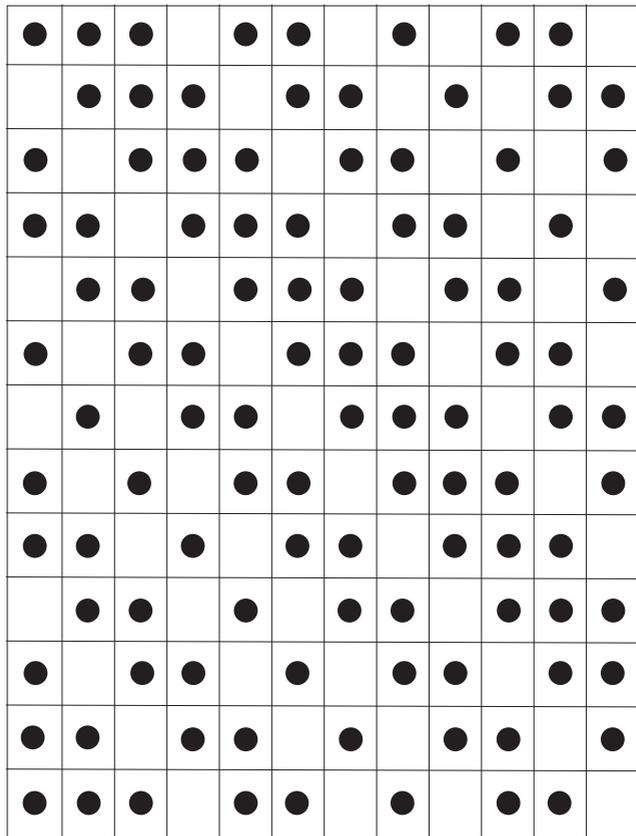
Johan Girard
dans, Répétitions | l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass. Sorbonne Presses nouvelle 2010

Clapping Music by Steve Reich

Part 1



Part 2



Piano Phase, partition
Steve Reich

RÉPÉTITION

STEVE REICH, RÉSONANCES RÉPÉTITIVES : PHASE SONORE PHASE GESTUELLE

Parmi les nombreux compositeurs de musique et en particulier ceux associés au mouvement minimaliste (courant de musique contemporaine apparu dans les années 1960 aux États-Unis, utilisant la répétition comme technique de composition) l'oeuvre de Steve Reich se doit d'être abordée tant elle lie musique et geste.

Patriarche de cette mouvance minimaliste, son travail comme musicien, chef d'orchestre et compositeur est en résonance formelle avec les esthétiques répétitives dont j'ai parlé précédemment : une résonance en terme d'appréhension musicale mais aussi en terme de gestuelle impulsant la production sonore, une production aux motifs évolutifs certes, mais répétés.

Ce qui a inspiré Steve Reich dans ce rapport à la répétition est son intérêt pour la musique africaine, particulièrement rythmée par des percussions simples, offrant au fil de l'audition un état de transe, une divagation de l'écoute.

Ce genre de musique transcendantale se retrouve particulièrement en Amérique du Nord. Ses précurseurs, qui ont inspiré Reich, sont entre autres, Terry Riley et sa pièce emblématique *In C** ou encore *Moondog*, figure atypique New-yorkaise, qui utilise la répétition à travers des instruments insolites inspirés par la musique tribale.

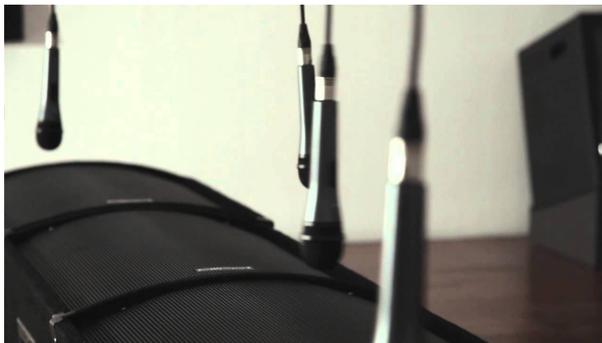
Mon expérience personnelle, lorsque je travaillais dans l'industrie de la restauration, me permet d'étayer davantage mon propos sur le lien geste/son. On y trouvait une atmosphère teintée d'une matière sonore et gestuelle tout à fait soutenue : branle-bas incessants des alarmes, machines, outils frappés, glissés, manipulés...

Toute cette matière pouvait prendre des structures différentes selon les heures et les flux de production qui finissaient par parfois s'accorder, se décaler, se superposer, créant un ensemble harmoniquement riche et intéressant, une inspiration personnelle en totale dissonance avec le travail demandé.

* *In C* présente un concept alors inédit : la partition est uniquement composée de 53 phrases musicales, ou riffs ; les musiciens doivent jouer chacun de ces motifs, et le répéter autant de fois qu'ils le veulent avant de passer au motif suivant. Il n'y a aucune contrainte sur le nombre minimal ou maximal de répétitions. Ainsi, la partition de *In C* tient sur seulement une page, et les représentations de cette pièce musicale oscillent entre 45 minutes et 1h30.

«En essayant d'aligner deux boucles identiques et de les faire fonctionner en relation, je découvris que la manière la plus intéressante de procéder consistait à aligner les boucles à l'unisson, puis à les laisser se déphaser lentement l'une par rapport à l'autre. C'est en écoutant ce processus graduel de décalage que je commençai à réaliser qu'il s'agissait d'une forme extraordinaire de structuration musicale. Ce processus s'imposa à moi comme la manière d'épuiser un certain nombre de relations entre deux motifs identiques sans jamais avoir à faire de transition. C'était un processus musicale ininterrompu, continu, et sans rupture.»

Steve Reich, *Ecrits et entretiens sur la musique*, Paris, Bourgeois, 1981, p100-101.



Pendulum Music
Steve Reich
1968

Les univers sonores dans lesquels j'évoluais et les univers musicaux créés par Reich étaient auditivement liés.

Les uns sont subis alors que les autres sont issus d'une composition savante, maîtrisée. Cependant, cette comparaison ne se limite pas aux milieux professionnels que j'ai côtoyé. On retrouve cette matière sonore subie dans bon nombre de lieux industrialisés, mécaniques, ayant des flux de travail suffisamment soutenus et une variété de timbres assez riches.

J'ai eu l'occasion de percevoir ces «phases sonores» dans des usines agroalimentaires, dans des imprimeries ou encore des usines automobiles.

Si vous écoutez le travail de Steve Reich avec ses pièces de déphasage pour instrumentistes comme ; *violon phase*, *piano phase*, ou encore *drumming* et que parallèlement vous vous rendez dans un de ces lieux industriels, vous pourrez alors noter les similitudes aisément.

Par ailleurs, je pense que la pièce *Pendulum Music* de 1968 m'a permis une compréhension plus aisée du système de phases. C'est une des premières œuvres du compositeur américain, pour microphones, amplificateurs et enceintes, activés par des exécutants.

Cette installation musicale intègre des microphones animés d'un mouvement de balancier, tel des pendules, au-dessus d'enceintes créant des Larsens, avec un certain degré d'aléatoire, un effet de phasing.



Marimba Phase
Steve Reich
interprété par Micheal Barnes & Charlie Mogen
Catlett Music Center, université d'Oklahoma
2006



Drumming
Steve Reich
interprété par Portland Percussion Group
Eugene, Oregon
2012

Hormis *Pendulum Music* et autres pièces non jouées comme *Come Out* ou *It's Gonna Rain* qui impliquent un travail avec des bandes sonores, la plupart des compositions de l'artiste, interprétées par des musiciens, révèlent outre leurs musicalité, une gestuelle visuellement intéressante, miroir de l'ouïe.

Prenons la pièce percussive, *Marimba (Piano) Phase*, performée en 2016 par Micheal Barnes et Charlie Mogen au Catlett Music Center de l'université d'Oklahoma. A l'instar de *Clapping Music (1972)*, pièce de musique répétitive pour claquements de mains et œuvre ultime concernant la relation entre le corps et le son, *Marimba phase* est une écriture musicale du corps.

Du point de vue de l'écoute : des frappés percussifs savamment répétés et déphasés selon sa méthode de composition, du point de vue visuel : le corps qui impulse et génère la pièce.



Marimba Phase
Steve Reich
interprété par le London Sinfonietta
Concertgebouw, Bruges
2015

En jonglant d'une référence à une autre, d'un souvenir à l'autre, la ressemblance gestuelle entre ce type de pièce et les mouvements répétitifs d'un travailleur, comme la fameuse scène des boulons de Chaplin par exemple, est frappante. Remplacez l'instrument horizontal par un poste de travail sur une chaîne de production et cette ressemblance sera évidente.

Dans cette performance de *Marimba phase*, les deux musiciens sont face à face, leurs marimbas imbriqués, et se lancent pour un bonne vingtaine de minutes de concentration pure où la tenue de la cadence importe. Certes, ce n'est pas un timer, ou bien une machine qui dirige le temps mais la concordance des deux parties jouées. Cependant dans un cas comme dans l'autre, l'erreur de placement d'une frappe tout comme un decrescendo rythmique sont interdits, au risque d'anéantir la production.

En 2018, dans le cadre d'une promenade-spectacle avec public, je me suis retrouvé en situation d'interpréter une partie de *Music For Pieces Of Woods* de Reich, accompagnant deux autres musiciens. Mon rôle dans cette pièce (qui est construite sur le principe de déphasage) était de tenir la pulsation, charpente de l'oeuvre. Je me suis tout de suite rendu-compte à quel point l'exactitude du geste était primordiale et malgré mon aisance rythmique, le fait de tenir une telle cadence en groupe était très difficile. La seule chose que je souhaitais en ce moment précis, dans cet état de concentration maximum, été de devenir machine.





Pages précédentes :

Musique de tables

Thierry de Mey
interprété par Eléonore Auzou-Connes, Emma Liégeois & Romain Pageard
Théâtre national de Strasbourg
2016

1+1 for
One Player and Amplified Table-Top

Any table-top is amplified by means of a contact
Mike, amplifier and speaker

The player performs 1+1 by tapping the table-top
with his fingers or knuckles.

The following two rhythmic units are the building
blocks of 1+1 :

a)  and b) 
1+1 is realized by combining the above two
units in continuous, regular arithmetic progressions.
Examples of some simple combinations are :

1)  etc.

2) 

etc.

3) 

etc.

The tempo is fast. NYC 11/68
The length is determined by the player Philip Glass

1+1, partition
Philip Glass
1968

D'autres compositeurs se sont appliqués à explorer cette relation corps/geste/instrument, qui part son esthétique gestuelle et sa pauvreté matérielle renvoie à des scènes de vie.

En tant que batteur et percussionniste cette relation est pour moi une évidence, et je ne peux m'empêcher dans mes activités manuelles, professionnelles ou récréatives, de rendre les gestes sonores, de séquencer et de rythmer mes mouvements. Cela m'offre une meilleure aisance technique et donc une régularité dans mes productions.

Parmi ces autres compositeurs : Phillip Glass et sa pièce *1+1*, œuvre sans instruments, à la pure structure arithmétique. La pièce, écrite pour tapotements de doigts sur une table amplifiée, a été en partie réalisée pour permettre au public une aisance dans la lecture de la composition. La pièce étant sans artifices et son esthétique épurée, l'assimilation des gestes et des principes de composition apparaissent clairs et familiers.

La pièce *Musique de Table* de Thierry de Mey est une citation directe tout aussi intéressante gestuellement. C'est une pièce écrite pour trois percussionnistes disposant de tables pour seul instrument. Les positions des mains et les «figures» de mouvement sont codifiées dans un répertoire de symboles (voir les *Therbligs* p27,28,29). Au point de rencontre entre musique et danse, le geste importe autant que le son produit, mettant en résonance la répétition gestuelle et sonore, cela dans une esthétique se rapprochant des autres pièces nommées dans cette partie.



Chorégrapheur «signifie» donner au mouvement une structure temporelle rythmique, que l'on peut mesurer. C'est par les mesures que l'espace est relié au temps, que le temps soit ou non par ailleurs articulé par de la musique.

Susan Sontag dans Temps/Danse, 2013

Couverture A Choreographer's Score
Fase, Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók
Anne Teresa De Keersmaeker
2012

DANSE

ANNE TERESA DE KEERSMAEKER, MOTIFS ET RÉPÉTITION

Que ce soit Reich ou De Mey, ces artistes font le lien entre musique et danse, toujours dans un questionnement de la répétition du geste, de l'esthétique répétitive liée à la tâche, au quotidien. Ce lien est étroit dans le travail de la chorégraphe belge, Anne Teresa De Keersmaeker, avec ces compositeurs, produisant notamment deux œuvres incontournables de la danse contemporaine ; *Fase, Four Movements to the Music of Steve Reich* et *Rosas danst Rosas*, pièces chorégraphiques impulsées par des compositions musicales de De Mey et de Reich. Cet univers chorégraphique d' Anne Teresa De Keersmaeker me correspond et inspire mes réflexions. La chorégraphie créée sur *Violon Phase* de Reich selon moi est la plus emblématique, sur le plan de l'harmonie et de la complémentarité danse/musique, ayant toujours pour base la répétition et la subtile variation des motifs. Mais la pièce qui exprime le mieux un miroir de forme avec le geste travaillé, répété est la chorégraphie de *Come Out*, pièce sonore de Steve Reich également. Elle a été chorégraphié pour duo.

Le vocabulaire semble suggérer diverses sources ou connotations. D'abord, le travail manuel, parce qu'on dirait que vous êtes assis devant une machine, comme si ces mouvements des bras étaient utiles ou fonctionnels dans le cadre de la fabrication de quelque-chose ; ensuite, la façon dont la mesure et le rythme sont marqués rappelle vaguement les mouvements d'un chef d'orchestre ; enfin, il y a un mouvement qui anticipe d'une certaine façon la féminité de ce qui deviendra par la suite le style de Roses dans «Rosas danst Rosas».

Anne Teresa De Keersmaeker à propos de *Come Out* dans *Carnets d'une chorégraphe* : *Fase, Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók.*

Fase, Come Out
Anne Teresa De Keersmaeker



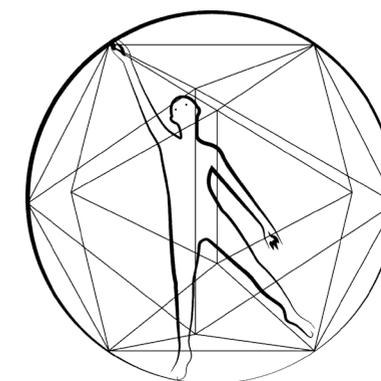
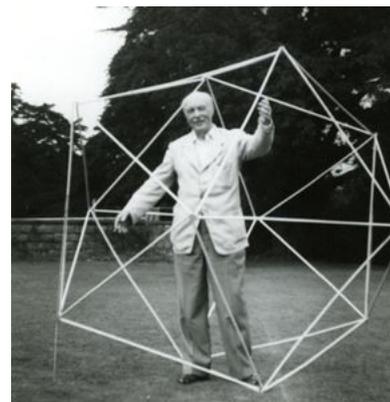
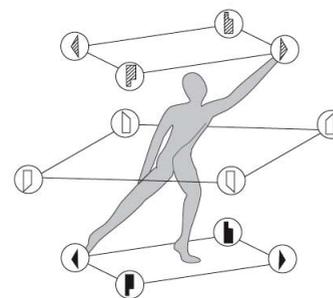


Come Out est une pièce «figée» dans le sens où le duo n'évolue pas dans l'espace. A l'instar de *Violon Phase*, les mouvements sont supportés par les bras et les mains, mais tandis que le bas du corps est en marche dans *Violon Phase*, dans *Come Out*, il est figé sur des tabourets. Au niveau de la structure, les mouvements se produisent à mi-hauteur du corps et ont un caractère majoritairement mécanique, voire automatique. Cela évoque les architectures où le corps évolue dans des espaces de productions industrialisées, dans les usines ou la restauration rapide par exemple.

Tout ici est pensé et agencé pour pouvoir mettre en œuvre une chorégraphie des plus «rentables». Toute action est alors définie dans un espace bien précis, ancré dans notre kinésphère*. Dans ce volume spatial, l'espace est l'écrin où naissent les gestes aliénés qui renforcent l'attitude solitaire et mécanique de l'action. Dans cette chorégraphie, la temporalité a une place totale, tout en écho à la bande sonore, les mouvements s'accélèrent et se brouillent au rythme des accélérations de la voix *Come Out****, qui se superposent afin de n'offrir qu'un bruit blanc en fin de pièce. La saturation de mouvement appuie le côté répétitif et aliénant des gestes.

* Théorisée par Rudolf Laban, la kinésphère désigne l'espace accessible directement aux membres d'une personne, elle s'étend tout autour d'elle, jusqu'à l'extrémité de ses doigts et pieds tendus dans toutes les directions.

** « I had to, like, open the bruise up and let some of the bruise blood come out to show them »



CORPS

TEMPS

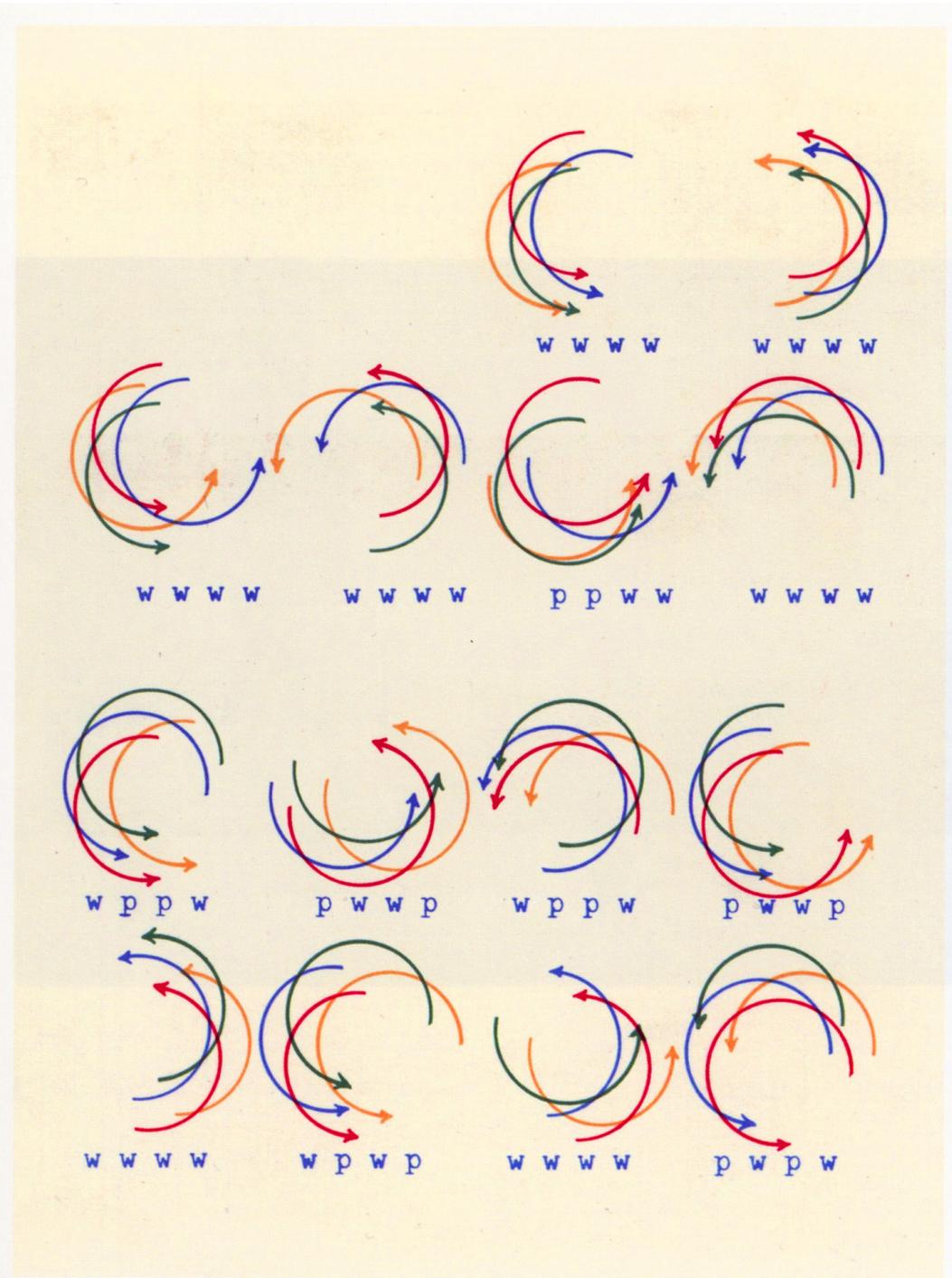
ENTRE-DEUX PARCOURS INTERMÉDIAIRES & MOUVEMENTS OUBLIÉS

En général, lorsqu'on effectue des actions, des gestes, dans un but précis, au quotidien, au travail ou dans la création, l'esprit est fixé sur la finalité et ne prend généralement pas conscience des mouvements qui l'y ont mené. Encore davantage dans une action de routine, il est difficile de prendre le temps de s'attarder sur ces détails, ces progressions. Les interstices entre les actions font évidemment partie des faits et des choses qui ne semblent pas mériter qu'on s'y attarde et qui pourtant, si on prend le temps de le faire, regorgent de richesses insoupçonnées et inexploitées.

Ces interstices, comme autant d'étapes intermédiaires, éphémères, de second plan, m'intéressent depuis longtemps, car elles peuvent venir nourrir des champs esthétiques ou méthodiques. Petit à petit la conscience autour de la source d'inspiration qu'elles peuvent constituer dans le cadre d'une démarche et d'un processus artistique par exemple, se révèle.

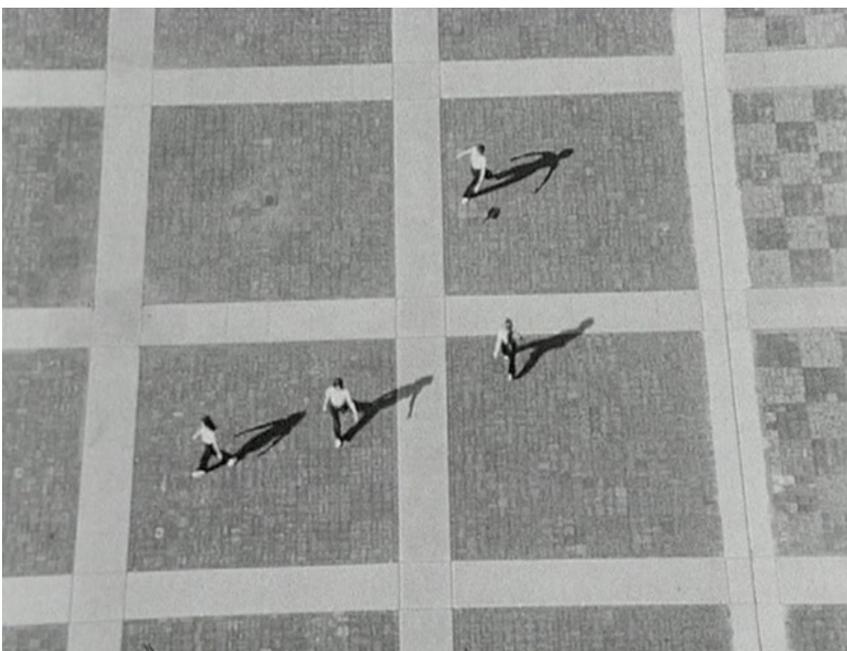
«Le bruit des pas est musical, sans chef d'orchestre, sans musique, tout est dans la tête et dans la conception commune de la danse, tous dans la même pulsation, dans la conscience de cette pulsation. Aucune erreur n'est possible. Il faut la plus grande concentration et qualité de précision.»

Lucinda Childs dans Temps/Danse, 2013



Radial Courses (1976), diagramme Lucinda Childs, extrait

Calinco Mingling
Lucinda Childs
Captures
1973



Ces étapes intermédiaires sont souvent oubliées dans la quête d'un but précis, à part peut être lors d'activité de flânage.

Dans le cadre du travail, une personne effectuant de multiples déplacements, allers-retours, lignes et courbes, ne s'en préoccupe finalement peu, tant la finalité est l'objectif principal. Mais quand on séquence, quand on décrypte toute cette «danse», qu'on la transpose en écriture ou en partition, la beauté des mouvements, répétés, droits, courbes, strictes ou hésitants se dévoile alors.

Cette recherche sur le flux n'est pas une victoire sur le temps mais une capacité à le manipuler et à le rendre visible. Ce processus de regard met à l'honneur le geste, conscient ou inconscient, qui regorge de matières à créer, à penser et à étudier. Et ce, particulièrement dans la pratique de la danse et dans l'étude des mouvements.

Calinco Mingling, partition
Lucinda Childs
1973



L'œuvre et le travail de la chorégraphe et danseuse Lucinda Childs offrent un reflet assez juste de cette manière d'observer, de décrypter les mouvements «oubliés».

Une série de pièces chorégraphiques de cette artiste correspond à cette observation comme *Calico Mingling* (1973). Cette chorégraphie sans artifices, met à l'honneur la déambulation, par des phrases chorégraphiques simples. *Calico Mingling* est un quatuor pour 4 danseuses, célèbre grâce au film de Babette Mangolte tourné en 1973 devant l'Université Fordham de NYC. Les 4 danseuses exécutent en silence une trajectoire d'allers-retours circulaires et linéaires. Chaque trajectoire est composée de 40 phrases. La pièce peut être présentée en extérieur ou in situ.



Dans ses études de mouvements, Lucinda Childs décide de se concentrer uniquement sur les gestes simples, «élémentaires et in-affectés», en commençant par la marche, en ajoutant parfois des petits pas sautés, des tours, etc. Ces rythmes injectés dans la composition, guidés par une partition de gestes extrêmement précis et des parcours dans l'espace écrits et dessinés par elle-même, rendent son écriture chorégraphique complexe et fascinante.

Pour cette pièce et contrairement à un travail d'observation préalable, la chorégraphe a dessiné, écrit et conçu un vrai puzzle de partitions avant de mettre en œuvre les corps dans l'espace.

REFRAIN 2

ÉCRITURE & MÉTHODE

2.1 95 EXPÉRIENCES

2.1.1 96 EXPÉRIENCE, PROTOCOLE URLF (PSP)

2.1.2 109 EXPÉRIENCE, LA FABRIQUE GILLOT

2.2 127 CORRÉLATION ENTRE MÉTHODE AU TRAVAIL ET PROCESSUS CRÉATIF

2.3 137 LE PROTOCOLE, LA RECETTE ET LA PARTITION COMME OUTILS

2.1

EXPÉRIENCES

2.1.1

EXPÉRIENCE, PROTOCOLE URLF (PSP)*

* **URL Fighters – PSP** (Performance Shooting Protocole) permet l'accès au réseau collectif *URLF*, et se présente comme un studio de photographie mobile et participatif. Un candidat participant est appelé à choisir une URL en lien avec la sphère entrepreneuriale et en particulier la sphère des entreprises naissantes (start-up). Il se voit alors attribué un personnage, un numéro, le dress code des membres de l'équipe *URL Fighters* et doit choisir son *Cocoït* (découpe en bois rudimentaire qui prend la forme d'une arme). L'*URLF* se place ensuite armé du *Cocoït* devant un appareil photo et un vidéoprojecteur qui diffuse le logo de l'URL sélectionnée.



Page précédente :

Fighter n°555, getacross.org
Tiphaine Cailloux
E.S.A.M, Caen
URLF
2015



Fighter n°964, cizoo.io
Maud Vallée
Palais de Tokyo, Paris
URLF
2016

AUSEINDUCOLLECTIF,EST-CEQUELEFAITDE TRAVAILLERDEFAÇONTRÈSPROTOCOLAIRE ET RÉPÉTÉE, A TOUT DE MÊME PERMIS DE DEVELOPPER VOS HORIZONS DE TRAVAIL ?

Au tout départ, en 2015, année où mon binôme et moi-même avons réfléchi au travail du collectif, ses axes, ses esthétiques, ses domaines d'actions, nous n'avions qu'une forme en tête. Nous avons opéré avec le même protocole de performances dans de multiples espaces d'art et d'expositions, les *PSP*. Mais très vite, nous avons remarqué que l'instauration d'un protocole strict pouvait ouvrir de nouveaux horizons et pratiques. Aussi, dans cette répétition d'actions, le respect du protocole dans les performances a ouvert à une esthétique intéressante par ces résultats pluriels, similaires, prenant un sens plus puissant quand ils sont visibles ou présentés ensemble.

Par le nombre de *PSP* réalisées (plus de 100), cela a stimulé l'esprit, et à force, a amené à de nombreuses autres envies et pratiques se greffant à nos actions. Ayant commencé par des performances photographiques, nous avons évolué et orienté différemment nos pratiques, en résonance formelle et conceptuelle avec la première. De la photographie stricto sensu, nous avons travaillé la danse, la musique, la production sonore en live, la conception d'œuvres plastiques (costumes, masques, artefact plastique...), l'art culinaire, la réalisation de performances filmées et retranscrites...

Les champs artistiques expérimentés et le panel des différentes pratiques sont très variés. Ce n'est qu'en expérimentant au maximum que l'on s'affirme et que l'on se dessine avec précision. Toutes ces phases de travail collectif ont généré un nombre très important de documents, de vidéos, de certificats, de protocoles écrits. Comme je l'ai indiqué plus haut, cela a permis de transmettre le savoir-faire en vue d'une action identique, sans forcément nécessiter notre présence ou notre contrôle.

POUR VOUS ET DE FAÇON GÉNÉRALE, LA CONTRAINTE AMÈNE DONC DE NOUVEAUX ESPACES DE RÉFLEXION ?

Oui, cette ouverture de possibles et d'idées par la contrainte et la création de protocole, je l'ai appliquée dans mes pratiques personnelles et collectives.

Ces expériences montrent que l'inspiration n'est en rien réduite quand on travaille avec des méthodes exigeantes et cadrées. Comme par exemple avec mes expériences dans le monde du travail, de l'usine, de l'atelier, de la cuisine, le fait de se nourrir de ce qui nous entoure est révélateur de nouvelles idées et de nouveaux axes de recherches.

A la différence que, pour *URLF*, ce ne sont pas des activités de travail salarial qui ont impulsé les réflexions mais plutôt des rencontres entre de multiples artistes venant de champs artistiques variés.

Ne maîtrisant pas tous les savoirs, nous avons dû collaborer avec de nombreux autres artistes, ce qui rendait nos actions participatives et donc très enrichissantes.

**PAGE SUIVANTE,
PROTOCOLE DE LA PERFORMANCE «PSP»:**

DÉPART, DÉMARRER L'ENREGISTREMENT D'ÉCRAN D'ORDINATEUR CHOIX D'UNE URL : LISTE PRÉDÉFINIE OU RECHERCHER SUR BASES DE DONNÉES (EX: CRUNCHBASE.COM) ● ISOLER LE «LOGO» ASSOCIÉ À L'URL SI IL EN EXISTE UN. SINON RECOMMENCER LA SÉLECTION ● CRÉER UN MOTIF DE DUPLICATION AVEC LE «LOGO»: OUVRIR DANS PHOTOSHOP (FORMAT LARGEUR 5 CM)/ÉDITION «UTILISER COMME MOTIF» / FORMAT 200*200 / ÉDITION «REEMPLIR» ATTRIBUTION DU NUMÉRO DU PARTICIPANT : TIRAGES AU SORT (X4) 4 DÉCIMALES (RANDOM.ORG) ● INSCRIPTION DU NUMÉRO SUR LE REGISTRE URLF ● INSCRIPTION SUR 1 OU 2 BANDEAUX DU NUMÉRO + PORT DU BANDEAU ● CHOIX DE L'ARME (COCOÏT) ● ATTRIBUTION D'UN NUMÉRO POUR L'ARME (1 LETTRE + 2 CHIFFRES), CHOISI PAR LE PARTICIPANT ● INSCRIPTION AU STYLO DU NUMÉRO SUR L'ARME ● INSCRIPTION SUR LE CERTIFICAT DES NUMÉROS DU FIGHTER ET DES NUMÉROS DE L'ARME ÉCHAUFFEMENT SUR LE RING, DE DEUX À CINQ MINUTES ● PROJECTION DU LOGO SUR L'ESPACE DE SHOOTING: PLUSIEURS POSES POSSIBLES, CHOISIES PAR LE PARTICIPANT ● COMPLETER LA LISTE DES URLF AVEC L'INSCRIPTION DU NOUVEAU «FIGHTER» FAIRE SÉLECTION PHOTOGRAPHIQUE ● OUVRIR DANS PHOTOSHOP, ACTION DÉTOURAGE LISSE SUR FOND BLANC.

FIN DE LA PERFORMANCE

Pages suivantes :

Fighter n°2972, rogervoice.com

Juliette Morel
Palais de Tokyo, Paris
URLF
2016

Fighter n°9278, espronceda.net

Nicolas Dupont
Centre d'art Espronceda, Barcelone
URLF
2017

Fighter n°470, geocaching.com

Erik Samakh
Palais de Tokyo, Paris
URLF
2016

Fighter n°2212, pet-doctor.ru

Loulia Plotnikova
Palais de Tokyo, Paris, Barcelone
URLF
2016

Fighter n°217, drivoo.com

Fred Forest
Incubateur Prosaïs, Paris
URLF
2015

Fighter n°5102, diveboard.com

Clément Angélique
E.S.A.M, Caen
URLF
2015

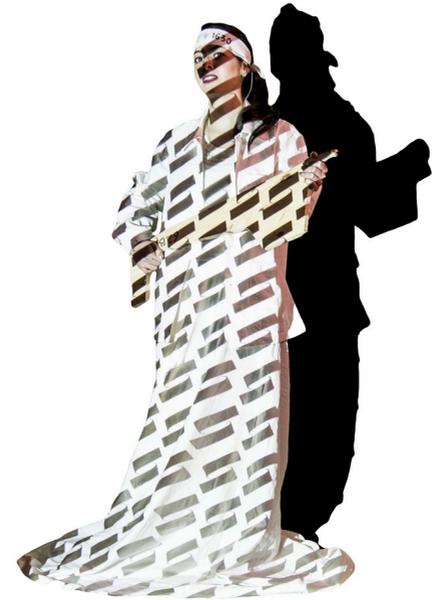
Fighter n°1304, lamusebouge.ch

Simon Fravega
La muse bouge Coworking, Genève
URLF
2017

Fighter n°1630, sharepay.fr

Aïda Zanjani
Palais de Toyko, Paris
URLF
2016

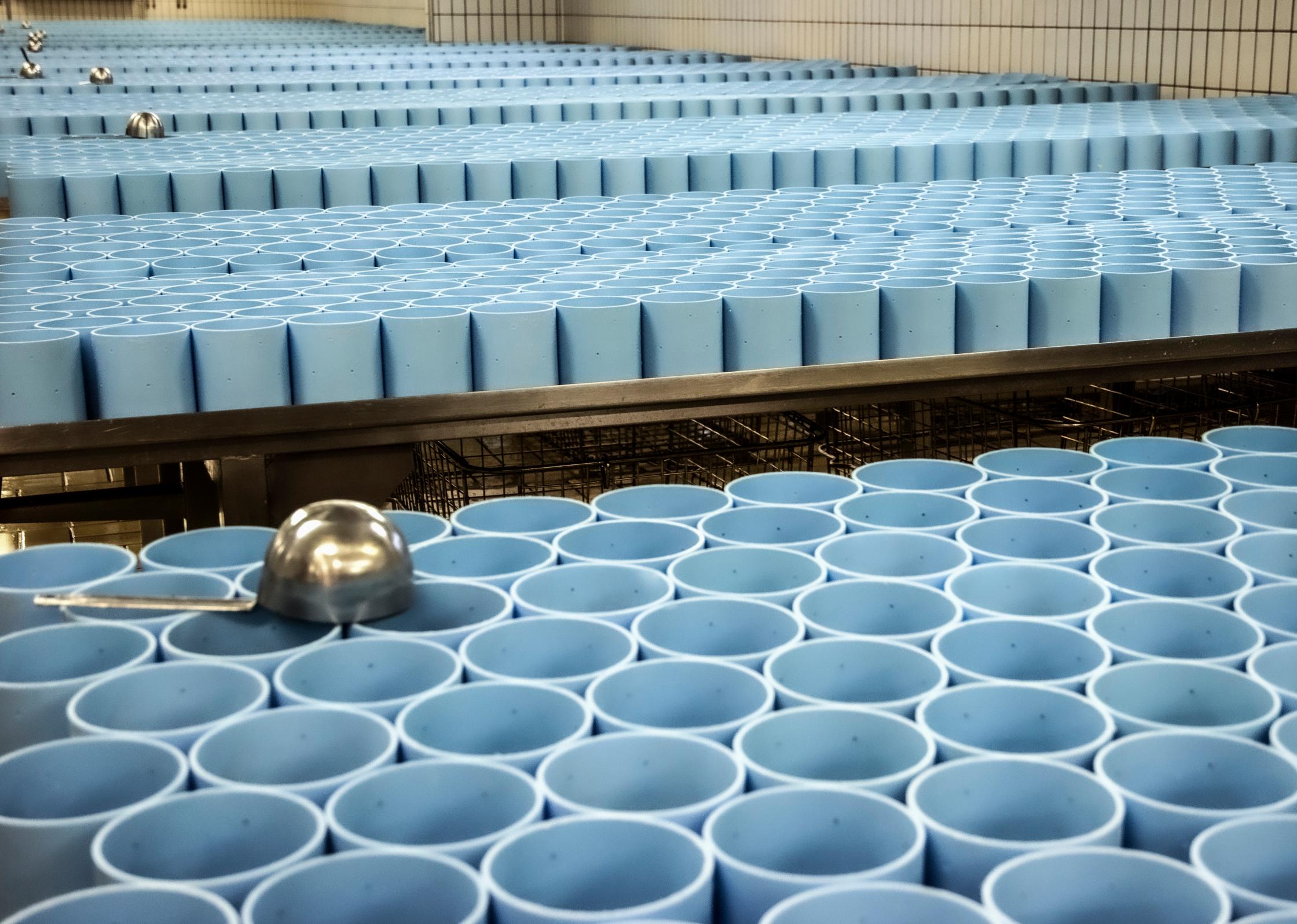


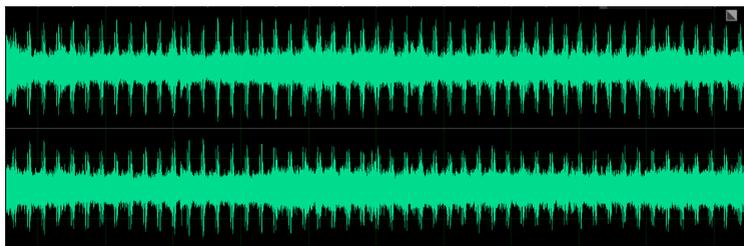


2.1.2

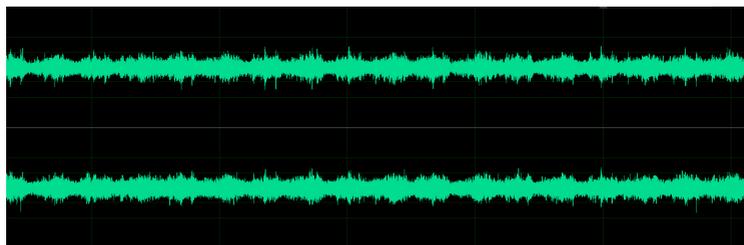
EXPÉRIENCE, LA FABRIQUE GILLOT*

*La Fromagerie *Gillot* née en 1912, est la dernière PME indépendante fabricant du Camembert AOP et du Pont l'Évêque. La fromagerie Gillot milite au quotidien pour défendre le véritable Camembert de Normandie AOP et les fromages au lait cru.





Captures sonores
Fabrique Gillot
Saint-Hilaire-de-Briouze
2018



Eau, terre, matières...

Matin - midi. Le nez réveille l'oreille, l'oreille entend la fabrique.

Liquide - solide. Ouvrons les yeux, la quantité devient le nombre, magie de la partition. C'est dans le terroir que se tient le secret.

Suivons la rivière, traversons les champs : nous aurons la matière?

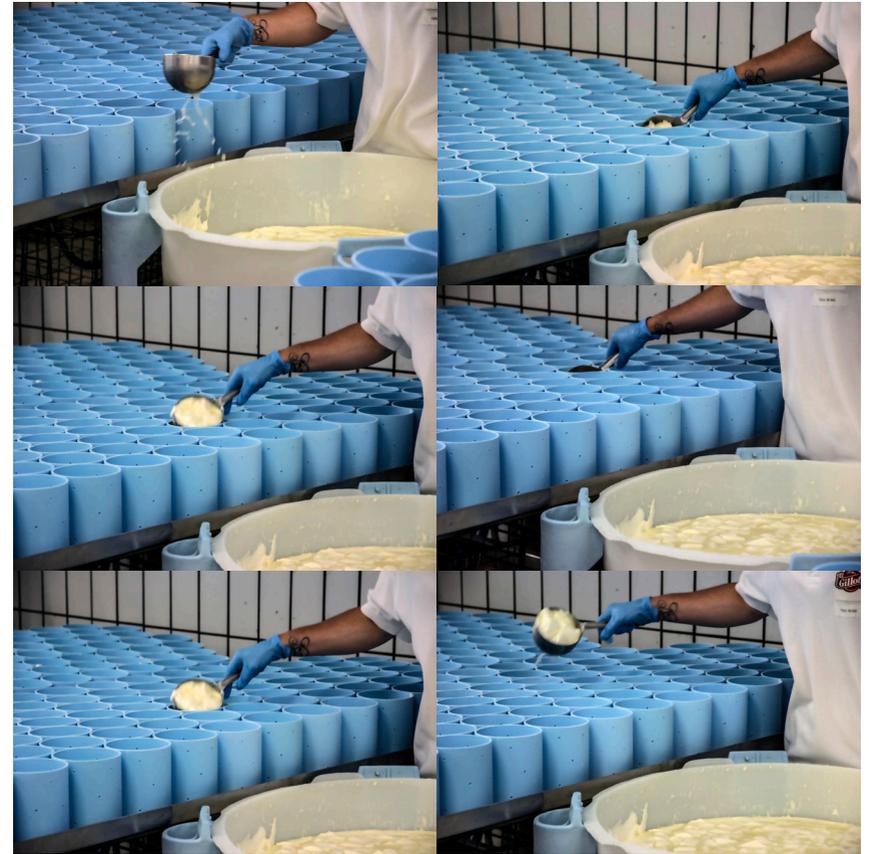
Mais, reste le secret du «mais», la fabrique.

Perçons les murs : son du son, image de l'image, tout se commente, tout se raconte, tout se danse. De quoi en faire tout un fromage ! Invitation.

Le Dit de l'Eau, 2018



Moulages à la louche
Fabrique Gillot
Saint-Hilaire-de-Briouze
2018



**EAU, TERRE, MATIÈRES...
EST LE TEXTE DE PRÉSENTATION AU SEIN
DUQUEL SE TROUVE VOTRE TRAVAIL
AUTOUR DE LA FABRIQUE. COMMENT EST NÉ
CE PROCESSUS DE CRÉATION POUR VOTRE
PIÈCE ?**

Ce texte de présentation de l'association *Le Dit de l'Eau* en vue d'une prestation incluse dans son programme de promenades-spectacles en 2018 auquel j'ai participé, introduit mon intérêt pour la notion de création entre observation d'un milieu et transcription artistique, par l'étude des processus de conception d'un produit. Ici, le camembert de la fabrique *Gillot* en Normandie.

Au cours du spectacle et aux abords de la fabrique, se trouvait une pièce que j'ai réalisé, prenant la forme d'une installation sonore où une danseuse évolue et interfère avec cette dernière. L'ensemble a été pensé suite à une investigation, un recueillement de matières présentes dans la fabrique elle-même.

Au sein de l'usine, dans différentes unités de production, j'ai récolté de multiples sources sonores et visuelles à l'aide d'appareils d'enregistrements. Je me suis concentré sur les sons que produisaient les multiples machines (brassage du lait, affinage, emballage, étiquetage...) mais également sur les différentes gestuelles des employés. Par ailleurs, bien que cette enseigne défend le moulage à la main et la tradition, l'aspect industriel, mécanique et répétitif du travail est omniprésent, à un point tel que la différence entre l'homme et la machine ne résulte que par sa vitesse d'exécution.

**EN MIROIR À CETTE INVESTIGATION, QUELLE
FORME VOTRE TRAVAIL A-T-IL PRIS ?**

Une fois cette matière sonore récoltée, l'objectif a été de retranscrire ce qu'il se passait dans ces murs. Nous avons décidé avec l'équipe, d'interpréter la pièce dans un pâturage environnant, lieu de la genèse de la matière première, le lait.

Les captures m'ont servi à comprendre et à composer avec le processus de fabrication. Je me suis concentré sur les sons et la danseuse, sur les gestes. C'est ainsi que me sont venues la forme et l'esthétique de la pièce. J'ai voulu recréer l'esthétique de la chaîne de production, par le «tapis roulant».

Pour engendrer les sons et retranscrire ceux de la fabrique, j'ai placé dans ce tapis des micros de contact assez sensibles pour pouvoir réagir avec les pas de la danseuse, celle-ci dansant dessus lors de la prestation.

Les sons, en regard des originaux, passaient alors par un rack d'effet (delay, reverb, vibrato...). Pour ce qui est de la partie dansée, une étude des mouvements et une partition ont été réalisées au préalable.

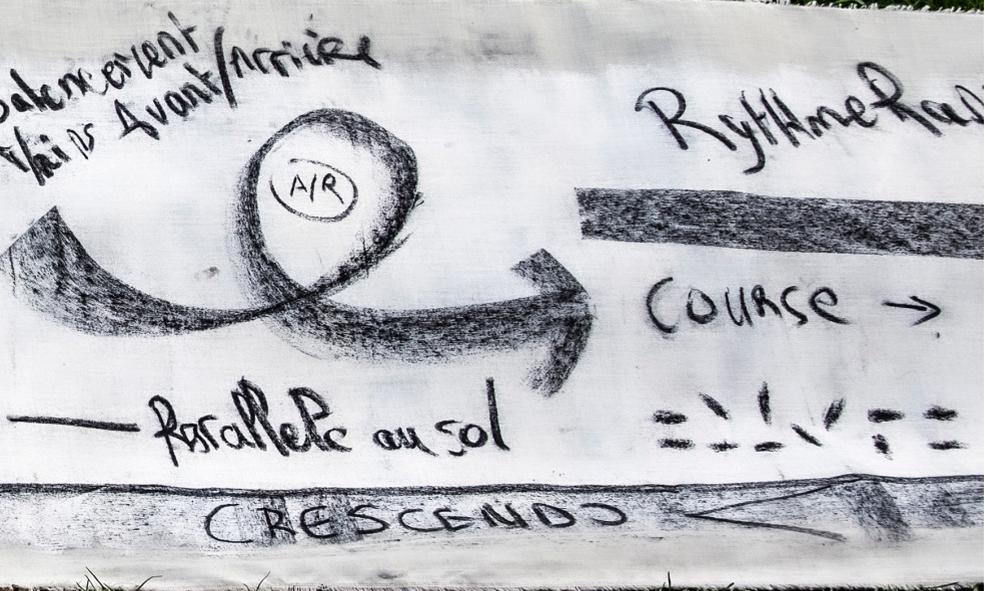
Il fallait évidemment rendre compte de la saturation répétitive et des allers-retours incessants des gestes présents dans l'usine.

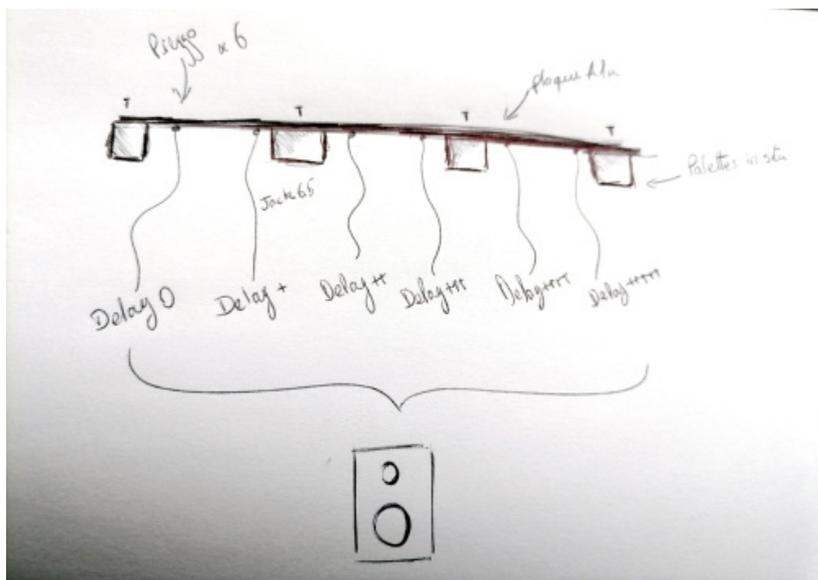
La majorité des ouvriers travaillent avec le haut du corps, et restent immobiles, à leurs postes de travail. C'est à partir de cette observation que nous avons privilégié les gestes des bras, du buste et des mains, cela dans une chorégraphie plus complexe que celle de la partie basse du corps, qui ne cessait de faire appui sur l'installation et d'engendrer une partition sonore aléatoire.

**PAGES SUIVANTES,
PARTITION PRÉALABLE POUR LA RÉALISATION
DE LA PIÈCE DANSÉE:**



Partition chorégraphique
 Fabrique Gillot
 Saint-Hilaire-de-Briouze
 2018





Dessin préparatoire
 Fabrique Gillot
 Saint-Hilaire-de-Briouze
 2018

Pages Suivantes :

Performance
 Clémence Fulminet & Grégoire Quillet
 Fabrique Gillot
 Saint-Hilaire-de-Briouze
 Le Dit de l'Eau
 Captures
 2018



2.2

CORRÉLATION ENTRE MÉTHODE AU TRAVAIL ET PROCESSUS ARTISTIQUE

SAVOIR-FAIRE

EXPÉRIMENTATION

MÉTHODES ET LAISSER ALLER

Qu'il s'agisse d'une production artisanale, industrialisée ou artistique... la place, la notion et l'importance des étapes de fabrication et de mise en œuvre de production quelles qu'elles soient sont primordiales dans mes recherches.

A force de multiplier les activités et les apprentissages, il n'est pas étonnant que l'esprit fasse des parallèles pratiques envers des domaines éloignés. La mémoire, l'apprentissage et la réflexion sont des outils permettant d'esquisser un chemin adéquat pour atteindre un but. Je vois cette considération de la méthode comme une expérience, une recherche nécessaire pour un aller plus loin et non pas comme une simple routine d'exécution.

Dans son aspect final, une production artistique peut prendre deux voies, de lecture distinctes, celle qui autorise qu'on ait accès à son processus de création et à son cheminement et l'autre qui cherche plutôt à dissimuler ces étapes. Quoi qu'il en soit, ces dernières sont indispensables. Le hasard pur dans la création et dans la conception des activités humaines n'existe pas, tant le fait de le vouloir est déjà un choix déterminant.

«Être artiste » est de poser des questions et passer de la recherche de réponses à une quête de questions le guidant vers l'expérimentation.»

Ulrike, Kasper, Ecrire sur l'eau - L'esthétique de John Cage, Paris, Herman, 2005, p 39



Music Of Changes
John Cage & David Tudor
Live at the San Francisco Museum Of Art
16 Juillet 1965

Le fait que le hasard pur n'existe pas, peut être illustré par une œuvre de John Cage, *Music of Changes* (1951), pour rester musical. Cette œuvre se définit en quatre pièces, les opérations de hasard sont appliquées à des cartes de sons, de rythmes, de nuances et même de tempos. John Cage s'inspire du titre du Yi-King, (manuel chinois aux systèmes de signes binaires qui peut être utilisé pour faire des divinations). Ce livre raconte un oracle qui a été consulté par les anciens rois, pendant qu'ils étaient en guerre. Cela ne parle pas d'une prévision du futur, mais indique plutôt des tendances et des possibilités d'agir. John Cage choisit la technique et le matériel, ensuite l'œuvre se produit indépendamment de l'artiste.

Music of Changes est une œuvre qui a été réalisée par le tirage au sort de notes inspirées par le Yi-King. Parce que le temps de réflexion nécessaire à la conception d'une musique est assez long, en utilisant ce tirage au sort, Cage souhaitait raccourcir cette étape. Il voulait libérer le temps (rythme) qui est toujours une contrainte dans la musique.

Toutes les notes qu'il a obtenu donnent des sons discontinus et arbitraires. Ces sons produits sont très différents du son classique et traditionnel.

Mais alors que nous voyons ici que le résultat recherché se veut aléatoire et non contrôlé, il n'en reste pas moins des choix, dans le protocole amenant à cette volonté de hasard. Cela montre, que même pour une des œuvres maîtresses présentées dans l'application du hasard, se trouvent des choix et des orientations assumés et contrôlés dans la volonté d'utiliser le Yi King, dans le recours du tirage au sort et dans la sélection des structures rythmiques utilisées.

Les opérations de hasard dans *Music of Changes* découlent d'une recette établie en amont, et d'un processus strict. Par ailleurs, le compositeur français Alain Ferron nous indique au sein de l'Encyclopædia Universalis que l'utilisation du terme « processus » est relativement récente en matière musicale et qu'il a sans doute été employé pour la première fois par John Cage au début des années 1950 pour particulariser les outils techniques nécessaires à la concrétisation d'une œuvre fondée sur le hasard, comme *Music of Changes*, pour piano.

69. *Music of Changes* John Cage

The image displays a page of musical notation for John Cage's *Music of Changes*. It features five systems of piano music, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation is highly complex and discontinuous, with many notes marked with dynamic symbols like *acc.* (accent) and *ritmo.* (ritardando). The first system is marked with a tempo of 69. The second system has a tempo of 70. The third system has a tempo of 70. The fourth system has a tempo of 100. The fifth system has a tempo of 100. The notation includes various rhythmic values and rests, reflecting the stochastic nature of the piece.

Copyright © 1961 by Henmar Press Inc.
373 Park Avenue South, New York 16, N. Y.
International Copyright Secured. All Rights Reserved.

Que ce soit dans bon nombre de métiers et de domaines, englobant également le champs des arts aussi pluriel soit-il, la recette, celle qui sert à créer, celle qui sert à transmettre, est toujours présente sous une forme ou sous une autre. La recette est la méthode à suivre pour l'obtention d'un but particulier et se retrouve donc comme la charpente de toute création et de toute fabrication.

Ainsi, mettons en relation le travail d'un photographe et d'un pâtissier, pour illustrer. La méthode et la recette en vue d'une réalisation se veulent strictes et nécessaires pour atteindre le bon résultat. Ce qui implique dans un premier temps l'organisation de l'espace de travail et des outils, qui est valable dans les deux cas. Ensuite interviennent les processus de réalisation qui se trouvent organisés dans un déroulement précis.

Pour le photographe, en vue d'un développement photographique, il s'agit successivement de tremper son tirage dans le bain révélateur, puis dans le bain d'arrêt, puis dans le bain fixateur. Pour le pâtissier, pour réaliser un appareil à crêpes notamment, il s'agit de mettre successivement dans le récipient la farine, le sucre, le sel, les œufs, le beurre fondu et enfin le lait, puis de mélanger.

Dans un cas comme dans l'autre, une absence de méthode ou une modification des ordres d'exécution se révélerait être un échec assuré par rapport au but voulu.

Par ailleurs, une fois la méthode acquise et enregistrée, l'apprentissage maîtrisé, l'improvisation comme l'expérimentation peuvent se faire une place.

Certes, il est nécessaire d'apprendre avant tout, mais l'expérimentation est aussi une méthode de création et de fabrication. Elle permet de faire des parallèles avec des savoirs connus et des procédés évidents.

Tout comme l'improvisation, l'expérimentation permet de se détacher du commun, ouvre un espace de réflexion plus large et développe une personnalité plus affirmée. C'est un acte de l'action, porté par l'instant présent et qui offre une vision plus ludique et plus créative qu'une simple exécution de recette. Je pense que peu importe le domaine, pourvu qu'il y ait une marge de manœuvre personnelle et créative, l'expérimentation est bienvenue pour éviter la lassitude et l'aliénation des actions. C'est quelque chose que j'ai affiné dans mon cursus artistique et que j'ai appliqué dans mon domaine professionnel et artisanal, l'effet n'en a été que positif et libérateur.

Qu'il s'agisse d'un plat à réaliser, d'une recette à effectuer, d'une musique à composer ou de la terre à modeler, l'expérimentation forme et ouvre l'esprit et permet d'aller plus loin.

L'expérimentation est une prise de risque, une prise de liberté. Elle suppose que les créateurs acceptent de suspendre un jugement sur les transformations visées, et développent plutôt une ouverture vers un inconnu. Ainsi, l'expérimentation ne nécessite donc pas qu'on se mette d'accord sur tout, donc de devoir instaurer un contrôle total avant d'agir.

L'expérimentation est également concrète, elle n'est ni du diagnostic (effet rétroviseur), ni de l'anticipation (effet boule de cristal). Par son aspect concret, elle place les créateurs dans une posture d'apprentissage tangible, positive et stimulante.

L'expérimentation apporte de nouvelles façons de produire, elle vise moins à tester au sens strict de nouvelles méthodes de travail. C'est un ballet de va et vient entre méthode acquise et volonté de la transgresser par de nouvelles expériences, qui créent les conditions d'émergence de cette nouvelle manière de faire. On expérimente pour apprendre et non pas pour contrôler la mise en œuvre de nouveaux projets, de nouvelles créations. Toute cette conception est valable dans de nombreux domaines, économiques, sociaux, scientifiques et non uniquement la création artistique.

Les artistes cités dans ce mémoire - Cage, Reich, Russolo, Childs, Keersmeaker... - ont bien assimilé et utilisé cette conception d'expérimentations voulant bouleverser les codes déjà bien ancrés. Cependant, les expériences qui ont rythmé leurs œuvres n'ont pu voir le jour qu'avec une base de connaissances des méthodes et des savoirs rigoureux. Cage, Reich et Russolo ont étudié les bases de la musique avant de s'en détacher, Childs et Keersmeaker ont pratiqué les codes de danse *classique* avant de créer leurs propres mouvements et démarches.

Toute cette notion d'expériences et de recherches se retrouve beaucoup dans les pratiques musicales. Dans la manière de composer comme dans la manière de jouer, seul ou en groupe, ces dernières ont permis de créer de nouvelles approches musicales et hybrides.

Dès les années soixante, les héritiers du jazz, des musiques électroacoustiques et concrètes, inspirés par des univers multiples comme la musique bruitiste, les compositeurs comme Cage ou Xenakis, les différentes branches du rock, la musique *Fluxus*, ont pratiqué des expérimentations musicales, ce qui a amené progressivement à la musique dite improvisée ou intuitive. Chacun sous des formes différentes, ont tenté d'altérer, d'étendre ou de rompre avec les conventions souvent immuables, comme la tenue du tempo, les organisations d'accord préalable, l'utilisation d'instruments conventionnels. Toute cette liberté relative permet à des artistes de tous horizons de pouvoir créer ensemble lors de rencontres improvisées. L'expérimentation passe alors les frontières de la musique puisqu'il est possible d'assister à des rencontres entre des musiciens classique, des autodidactes, des jazzman, des producteurs de musique électronique, des poètes, des performeurs, des danseurs et même des plasticiens.

2.3

PROTOCOLE, RECETTE ET PARTITION COMME OUTILS

PROTOCOLE ET CONTRAINTES

Une activité ou un métier faisant appel à un apprentissage spécifique nécessitant de la méthode voire de la transmission résonne avec la notion que je me fais du protocole dans une pratique artistique. La méthode est synonyme de respect des règles, de savoir-faire contrôlé, en général. Il en va de même pour son miroir artistique, bien que, dans ce cas, les possibilités peuvent apparaître parfois plus floues. Le savoir-faire peut également devenir un faire qui se doit d'être fait, également en vue d'un résultat contrôlé (je pense ici à la performance par exemple).

Ces systèmes cadrés, qu'importe la pratique, ont souvent recours à des objets, des documents explicatifs, des notices d'explications. C'est le cas avec la recette pour un cuisinier, la notice de montage et de pose pour un menuisier, la partition pour un musicien ou encore un plan pour un architecte.

Sur le plan artistique, les actions, les performances, les créations protocolaires peuvent générer aussi ce type de documents :

—— d'abord dans le travail préparatoire, la phase de création, avec le ou les artistes, en collectif, afin qu'ils puissent garder une trame rigoureuse et fidèle dans leurs productions.

—— mais aussi dans la phase de diffusion, où les œuvres protocolaires génèrent documents, photographies, plans de montages, plans scénographiques et autres explications écrites.

Cela permet aux lieux de diffusion, aux musées et galeries ou aux collectionneurs, de montrer l'œuvre dans l'état souhaité par le(s) artiste(s) et peut-être même parfois, de la reproduire.

Certains penseront que l'application d'un protocole, que la réalisation de partition préalable ou de marche à suivre, sont synonymes de contraintes. Ce n'est pas totalement faux, mais cela ne veut pas obligatoirement dire que c'est une pratique de la retenue qui réduit les ouvertures. Car la contrainte est aussi « créatrice » : elle est, en effet, le fruit d'un choix poétique ou sensible, préalable, qui relève de l'œuvre autant parce qu'elle la détermine, intégralement ou en partie, en rendant visible son processus. Il faut voir et prendre en compte son potentiel créatif ou son approche artistique.

Si le premier coup d'œil montre la genèse du processus qui est d'abord descriptif, il invite aussi à voir la valeur artistique des contraintes.

Il est important de souligner le côté expérimental du recours aux contraintes puisque c'est dans le fait de les appliquer que l'on essaie et entame de nouvelles choses. Ainsi, une pratique artistique protocolaire et contrôlée ouvre donc un espace d'expérimentation et de réflexion. C'est le cas dans l'art conceptuel notamment, avec des artistes comme Douglas Huebler, et ses séries de photographies *Duration Piece (1968)* ou *Variable Piece (1969)* où le protocole de création ainsi que la documentation sont plus importants pour l'artiste qu'une simple contemplation finale et figée de ses clichés. C'est le cas aussi avec l'artiste peintre Sol LeWitt, quand dans ses œuvres de variations de grilles ou ses modalités d'agencement de point dans ses carrés, il met l'accent sur la réflexion préalable. Par la manifestation d'un potentiel d'organisation, d'un système de décision, d'un mouvement mentale, il indique que tout est prévu et décidé au préalable, que l'exécution est affaire de routine, l'idée devient alors une machine qui fait l'art.

« Le monde est plein d'objets, plus ou moins intéressants, je ne souhaite pas en ajouter : je préfère simplement constater l'existence des choses en termes de temps et/ou de lieu. Parce que mon travail est au-delà de l'expérience perceptuelle, il dépend d'un système de documentation (...) »

Douglas Huebler
dans 1973 ou la lutte des classes et l'économie de l'art contemporain
Sammy Engramer, juin 2014

« L'idée lui vient [à l'artiste] à mesure qu'il fait ; il... » dans l'œuvre, qu'elle se révèle après coup, la contrainte présente, quant à elle, une certaine autonomie au regard de l'œuvre au point que, dans certains cas, l'existence de celle-ci est considérée comme accessoire. Tout en faisant travailler la réflexivité de ses principes, elle est à la fois élément, processus et condition de l'œuvre, un terme dans une suite d'opérations qui s'enchaînent, un mouvement par lequel elle prend une forme sensible et un principe sans lequel l'œuvre n'existe pas, un opérateur de sa constitution comme structure, plutôt que comme forme. Le recours à des contraintes, des protocoles ou des instructions implique donc que l'artiste, et par suite le spectateur, a accès à la logique interne de l'œuvre dans la mesure même où il est possible d'en produire le concept. On est ici fort éloigné de la conception kantienne de la création qui soustrait l'œuvre à toute forme de détermination conceptuelle. »

Les œuvres au risque de la contrainte

Laurence Corbel

Dans Nouvelle revue d'esthétique 2012/1 (n° 9), pages 5 à 10

PARTAGE, PARTITION, PARTAGE, PARTITION...

Frappant la cadence dès mon plus jeune âge, l'apprentissage du rythme, par la pratique de la batterie et autres instruments de percussion semblait être une suite logique. L'étude de la partition s'en est suivi, bien que dépourvu de solfège, qui n'est pas obligatoire pour pratiquer ces instruments. Là est ma véritable première approche de la notation, de l'écriture de ce geste frappé, cadencé, et organisé.

Ce geste percussif, ne m'a jamais quitté depuis ces premiers apprentissages. Les sources sonores qui peuvent faire battre la mesure sont infinies. Des bruits urbains à ceux d'un fast-food, du vent frappant des infrastructures au ruissellement d'une source, d'un moteur de voiture aux pas sur le sol.

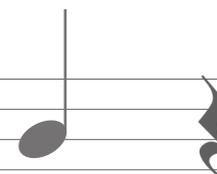
En fin de compte, tous les sons qui arrivent à l'oreille peuvent révéler une rythmique, ou du moins une structure, une partition mentale. Et c'est un ressenti qui pousse à décrypter le monde, à le structurer et à impulser certains arrangements.

Effectuer une partition c'est l'action de partager ce qui forme un tout ou un ensemble.

Le mot partager peut prendre dans cette définition deux sens différents. Il y a partager dans le sens d'un découpage d'un tout, en plusieurs parties. C'est une action indissociable du temps mais aussi de la mémoire. D'ailleurs, sans le temps, pas de musique et sans mémoire non plus, en leur absence, la 9^{ème} de Beethoven serait réduite à une seule note, un *SI* suivi d'un soupir.

Partager c'est aussi l'action du partage et de la transmission. En procédant par la notation, on rend toute chose inscrite dans le temps et à jamais disponible. La partition est un outil qui peut transcrire alors des sensations, des savoir-faire, des codes, des notions, des outils pour le monde.

C'est en partant de là que je conçois la recette, l'écriture chorégraphique, le dessin parfois, les procédures industrielles ou artisanales, ou encore l'agencement architectural, comme des partitions. Et par conséquent ce partage d'observations se retrouve assez souvent dans mes pensées et expérimentations.



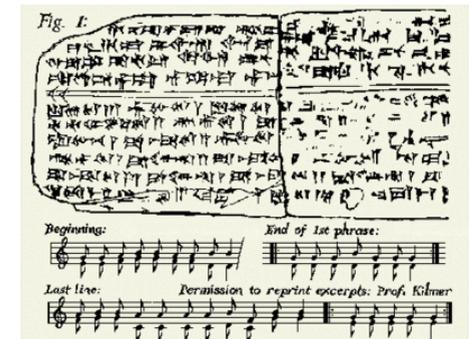


Par rapport à ce que l'on peut penser, la partition n'est pas forcément univoque.

Elle se doit généralement d'être stricte et cohérente en vue de sa lecture et de sa compréhension, mais n'a pas pour autant d'esthétique figée. C'est le cas en musique par exemple, où la partition ne s'écrit pas forcément dans la vision qu'on en a aujourd'hui. Tout le monde connaît l'aspect de la notation en portée, mais bien qu'elle soit largement utilisée et standardisée dans le monde, cela n'a pas toujours été le cas dans l'histoire.

Guido d'Arezzo, moine bénédictin italien (992 -1033) est célèbre pour sa contribution à la pédagogie musicale et surtout pour l'élaboration du système de notation musicale sur portée que l'on connaît aujourd'hui. Avant ce système d'écriture musicale, il y a des preuves chronologiques plus anciennes qui montrent qu'on écrivait la musique de beaucoup d'autres manières. La plus ancienne retrouvée à ce jour, une partition cunéiforme datant de 3500 av-JC, retrouvée en actuelle Syrie.

Partition Cunéiforme
Reproduction

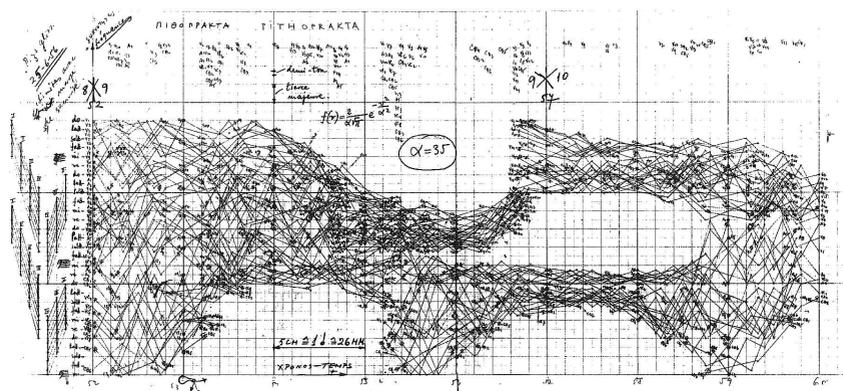


Enluminure
Guido d'Arezzo

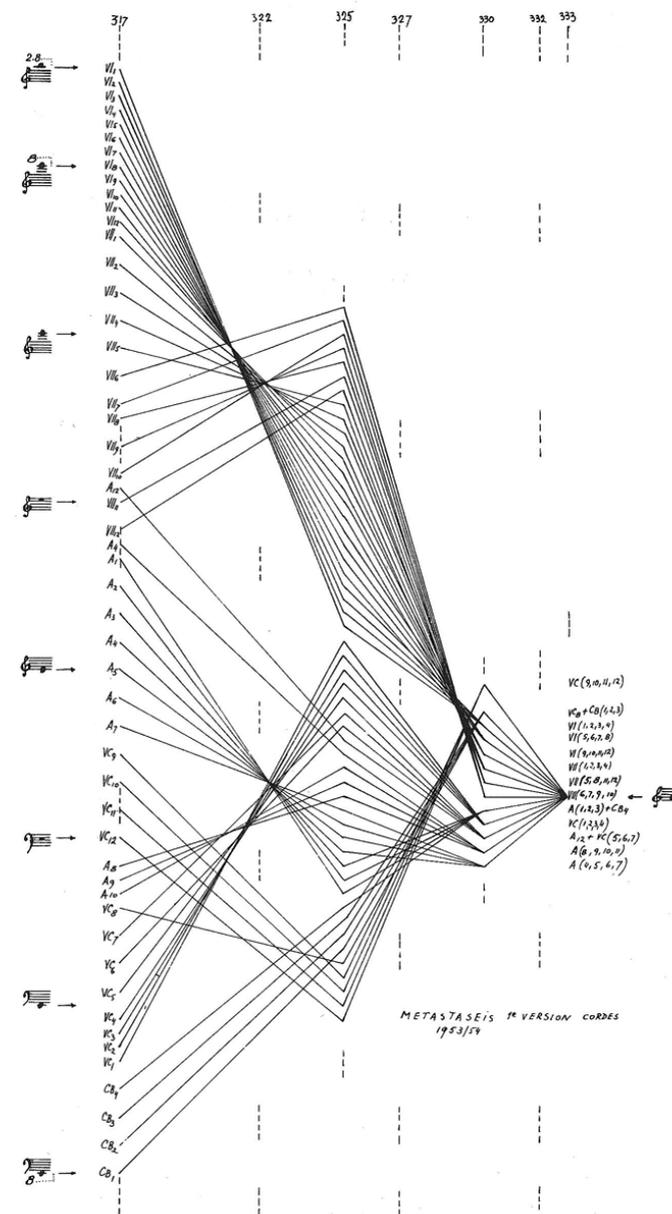
Aujourd'hui encore, nombreux sont les artistes et compositeurs à créer des écritures et procédés inédits, en marge des normalisations. Parfois dans un souci d'esthétisme et de subjectivité de langage mais aussi parfois parce que leurs travaux, souvent expérimentaux, ne peuvent s'inscrire dans une écriture classique.

C'est le cas pour le compositeur Iannis Xénakis, qui en composant à l'aide des mathématiques et de protocoles rigoureux a offert au monde une approche de la musique tout à fait nouvelle et un héritage important pour le monde musical actuel. C'est également le cas pour des compositeurs comme Karlheinz Stockhausen ou John Cage qui ont travaillé sur des aspects compositionnels uniques, comme la musique aléatoire ou la recherche sur l'importance des espaces de jeux et d'enregistrements.

Pithoprakta (1955-56), mesures 52-59 : graphique de Xenakis
 Source : Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1976, p. 167



Metastaseis (1953-54), mesures 317-333 : graphique de Xenakis
 Source : Iannis Xenakis, *Musique. Architecture*, Tournai, Casterman, 1976, p. 8

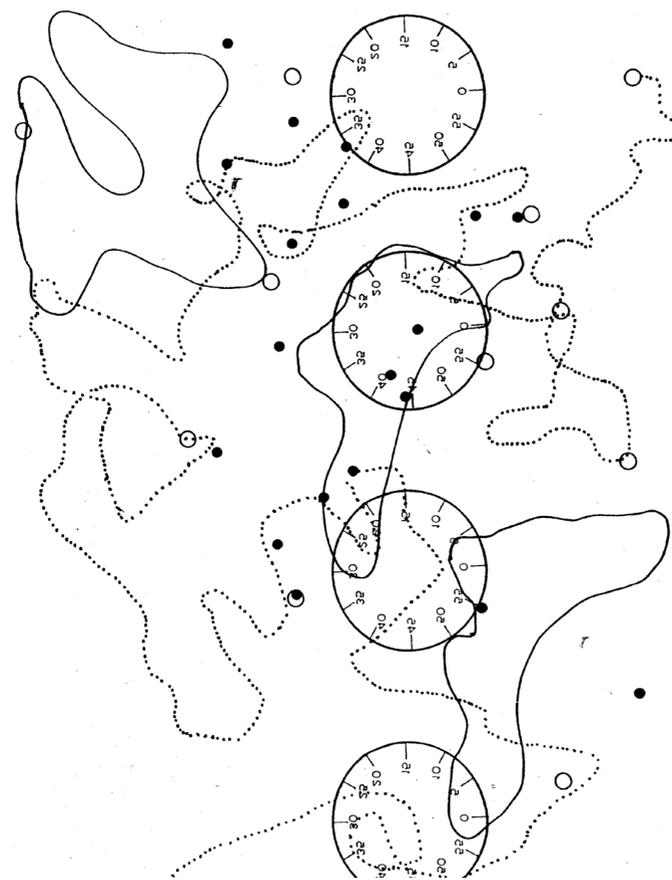


La partition peut aussi servir de guide d'explication, de recette de fabrication, de mode de jouabilité ouvert à l'interprétation et non pas uniquement d'outil de retranscription pure.

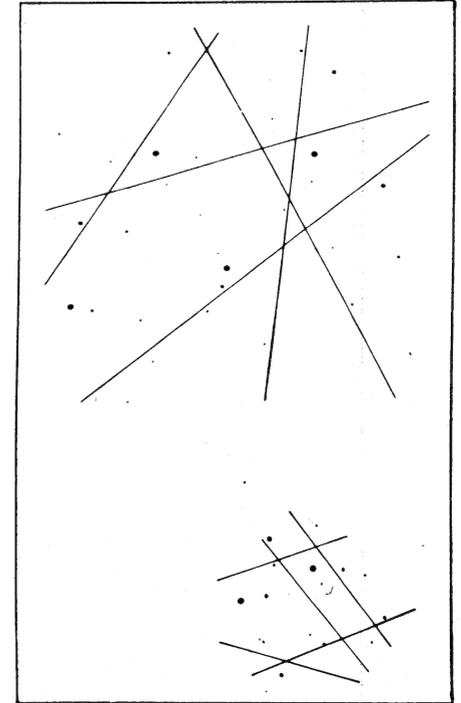
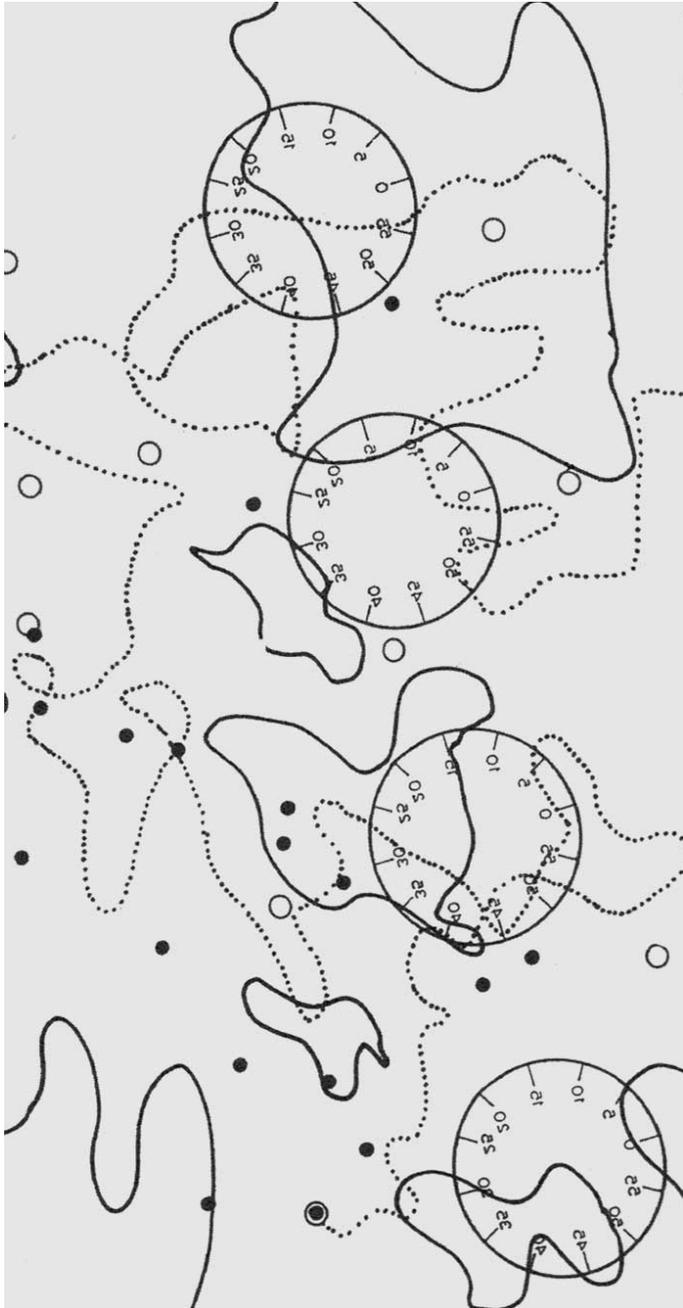
Dès la fin des années cinquante, John Cage (1912-1992) enrichit sa recherche sur le hasard et l'indétermination en transformant la partition en un espace de jeu mettant en œuvre des règles que l'interprète doit incorporer et surtout faire vivre. La partition passe ainsi du statut de notation de paramètres musicaux à celui de notations d'actions. Pour exemple, dans *Variations I (1958)*, *Variations II (1961)* : les notes sont inscrites en valeurs relatives (grosceur de points se référant à l'intensité et à la durée) sur des feuilles transparentes que l'interprète superpose à d'autres feuilles elles aussi transparentes contenant des règles de jeux (des formes géométriques, un cadran d'horloge...). Cette superposition de feuilles contenant des informations de niveaux différents (notes et règles) produit la partition à interpréter. Nous le voyons ici, l'interprète doit, avant de jouer la moindre note, agencer un dispositif pour produire les informations musicales à jouer, un « travail » classiquement alloué au compositeur lui-même.

On perçoit ce principe avec *Cartridge music (1960)*, de John Cage où il a créé des partitions comprenant combinaisons, superpositions, intersections et figures qui invitent un ou plusieurs interprètes à définir un programme d'actions : un à quarante interprètes utilisant jusqu'à vingt tourne-disques, instruments ou objets amplifiés par moyen de cartouches ou microphones de contact ou cymbales amplifiées, ou pour 2 interprètes minimum utilisant un piano amplifié ou une cymbale amplifiée.

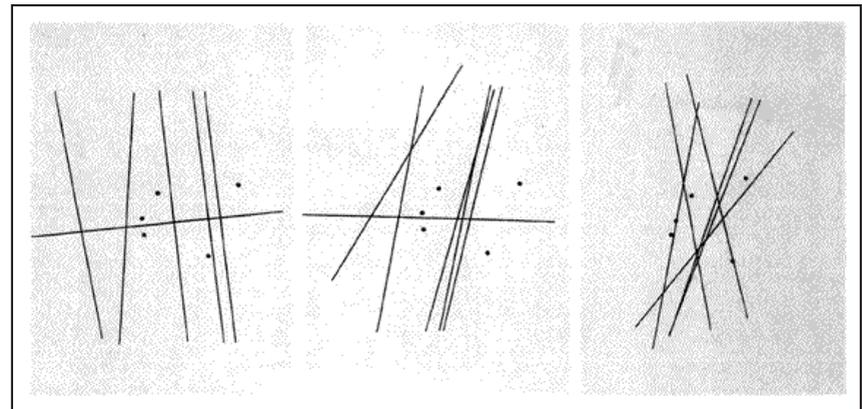
On retrouve dans ses œuvres la capacité à allier la rigueur d'interprétation et une proposition fidèle à son approche performative et soudaine de la musique, avec un esprit innovant et inventif. Innovant par rapport à la partition, et inventif par rapport aux pratiques sonores actuelles.



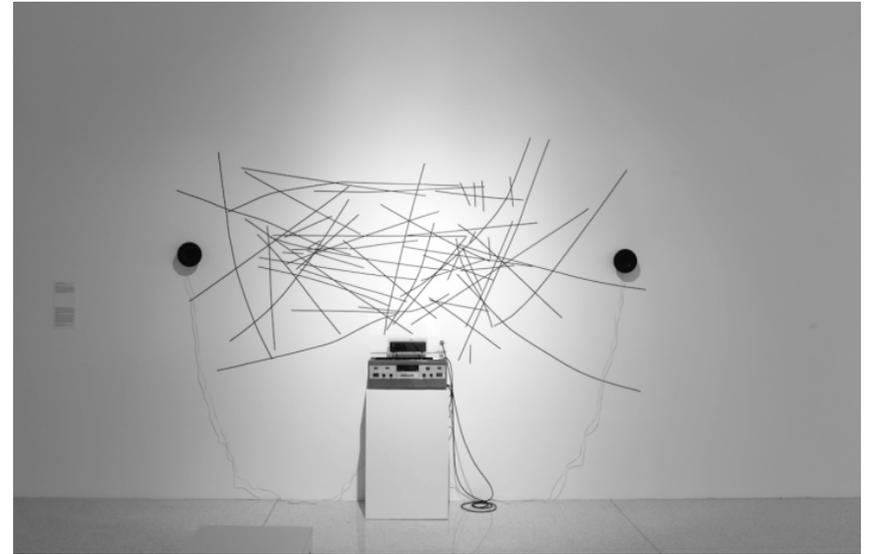
Cartridge Music, partition
John Cage



Variations I, II, partition
John Cage



Sous une autre forme de partition, l'installation *Random Access Music* de Nam June Paik est inédite. Depuis le début des années 1950, les compositeurs d'avant-garde utilisent la bande magnétique pour obtenir un spectre de sons dépassant de loin le canon des instruments conventionnels notamment avec Pierre Schaeffer et Pierre Henry. La notation musicale était sans valeur dans de tels cas, et concernant Cage, il a développé des partitions graphiques déterminées au hasard, permettant d'assembler divers bruits en compositions de bandes complexes. Dans cette installation sur bande, Nam June Paik est allé plus loin : le visiteur peut utiliser la tête sonore, qui a été détachée du magnétophone pour parcourir de manière interactive les bandes collées au mur, et faire varier constamment la séquence sonore en fonction de l'emplacement et de la vitesse. Cet accès aléatoire à la matière première musicale a permis aux visiteurs de produire leurs propres compositions, sans cesse nouvelles et uniques.

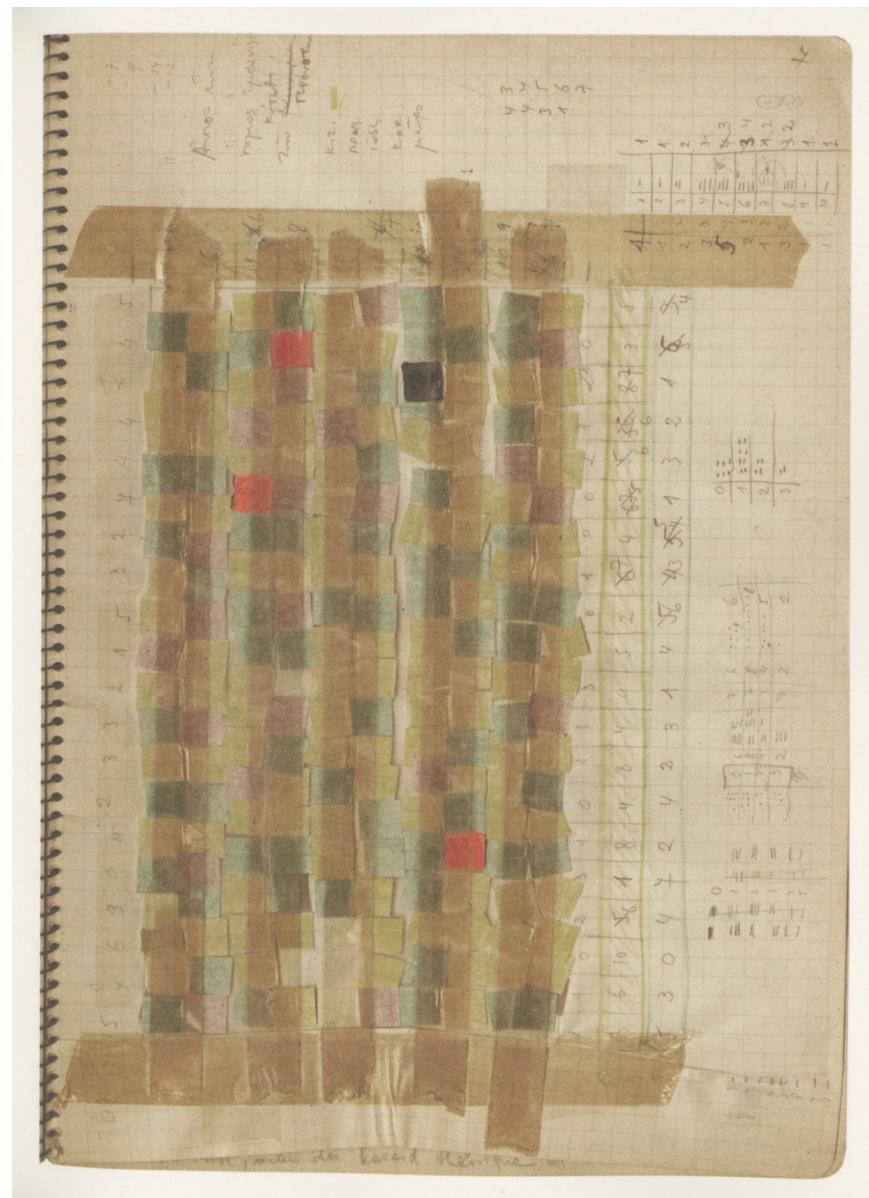


Random Access Music
installation
Nam June Paik
Solomon R. Guggenheim Museum
1963



Dans une autre forme encore, composée en 1956-1957 et créée l'année suivante à Buenos Aires sous la direction d'Hermann Scherchen, la pièce *Achorripsis* explore le potentiel compositionnel du calcul des probabilités. À travers des lois mathématiques, Iannis Xénakis pose le problème du minimum de contraintes ou de règles dans la composition musicale. La structure formelle de la pièce est donnée par une matrice de 196 cases dans lesquelles le compositeur distribue les événements musicaux, selon leur nature et leur appartenance aux sept familles de timbres sélectionnés. *Achorripsis* représente, selon le compositeur, le schéma le plus simple conduisant tout naturellement au traitement de la composition par les machines. Sa matrice compositionnelle offre un bon exemple de protocole cadré en vue d'une composition ainsi qu'un aspect partitionnaire inédit.

Achorripsis
Schéma
Iannis Xénakis



RUDOLF LABAN : NOTATION, PERSPECTIVE D'ESPACE ET PARTAGE BIENVEILLANT

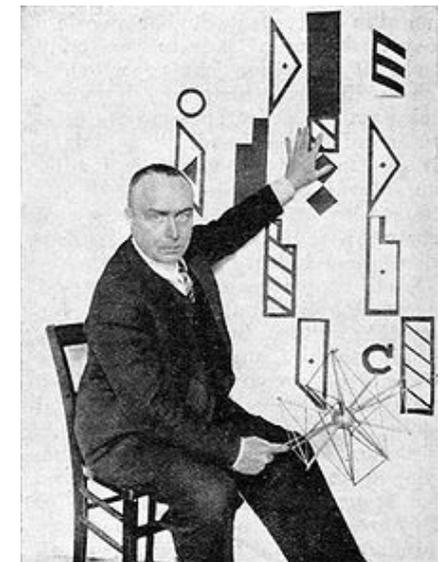
«Ce qui m'intéresse, ce n'est pas une large diffusion de méthodes personnelles de maîtrise du mouvement. Ce qui m'intéresse, c'est la possibilité de partager avec un très grand nombre de personnes ma vision de la vie, une vision dynamique conduisant à l'harmonie entre les hommes, (c'est à dire l'équilibre, entre les besoins de l'individualité et ceux de la communauté, la fidélité à un idéal opposé aux préjugés et aux privilèges égoïstes). J'agis de la sorte, car non seulement je ressens combien cette vision est source de force, mais aussi parce que j'en ai fait l'expérience. Cette force qui est foncièrement humaine, c'est-à-dire qu'elle est le privilège exclusif de l'homme. {...} On a souvent dit que je voulais bouleverser tous les domaines des activités humaines dans lesquels j'ai travaillé, - tels que l'éducation à l'école et chez soi, l'industrie, l'art du théâtre, la médecine et l'organisation sociale. En vérité, j'ai recommandé et essayé, de façon plus expérimentale, d'accorder plus d'attention au mouvement humain - corporel et mental - ce qui est évidemment la base de toute activité humaine. La recherche sur le mouvement et l'apprentissage du mouvement ont été négligés à notre époque et certains échecs de notre civilisation ont été influencés voire provoqués, par cette négligence.»

Propos sur la danse par Rudolf Laban
Danser sa vie, écrits sur la danse
Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 2016

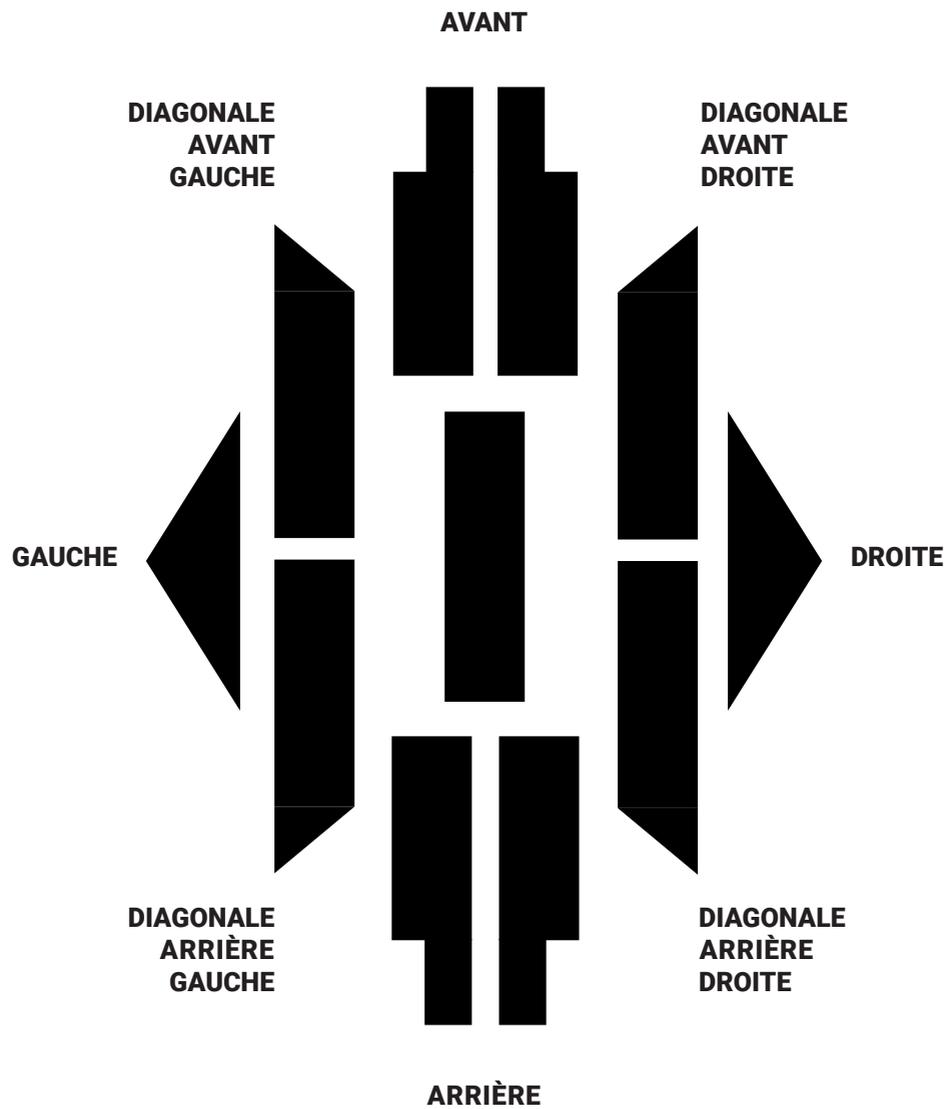
Quand on découvre la notation du chorégraphe Rudolf Laban (1879-1958), c'est d'abord un intérêt visuel et graphique qui saute aux yeux, ensuite vient le décryptage des symboles, qui n'est pas évident à première vue.

Laban est un des pères de la notation et de la recherche du mouvement. Il a créé ce répertoire de méthodes et de maîtrise du mouvement avec son expérience de danseur et de chorégraphe. Impulsé par la danse, le but de ce répertoire est de les transmettre méthodes et maîtrise du mouvement, à toute personne qui pense pouvoir y trouver des applications pratiques dans les domaines les plus éclectiques : l'éducation, l'industrie, les activités de loisirs et les sciences.

Ce travail est la preuve que l'étude d'une pratique artistique, ici la danse peut une réflexion beaucoup plus large, sur le monde et sur l'humain. Qu'importe le champ.



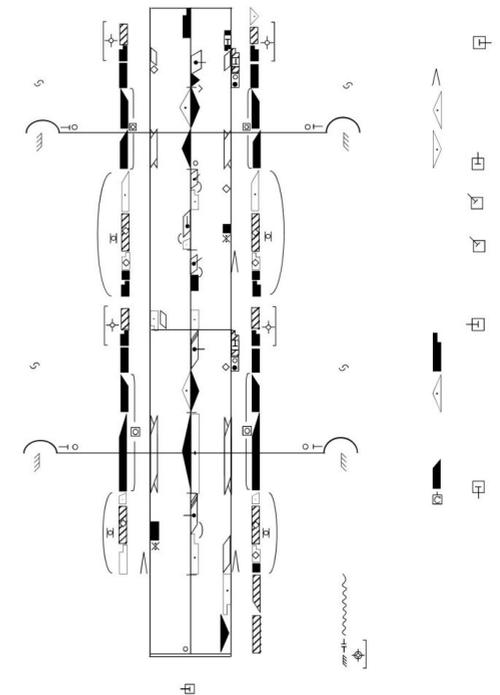
Rudolf Laban & son système de notation

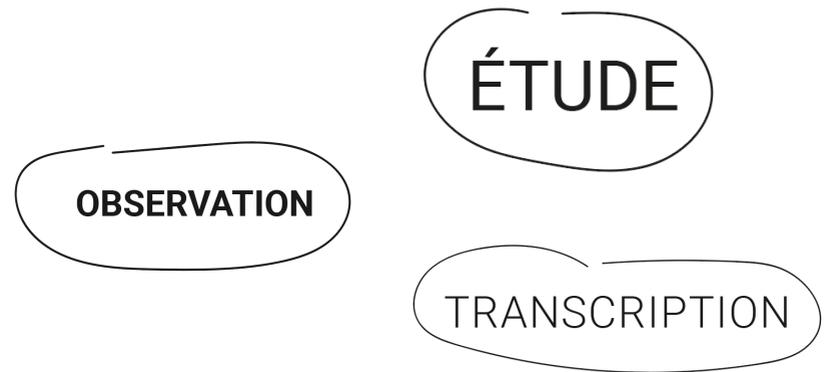


La cinétographie est l'un des différents systèmes d'écriture du mouvement développé par Rudolf Laban.

Elle se présente sous la forme de partitions de symboles qui permettent la transcription des mouvements du corps humain quels qu'ils soient. Outre le souci de mémoire du répertoire chorégraphique, apprendre à noter permet de développer un regard sur le mouvement et des grilles d'analyse pour enrichir la création de mouvement.

Grâce aux allers/retours entre pratique physique et écrite, on développe à tout âge des consciences perceptives et ouvrons le champ des possibilités corporelles.

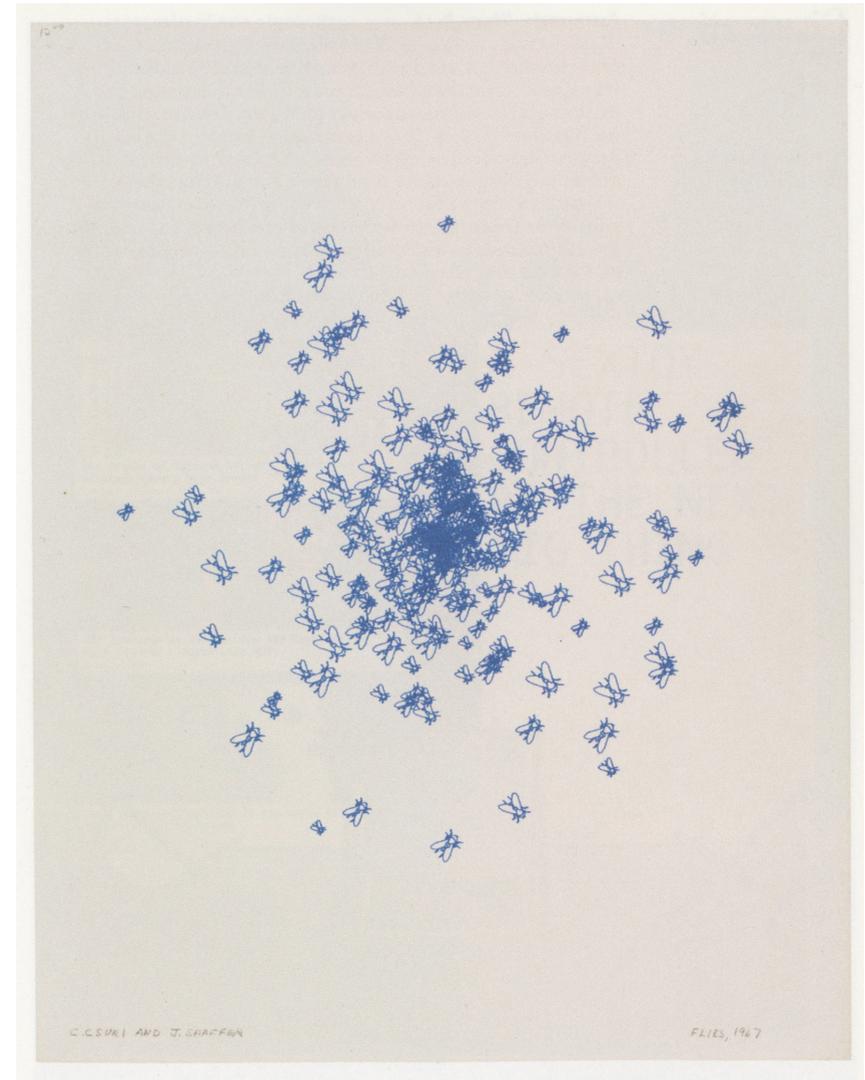




PARTITION ALTERNATIVE

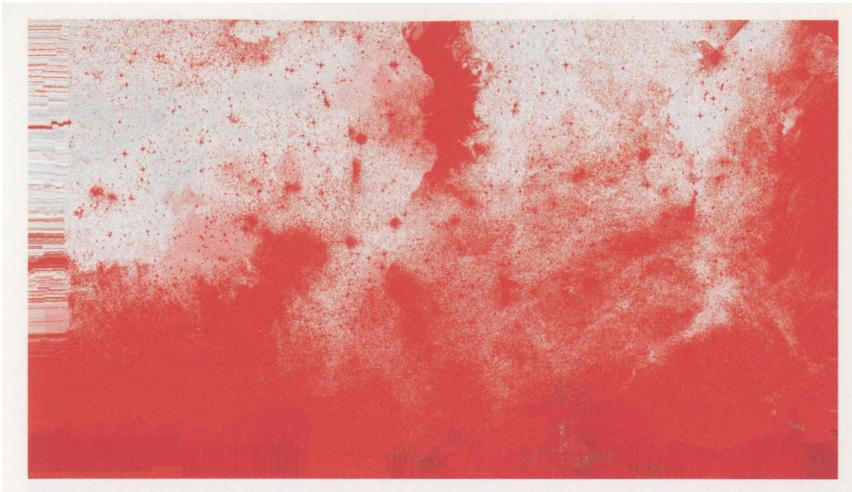
L'observation, le codage d'un ressenti, ainsi que certains principes d'écriture peuvent prendre la forme de partition à mes yeux. Dans des domaines autres que la musique ou la danse, voici quelques exemples qui relatent une approche d'écriture partitionnaire. Ces exemples ont un principe commun, ils s'articulent selon des règles combinatoires qui forment des ensembles, ayant la capacité de produire des informations et de les transmettre, à travers un système linguistique propre :

L'oeuvre *Flies* (1967), de Charles Csuri's, conservée au Victoria and Albert Museum à Londres, a été réalisée à partir du scan d'un dessin de vols de mouches; la taille, l'orientation, la localisation de chaque mouche ont été calculées par ordinateur et rendues visibles dans cette impression. L'art de l'artiste rejoint ici celui de l'ingénieur avec tout l'humour et le sens de la dérision que peut comporter un tel sujet. Jouant avec les codes, il transforme cet essaim suspendu en plein vol en une constellation bleutée. Cet étrange ballet évoque une composition abstraite à la géométrie rigoureuse qui renouvelle avec art la transcription du mouvement.



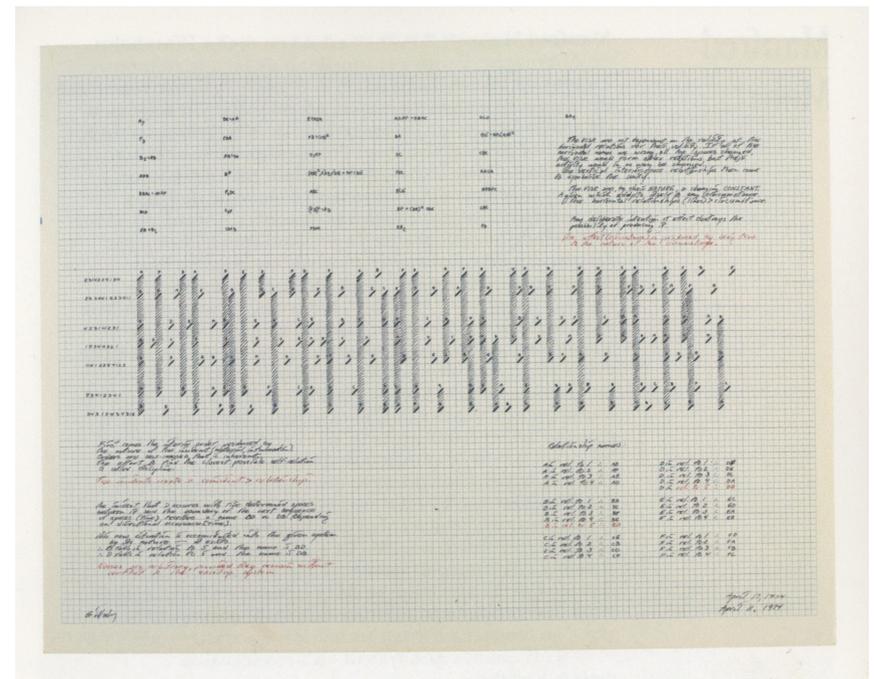
Flies
Sérigraphie
Charles Csuri's
Victoria & Albert Museum
1967

Unfold.alt
Ryoichi Kurokawa
Capture
2016



Unfold.alt est une oeuvre d'art immersive de Ryoichi Kurokawa. Il s'inspire ici de découvertes d'astro-physiciens du C.E.A-Irfu. Notamment en travaillant avec Vincent Minier (chercheur en astrophysique), il restitue les informations issues de l'observation du rayonnement infrarouge à travers des simulations numériques possédant une forte puissance onirique. La modélisation des structures de l'univers invite le spectateur à un voyage interstellaire au plus près des nuages moléculaires à l'origine de la naissance des étoiles. Une vraie partition cosmique qui implique également une forte identité sonore immersive.

L'américaine Marcia Gilluly dite Georgia Marsh, diplômée de l'école de design de Rhode Island, commence à voyager en 1971 à Mexico puis à Rome et finalement à Paris de 1973 à 1981. *Sans Titre* fait partie d'une série de dix dessins appartenant à la collection du Cabinet d'Art Graphique du Centre Pompidou. Cette œuvre présente un dispositif sériel et tautologique dont les scansions rythmiques évoquent une partition. Proche de l'art conceptuel, l'artiste use de formules mathématiques et physiques pour mettre en place un ensemble d'espacements séquentiels réalisés à la main sur du papier quadrillé. Le dessin devient le lieu d'exploration d'un système logique où manière précise et rigoureuse Georgia Marsh enregistre les étapes d'un processus de notation de segments de droites. Cette construction visuelle rend hommage à la ligne et à ses variations et déclinaisons.



Sans Titre
Georgia Marsh
1979

«Vous dites : le réel, le monde tel qu'il est. Mais il n'est pas, il devient ! Il bouge, il change ! Il ne vous attend pas pour changer ... Il est plus mobile que vous ne l'imaginez. Vous vous rapprochez de cette mobilité quand vous dites : tel qu'il se présente. Il «se présente» : cela signifie qu'il n'est pas là, comme un objet. Le monde, le réel, ce n'est pas un objet. C'est un processus.»

John Cage Pour les oiseaux : Entretiens avec Daniel Charles de John Cage,
L'HERNE (2002)

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour ambition de faire entrevoir la fine frontière qu'il existe entre production artistique et production liée au travail salarial, industriel.

J'ai tenté de faire apparaître leurs similitudes, aussi bien dans la manière de faire, du processus de conception, du cheminement de pensée jusqu'à la réalisation finale.

«Faire» inspire, et c'est encore davantage le cas dans des activités machiniques et redondantes.

Le geste, répétitif et dénué de réflexion, laisse place libre à l'esprit qui se permet alors des sessions transcendantales et des ballets de pensées amenant à l'inspiration.

Comme une hypnose créatrice qui se mettrait en place dès que l'on effectue des actions d'usage.

Apprentissage, méthode, répétition, procédure, travail, recette, temps, cadence ou rythme, sont des termes qui m'ont toujours accompagné et qui se sont révélés comme des outils permutable. Un flux et reflux mécanique d'actions, aussi diverses que répétées, qui ont entouré mes pratiques.

Ainsi, on retrouve souvent ces acquis, même parfois de façon anecdotique ou imperceptible, dans mes recherches et expérimentations artistiques, avec un retour au savoir et aux méthodes, par la mémoire et le regard extérieur. Mes activités se retrouvent souvent liées même quand une est un échappatoire à l'autre. La pratique de la musique, et le travail du son qui était au départ un loisir pouvant m'extraire de mes activités artisanales ou celles à la chaîne, se sont finalement retrouvés en résonance directe avec celles-ci.

Le fait de naviguer sans cesse entre ces deux sphères, l'art et le travail, en tant qu'acteur ou observateur, révèle continuellement des connexions.

Dans un monde comme dans l'autre, la maîtrise ou l'incertitude, la recette ou l'improvisation sont des notions qui peuvent se rejoindre et se compléter et qui animent mes recherches.

Ainsi, ce travail de mémoire a généré une approche inhabituelle dans la réflexion et l'écriture, il a permis d'entrevoir mon travail sous un angle plus synthétique et a offert une meilleure clairvoyance des sujets abordés. Une aide non négligeable pour mes avancées futures.



QUELQUES SOURCES

BIBLIOGRAPHIE

LUCINDA CHILDS, TEMPS / DANSE
Corinne Rondeau | Centre National de la danse, Pantin, 2013

CE QUE SAIT LA MAIN | LA CULTURE DE L'ARTISANAT
Richard Sennett | Albin Michel 2010

LE GESTE À L'OEUVRE | RICHARD TUTTLE & PRATIQUES CONTEMPORAINES
Camille Saint-Jacques et Eric Suchère | LIENART 2011

- DANSER SA VIE | ÉCRITS SUR LA DANSE
édition du centre Pompidou 2011

GESTES EN ÉCLATS | ART, DANSE ET PERFORMANCE
Aurore Després | Les presses du réel 2016

CODER LE MONDE | MUTATIONS CRÉATIONS
Frédéric Migayrou

BOUCLE ET RÉPÉTITION | MUSIQUE, LITTÉRATURE, ARTS VISUELS
Livio Belloi, Michel Delville, Christophe Levau, Christophe Pirene | Presses universitaires de Liège 2015

CRITIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE (INTRODUCTION)
Henry Iefebvre | L'ARCHE 2009

ESPACE DYNAMIQUE
Laban, Rudolf | Contredanse - 2003

FILMOGRAPHIE | DOCUMENTAIRE | ÉMISSION RADIOPHONIQUE

THE MODERN TIMES | Chaplin, 1936

PATTERN OF LIFE | Julien Prévieux, 2015

STEVE REICH - PHASE TO FACE | film documentaire de Éric Darmon et Franck Mallet, Euroarts, 2011

RENCONTRE(S) | portraits croisés d'artisans et créateurs français, 2018

LE TEMPS, C'EST DE L'ARGENT | ARTE

VARIATIONS SUR LA RÉPÉTITION | Ep 1,2,3,4, France Culture 2016

L'ARTISANAT | Ep 1,2,3,4,5, France Culture 2016

ROSAS | Conférence d'Anne Teresa De Keersmaecker au Collège de France, 2019

PLATEFORME WEB

ircam.fr
journals.openedition.org
college-de-france.fr
youtube.com
cecn.be
cairn.info
moocdigital.paris
ubu.com
franceculture.fr
centrepompidou.fr
musiquecontemporaine.fr

Au terme de ce travail, je tiens à remercier mon tuteur David Dronet, les enseignants et techniciens de l'école supérieure d'art et média de Caen/Cherbourg pour leurs temps et leurs directives précieuses. Mes remerciements vont enfin à toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à l'élaboration de ce mémoire.

