



**UNIVERSITÉ
DE GENÈVE**

FACULTÉ DES SCIENCES
ÉCONOMIQUES ET SOCIALES

**Quand l'objet technologique devient
ressource symbolique**
Enjeux autour d'une œuvre chorégraphique

Sonia Perego

Mémoire de Bachelor en sociologie
Septembre 2013



Sous la direction de : Claudine Burton-Jeangros et Pierre-Emmanuel Sorignet

Université de Genève
Département de Sociologie
UNI MAIL, 40 bd du Pont d'Arve
CH - 1211 Genève 4
www.unige.ch/ses/socio

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
1. INTRODUCTION	4
2. LE CHAMP DE LA DANSE CONTEMPORAINE	11
2.1 « Discipline » vs « Singularité »	11
2.2 Emergence de la danse contemporaine dans le canton de Vaud	16
2.3 La danse « chaînon manquant » de la politique culturelle dans le canton de Vaud	20
3. TECHNOLOGIE ET ART	24
3.1 Technologie et art : les controverses au fil du temps	24
3.2 Technologie et danse contemporaine	26
3.3 Réflexions sur l' « alliage » entre science (technologie) et danse contemporaine	31
3.4 Technologie et dans contemporaine : « des systèmes symboliques »	38
4. PROBLEMATIQUE/QUESTION DE RECHERCHE	42
5. METHODOLOGIE	46
5.1 Choix de la méthode	46
5.2 Le terrain	48
5.3 Outils méthodologiques pour la récolte de données	51
6. ETUDE DE CAS – LA COMPAGNIE LINGA	56
6.1 Historique de la compagnie et position dans le champ	56
6.2 Genèse de la production <i>Additional Tones</i>	62
6.3 Sources de financement et collaborations <i>Additional Tones</i>	65
6.4 Description d' <i>Additional Tones</i>	73
6.5 Les acteurs « créateurs » et leurs statuts dans le champ	85
6.6 La place de la technologie numérique dans <i>Additional Tones</i>	86
7. ANALYSE DE L'ETUDE DE CAS A TRAVERS L'OBJET TECHNOLOGIQUE	92
7.1 Programmation de l'objet technologique : déclenchements ou contrôles continus ?	92
7.2 Interactions chorégraphes-musiciens en présence du capteur dans le travail de création	95
7.3 Enjeux de luttes entre musiciens-chorégraphes autour de l'objet technologique	101
7.4 Interactions chorégraphes-danseurs en l'absence du capteur dans le travail de création	104
7.5 Le rôle du capteur : au-delà du dévoilement des rapports, une ressource symbolique	118
8. CONCLUSION	121
8.1 Synthèse des résultats	121
8.2 Nécessité de la réflexivité	126
8.3 Limites/difficultés rencontrées lors du terrain	129
8.4 Pistes d'ouvertures	133
BIBLIOGRAPHIE	137
ANNEXE	144

REMERCIEMENTS

Mes remerciements chaleureux vont tout d'abord à Claudine Burton-Jeangros pour ses remarques, sa disponibilité et son encadrement. Elle a fait preuve d'un soutien précieux et constant à mon égard et je lui en suis reconnaissante. Un grand merci à Pierre-Emmanuel Sorignet pour ses connaissances aiguisées dans le domaine de la danse et ses diverses hypothèses qui ont su enrichir mon travail de terrain. Je remercie infiniment les deux chorégraphes de la compagnie Linga de m'avoir ouvert les portes de « mon terrain » et sans qui, ce mémoire n'aurait pas pu être réalisé. Toutes les personnes que j'ai rencontrées sur le terrain et qui m'ont non seulement accordé de leur temps pour que j'effectue mes entretiens, mais aussi fait confiance en débattant avec moi au sujet de mes différents questionnements. Je pense particulièrement aux danseurs, musiciens et aux passionnés de l'art et de la technologie qui créent des interfaces homme-machine. Je remercie aussi les personnes que j'ai rencontrées dans un cadre plus informel et qui m'ont également permis d'utiliser nos échanges pour nourrir ma réflexion personnelle. J'espère avoir été la plus objective possible quant à l'analyse et la restitution de nos échanges. Je remercie amicalement Eva, qui a su stimuler tout au long de ce travail ma réflexion sociologique sur un sujet qui me tenait à cœur et pour lequel il me manquait parfois cette distance tant nécessaire, elle a su me donner de précieux conseils scientifiques. Mille mercis aussi pour sa rigoureuse relecture sociologique et ses nombreux commentaires enrichissants tant sur le fond que sur la forme ! Un grand merci à Christophe pour sa fine relecture, ses corrections orthographiques et syntaxiques de lecteur invétéré. Je le remercie aussi pour les échanges que nous avons eus autour de mon mémoire, son soutien et ses connaissances inestimables en tant que producteur de sons électroniques. J'ai fait souvent appel à ses connaissances pour affiner ma compréhension du domaine technologique et musical.

Enfin, je remercie les Studios MédiasUnis des Activités culturelles de l'Université de Genève pour m'avoir mis à disposition le lieu et le matériel technique nécessaire à la captation de mes images vidéo. Merci à Nicolas et Nirina pour leur aide et soutien technique ! Merci aussi à l'Unité de sociologie visuelle, à Jenny Maggi qui m'a aimablement prêté une caméra durant mon terrain afin de pouvoir filmer mes observations.

1. INTRODUCTION

« The root reason why I am an artist is the same as it would be for being a scientist: finding out what there is out in the world and how I can contribute to our understanding of it. I am interested in making science sense-able – through the body and its senses...»¹. (Von Bismarck, 2012)

Cette citation de Julius Von Bismarck, artiste berlinois de vingt-huit ans introduit notre sujet, pourquoi le monde artistique rencontre-t-il le monde scientifique ? Comment se fait cette rencontre ? Si pour le jeune artiste, l'art doit pouvoir rendre la science « capable de sens » à travers le corps et ses sens, nous comprenons à travers ces propos que les deux domaines se retrouvent sur leurs fondements, celui de découvrir le monde et de pouvoir participer à sa compréhension. Mais est-ce que l'art a pour but de découvrir le monde et de mieux le comprendre ou encore de rendre la science « capable de sens » ?

Si nous partons de ces paroles et de ces quelques questionnements très généraux, c'est que ce jeune berlinois, talentueux et fortement reconnu dans le milieu de l'art contemporain a été le premier à remporter le prix décerné par *Ars Electronica Collide@CERN*² en 2011 qui lui a permis de faire une résidence au CERN, « l'un des plus grands et des plus prestigieux laboratoires scientifiques du monde [...] qui a pour vocation la physique fondamentale, la découverte des constituants et des lois de l'Univers »³, afin de créer un projet « scientifco-artistique » avec la collaboration d'un scientifique. Retenu pour l'originalité de ses idées et ses capacités innovantes sur le lien entre l'art et la science, le jury du concours a estimé ce jeune talent « doué pour manipuler et critiquer les notions de réalité en suivant des voies imprévisibles, souvent par un usage inventif de la vidéo, des objets et des

¹ CERN, <http://www.arts.web.cern.ch/>, rubrique « home », <http://www.arts.web.cern.ch>, « Julius von Bismarck, gagnant du premier prix de *Ars Electronica Collide@CERN*, prix des Arts Digitales, premier artiste à avoir obtenu une résidence au CERN sous la nouvelle politique du CERN « Great Arts of Great Science », consulté le 15 juin 2013

² Prix reçu conjointement de Ars Electronica, organisation autrichienne qui promeut la création numérique et le CERN. Le Prix Ars Electronica, est une compétition internationale d'art numérique dans laquelle chaque année est décerné un prix pour le domaine de l'art numérique et des média, les catégories concernées par le prix sont l'art interactif, les effets d'animation, musiques numériques, art hybride, etc.

³ CERN, <http://www.home.cern.ch/>, rubrique « about CERN », <http://www.home.web.cern.ch/about>, consulté le 12 août 2013

interventions publiques »⁴. Le résultat de son expérience : une installation « luminocinétique » *Versuch unter Kreisen*, composée de quatre lampes suspendues au plafond stimulées par deux petits moteurs chacune et dirigés par un ordinateur qui leur donnent une impulsion de mouvement. Les lampes dessinent ainsi des cercles en s'accordant et se désaccordant au gré de la mathématique, les formes réalisées résultant d'une retranscription de formules mathématiques⁵. Mais cet artiste n'en est pas à son premier accomplissement technologique. En 2008, il reçoit le prix *Ars Electronica* avec son projet « *Image Fulgurator* ». L'« *Image Fulgurator* » n'est pas moins qu'un « « appareil de manipulation photographique peu invasive » qui projette des images ou messages subversifs dans les photographies prises par d'autres personnes »⁶. Hautement technologique son dispositif est composé d'un capteur qui détecte les flashes des appareils photographiques. Pour que l'acte artistique puisse se réaliser, son appareil doit être « braqué » au même moment sur l'objet qui est photographié, alors une image s'insère sur l'image photographiée. Se revendiquant « résolument de l'art d'avant-garde subversif »⁷, ce jeune artiste ne manque pas d'être innovant et engagé à travers ses démarches artistiques – en questionnant notamment l'apparition de la photographie numérique, raison sans doute pour laquelle il qualifie son travail de « réflexion sur le monde » à travers l'« application » de la science par les sens. Alors, qu'est-ce qui pousse la technologie à entrer dans le domaine artistique et inversement, qu'est-ce qui entraîne l'art à entrer dans le domaine technologique/scientifique ? Si pour l'artiste, la science semble être source d'inspiration, de réflexion, d'expérimentation à travers les sens, d'innovation ou encore d'engagement politico-artistique, qu'en est-il de la science ? Qu'en retire-t-elle ?

⁴ Geneva International Cooperation, <http://www.cooperationinternationalegeneve.ch/>, rubrique « de/fokus/17janvier2012/collide@CERN : un premier artiste en résidence au cœur de la physique des particules », <http://www.cooperationinternationalegeneve.ch/de/node/999>, consulté le 12 août 2013

⁵ Media Art Design, <http://www.mediaartdesign.net>, rubrique « articles/ars electronica 2012 », http://www.mediaartdesign.net/FR_ars12.html, consulté le 12 août 2013

⁶ ARTE, <http://arte.tv/fr/>, rubrique « accueil/culture/cultures électroniques/ars electronica 2008/julius-von-bismarck », <http://www.arte.tv/fr/julius-von-bismarck-imagefulgurator/2213030.html>, consulté le 12 août 2013

⁷ ARTE, <http://arte.tv/fr/>, rubrique « accueil/culture/cultures électroniques/ars electronica 2008/julius-von-bismarck », <http://www.arte.tv/fr/julius-von-bismarck-image-fulgurator/2213030.html>, consulté le 12 août 2013

Pour Ariane Koek, cheffe du développement des Arts au CERN et du programme *Collide@CERN*, ce rapprochement doit dépasser avant tout les « trois tendances caractéristiques de l'esthétique et des rapports arts/sciences du XXème siècle »⁸. Si la science ne devrait pas se servir de l'artiste comme simple « vecteur » de communication pour amener la science vers l'extérieur, l'art quant à lui ne devrait pas utiliser la science comme « véhicule de production artistique » en employant comme seul canal les méthodes scientifiques, les technologies et l'expérimentation. Enfin il ne devrait pas non plus se servir de la science dans un but purement esthétique. Au XXIème siècle, Ariane Koek considère que la rencontre entre l'art et la science doit être vue comme une relation plus « subtile » dans lequel chaque domaine se rejoint sur une base commune (« découverte, curiosité, aspiration à la connaissance du monde ») mais diffère sur sa manière de l'exprimer (« expression corporelle et de l'esprit pour l'art et expression par recherche, expérimentation, équations pour la science »)⁹. Appréhender le lien entre l'art et la science sous ce point de vue paraît être pour Ariane Koek le moyen de dépasser les trois tendances qui font obstacle quant au rapprochement de ces deux domaines. A travers ces déclarations, nous saisissons l'importance de trouver un équilibre entre deux domaines qui certes s'appuient sur une base commune – celle d'une recherche de la compréhension du monde humain – mais qui restent somme toute différents. Malgré leurs différences, il apparaît qu'au XXIème siècle ces deux domaines sont plus que jamais « inextricablement » liés, sans doute pour leur capacité à faire preuve d'« innovation ».

« Particle physics and the arts are inextricably linked: both are ways to explore our existence – what it is to be human and our place in the universe. The two fields are natural creative partners for innovation in the 21st century »¹⁰ (Koek, 2012).

Si le lien entre science et art a toujours existé et qu'il reste complexe en raison de « l'équilibre » qui devrait résulter de cette rencontre, nous relevons que cette attache

⁸ Geneva International Cooperation, <http://www.cooperationinternationalegeneve.ch/>, rubrique « de/fokus/17janvier2012/collide@CERN : un premier artiste en résidence au cœur de la physique des particules », <http://www.cooperationinternationalegeneve.ch/de/node/999>, consulté le 12 août 2013

⁹ Geneva International Cooperation, <http://www.cooperationinternationalegeneve.ch/>, rubrique « de/fokus/17janvier2012/collide@CERN : un premier artiste en résidence au cœur de la physique des particules », <http://www.cooperationinternationalegeneve.ch/de/node/999>, consulté le 12 août 2013

¹⁰ CERN, <http://www.arts.web.cern.ch/home>, consulté le 13 août 2013

prend de plus en plus d'importance à l'ère du numérique et suscite de nouvelles questions. Au-delà de la nature du rapport entre ces deux domaines, il y a des questionnements quant aux œuvres « hybrides » qui résultent de leur rencontre car la création de ces œuvres implique non seulement de s'interroger sur les interactions et la communication qui fait que cette articulation soit possible mais aussi de prendre en compte que la jointure de deux domaines suppose une redéfinition de la figure d'artiste, des nouveaux modes de collaboration autour de la création et de transformations nombreuses (Fourmentaux, 2012). Dans ce travail, nous souhaitons aborder quelques-uns de ces enjeux autour de cette intrication de l'art avec la technologie à l'ère du numérique.

Si nous avons décidé de questionner l'art et son enchevêtrement avec la technologie, nous souhaitons tout de même préciser la pratique artistique que nous avons choisie dans le cadre de ce travail et les raisons de ce choix. Nous rejoignons Paugam quand il dit que « [...] le choix d'un sujet n'est jamais anodin » (Paugam, 2010, p.9) et qu'il n'est pas indépendant de l'expérience vécue, des motivations personnelles de l'étudiante. C'est à travers notre expérience en tant que danseuse, depuis un peu moins d'une dizaine d'années et une véritable passion pour ce domaine qui nous a amenée à faire de la danse notre objet d'étude. Si cette affinité avec notre sujet peut avoir certains inconvénients – partir avec des prénotions, préjugés, etc., nous pensons qu'elle nous a permis précisément de nous distancer et de faire preuve d'objectivation face à notre exaltation pour le domaine.

Néanmoins, cette effervescence pour la danse nous a conduite à considérer le domaine de la danse contemporaine comme un lieu d'hybridations artistiques, particulièrement en lien avec les nouvelles technologies. Nous pensons que cet intérêt de la danse contemporaine pour les nouvelles technologies est dû aux caractéristiques mêmes de la danse contemporaine, appelant le danseur à se centrer sur son ressenti, son émotion mais aussi sur sa « singularité » l'amenant ainsi à être le créateur, l'explorateur de ses sensations corporelles. L'utilisation de nouvelles technologies semble répondre à cette nouvelle définition de la danse contemporaine.

Mais l'idée de questionner ce rapport artistique-technologique dans le champ de la danse contemporaine nous est venue après avoir vu une production chorégraphique qui impliquait les danseurs dans un travail interactif avec des capteurs physiologiques détournés en une interface musicale. Les danseurs munis de capteurs se transforment en « instruments » de musique à travers leurs mouvements qui déclenchent des sons. Si ces projets de danse interactive¹¹ n'ont pas attendu les années 2000 pour faire leur apparition – déjà dans les années 1960 des artistes comme Steve Paxton¹² utilisait des systèmes interactifs dans leurs productions chorégraphiques – l'avancement de la technologie permet dès les années 2000 d'explorer des interactions hommes-machines plus subtiles. Néanmoins différentes questions subsistent comme par exemple, comment mettre le corps du danseur en interaction avec les nouvelles technologies et comment cette relation est perçue, comprise et reçue par le public ? Qu'est-ce que cela change au niveau des perceptions des danseurs ? Quelle est la forme esthétique relative à ce type d'art ? Comment peut-on qualifier la nouvelle forme d'art qui découle de cette hybridation ?

Bon nombre de questions ont surtout été traitées à travers le regard artistique, de nombreux chorégraphes se sont penchés sur ces questions liées à la conception d'œuvres hybrides. Mais nous trouvons aussi des écrits scientifiques, réalisés par des chercheurs sur le domaine de la danse et des philosophes qui tentent d'approfondir la réflexion dans ce domaine. De notre côté, nous avons décidé d'approcher cette thématique dans une perspective sociologique en nous intéressant à la compagnie de danse contemporaine qui nous avait inspiré pour questionner ce thème. En utilisant le même dispositif interactif qu'elle avait utilisé pour sa précédente production chorégraphique, cette compagnie de danse souhaitait pour sa nouvelle production continuer à explorer l'objet technologique à travers non seulement le travail interactif entre les danseurs et les capteurs physiologiques détournés en interface musicale, mais aussi entre les danseurs munis de capteurs et

¹¹ Danse interactive : danse qui met en jeu « l'action du danseur confronté à un dispositif interactif, le plus souvent numérique » (Glossaire, in *Danse et nouvelles technologies, Nouvelles de danse n°40-41*, (1999) Bruxelles : Contredanse, p. 199)

¹² Steve Paxton est un danseur américain né dans les années 1930 qui a étudié la danse avec Merce Cunningham et qui a fortement contribué à la naissance de la *post-modern* dance. Il a notamment donné naissance à la danse appelée « *contact improvisation* »

deux musiciens qui jouent en *live* de la musique électronique improvisée sur laquelle s' « additionne » les sons des danseurs. Dès lors comment aborder ce lien entre le champ de la danse contemporaine (art) et le champ scientifique/technologique (capteurs) ? Mais aussi son lien avec le champ musical, notamment avec des musiciens qui jouent en *live* sur scène, qui créent et attribuent des sons aux capteurs et qui sont au final les compositeurs de l'œuvre chorégraphique ?

Pour approcher ce lien entre technologie et danse contemporaine, nous avons tout d'abord souhaité décrire le champ de la danse contemporaine pour comprendre son ancrage d'un point de vue historique, quels sont les changements survenus dans la danse contemporaine en rapport avec la danse classique et quelles sont les caractéristiques spécifiques de la danse contemporaine ? Cette première mise en contexte, nous permet non seulement de comprendre les spécificités de la danse contemporaine, sa place actuelle dans le paysage culturel et artistique mais aussi quels sont les acteurs qui prennent part à la formation de ce champ et quelles positions ils occupent par rapport à un processus de création chorégraphique. Afin de le mettre en rapport avec le champ scientifique/technologique, nous avons ensuite présenté les points de vue de différents auteurs qui ont réfléchi sur le lien entre ces deux domaines. Nous voulions savoir comment l'intrication de ces deux domaines a été abordée, pensée d'un point de vue théorique ? Quels sont les écrits à ce sujet ? Notre revue de la littérature nous a révélé que différentes branches de la science réfléchissent sur ce thème, mais qu'il n'y a pas d'écrits sociologiques spécifiques sur la relation entre la danse contemporaine et la technologie. Néanmoins, nous pouvons dire que bon nombre de travaux sociologiques se sont questionnés sur le rapport entre art et technologie à travers d'autres domaines artistiques, mettant en évidence les conditions sociales, matérielles et historiques dans lesquelles l'œuvre a été produite et les nouvelles formes de dynamiques sociales résultant de la rencontre entre ces deux champs. Dynamiques que ces auteurs qualifient de « [...] plus collectives et à de plus rares occasions, interdisciplinaires » (Fourmentraux, 2011, p. 61) même s'ils font le constat d'une « [...] singularisation du créateur satisfaisant au culte de l'œuvre ontologique et au mythe du génie créateur » (p. 62). Nous avons décidé d'aborder notre lien entre la danse contemporaine et la technologie au regard des nouvelles formes de collaboration qui découlent de la rencontre entre ces deux champs. Comment cette

collaboration collective ou interdisciplinaire se déroule-t-elle ? Quelle est la dynamique autour de la création d'une œuvre « hybride » ?

A partir de cet état de la littérature et en portant une attention particulière sur les conditions sociales, matérielles et historiques dans lesquelles l'œuvre chorégraphique a été produite, nous avons décidé de considérer les champs scientifique et chorégraphique comme des « systèmes symboliques » (Bourdieu, 1977) en faisant l'hypothèse que la rencontre entre ces différents champs suppose une « collaboration » traversée de « luttes pour la reconnaissance » (Bourdieu, 1977). Nous supposons que ces luttes se mettent en place à travers l'appropriation de ressources symboliques et matérielles. Afin d'approcher notre problématique, nous avons souhaité focaliser notre démarche analytique sur les interactions entre les acteurs, autour de l'objet technologique, lors de la création d'une œuvre chorégraphique numérique. Nous avons considéré le capteur comme un objet essentiel de notre travail non seulement en raison de la place primordiale qu'il occupe dans cette production chorégraphique mais aussi de son importance dans le cadre d'une collaboration collective ou interdisciplinaire, puisque dans ce cas il est la raison même de la rencontre entre différents champs – danse, science et musique. Approcher ces interactions à travers l'« œil du capteur » nous a permis de rendre compte des dynamiques et des différents enjeux découlant d'une collaboration multiple. Enfin, nous avons voulu appliquer à notre travail une méthodologie inspirée principalement de l'enquête ethnographique, dont la production de données « primaires » est la caractéristique fondamentale. Notre cadre théorique s'est construit en grande partie à partir de ces données, mais notre démarche inductive prenait finalement forme à travers un va-et-vient constant entre empirie et théorie. Nous précisons cependant que ce travail repose sur l'utilisation de différentes sources, comme des écrits scientifiques, des réflexions non scientifiques produites par des professionnels des différents champs, des articles de presse, etc. mais aussi, d'entretiens et d'observations. Ces supports se nourrissent les uns et les autres tout au long de ce travail. De plus, nous avons décidé d'utiliser des données de notre terrain – entretiens et observations – non seulement pour rendre compte de nos résultats mais aussi pour renforcer notre cadre théorique, ce qui explique l'apparition de données « primaires » dans les trois premiers chapitres de ce travail.

2. LE CHAMP DE LA DANSE CONTEMPORAINE

Aborder la danse n'est pas une mince affaire tant le champ qui la définit semble étendu et complexe. Dès lors comment parler de la danse ? Approcher le domaine de la danse sans faire un bref détour historique semble peu judicieux. Un retour à l'histoire, nous permet non seulement de comprendre les différentes directions que la danse a pu prendre (les styles qui la composent) mais aussi de voir les raisons qui ont suscité l'émergence d'un certain style de danse. Ces choix s'inscrivent dans un contexte sociétal plus large qu'il convient également de prendre en compte. Dans cette partie, nous allons cheminer rapidement de l'apparition de la danse contemporaine jusqu'à son ancrage dans la société pour tenter d'en dessiner les pourtours.

2.1 « Discipline » vs « Singularité »

Penser la danse contemporaine en rapport à la danse classique est une entrée pertinente, tout d'abord pour expliquer son émergence, ensuite parce que ce sont deux types de danse qui trouvent leur légitimité dans le champ de la danse – aussi bien par le fait qu'elles soient reconnues par les acteurs qui le compose et par les acteurs qui gravitent autour, que par leur positionnement fort dans le domaine. Enfin comme mentionné par Sorignet (2012) la danse classique marque de manière assez prononcée son autonomie et fait acquérir à la danse son « [...] statut d' « art », au même titre que la musique ou la peinture » (Sorignet, 2012, p. 12).

La danse contemporaine prend ses racines dans la danse moderne vers la moitié du XIX^{ème} siècle, en s'opposant d'une certaine manière à une danse académique qui elle naît aux alentours du XVII^{ème} siècle. Comme l'explique Bourcier, la danse contemporaine se définit comme « [...] l'intensité du sentiment commande l'intensité du geste. Il s'agit d'une différence fondamentale – en principe du moins – avec la danse académique qui recherche l'exécution, portée au maximum de beauté formelle, de gestes codifiés sans rapport direct avec l'état mental de l'exécutant » (Bourcier, 1994b, p. 52). Si la danse classique s'oppose souvent à la danse contemporaine c'est tout d'abord en termes de technique. Avec la danse classique on voit apparaître une codification importante de la danse (fixation des mouvements,

règles à suivre, pure esthétique formelle, notation de la danse, etc.) qui s'inscrit dans un académisme (Bourcier, 1994b). Une danse qui donne plus « à voir » en accordant plus d'importance au signifiant qu'au signifié (Bourcier, 1994b). Avec la danse moderne, qui deviendra par la suite la danse contemporaine, on voit apparaître une certaine rupture avec la danse académique. C'est à travers la réflexion de François Delsarte (1811-1871), « chanteur à demi raté » selon Bourcier (Bourcier, 1994b, p. 51), que l'on voit surgir les premières bases de la danse moderne aux Etats-Unis. « [...] Les conséquences des idées de Delsarte sur la danse sont immédiates : le corps entier est mobilisé pour l'expression, et notamment le tronc, que tous les danseurs modernes, de toutes tendances, considèrent comme la source et le moteur du geste ; l'expression est obtenue par la contraction et le relâchement des muscles : *tension* – *release* seront les maîtres mots de la méthode grahamienne » (Bourcier, 1994b, p. 52). Les Etats-Unis mais aussi l'Allemagne (avec Isadora Duncan en 1902) se sont donc inspirés de ces fondements pour la danse moderne (Bourcier, 1994b). La danse moderne se centre dès lors sur le rapport entre l'émotion et le geste, en tenant compte du lien entre le corps et l'esprit. Sur les traces de Martha Graham, Merce Cunningham (au milieu du XXème siècle) marque un moment crucial en matière de danse moderne, « il est à la source de deux tendances actuelles de la danse américaine : la *nouvelle danse* et les *post modern* » (Bourcier, 1994b, p.85). Différents chorégraphes marquent également le champ : Pina Bausch, William Forsythe, Anne Teresa de Keersmaeker, la liste serait longue si nous devons citer toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à ce que la danse contemporaine est advenue aujourd'hui. Mais on peut dire de manière générale, que la danse contemporaine s'est largement inspirée de chorégraphes et danseurs américains et allemands. Quant à sa pratique, elle bouleverse les codes académiques en se centrant plus sur le ressenti et les sensations du danseur, lui donnant contrairement à la danse classique plus de liberté, et l'amenant à s'affranchir des règles académiques.

Pour Sorignet (2010), la danse contemporaine s'est construite en opposition à la danse classique, en mettant l'accent sur l'espace de liberté et la transgression des normes établies en danse classique. Les modes d'enseignements dans la danse contemporaine sont plus ouverts et s'appuient davantage sur une recherche de compréhension du mouvement. Faure (2000) distingue la danse classique de la danse contemporaine à travers deux logiques : la logique de la « discipline » et la

logique de la « singularité » (p. 115-117). La première répond à un modèle idéal qui valorise fortement la technique du corps, alors que la seconde demande une appropriation de la discipline sous forme de création, de profondeur, de sensation voire d'introspection qui repousserait une forme d'automatisme gestuel.

Mais la naissance de la danse moderne, même si elle a pris le contre-pied de la danse classique, ne peut s'expliquer que par cette recherche de « rupture technique ». La danse contemporaine comme toute autre forme d'art contemporain cherche à rompre les codes et normes culturels. Lors de l'avènement de la danse moderne au XIX^{ème} siècle, l'aristocratie et la bourgeoisie ont encore un contrôle assez fort sur les institutions qui encadrent la danse et influencent fortement sur ce que l'art doit être (Sorignet, 2012). La danse moderne (d'abord aux Etats-Unis et en Allemagne avec une diffusion par la suite en Europe) cherche à questionner ces cadres culturels. Faure (2000) nous montre le lien qu'il peut y avoir entre un style de danse et le type de gouvernement d'un Etat : la danse classique est valorisée dans un Etat conservateur et autoritaire, alors que la danse contemporaine se développe dans un Etat démocratique. Par la suite, dans les années 1980-1990, « [...] Il ne s'agit plus de s'inscrire dans une lignée afin de conquérir la légitimité suffisante pour affronter le ballet académique, mais plutôt de participer à l'entreprise collective de définition d'un espace de création, encadrée institutionnellement, afin d'y asseoir sa position » (Sorignet, 2012, p. 13). Un espace de création dans lequel le « rapport au corps » se voit changé, de plus en plus questionné et ironisé, et où il va y avoir un intérêt de plus en plus marqué pour l'expression corporelle singulière : les sensations, les perceptions, le vécu du danseur. Un espace dans lequel vont apparaître de nouvelles formes de production (aussi plus abstraites) qui entremêlent différents domaines comme la musique, le théâtre, la vidéo, les arts plastiques, la technologie.

Ces éléments montrent que la danse devient protéiforme. Ce sont ces formes variées qui rendent finalement la danse contemporaine difficilement définissable. Nous pourrions alors dire que la danse contemporaine trouve sa propre définition chez chacun des chorégraphes qui a participé à son émergence, qu'elle ne se base pas sur un sens esthétique particulier, qu'elle puise tantôt dans les courants classiques tantôt dans les courants modernes, qu'elle se questionne, qu'elle questionne la société, qu'elle se mélange à d'autres arts... En souhaitant préserver

son espace de liberté, la danse contemporaine nous montre combien elle est en constante évolution et dessinée par des contours incertains. Mais en dépit de ses contours incertains, elle a su acquérir au fil du temps une reconnaissance dans le champ de la danse qui a mené à son institutionnalisation. On peut déceler ce processus à travers l'offre de formations en danse contemporaine, l'établissement d'écoles reconnues mais aussi à travers l'émergence de politiques culturelles octroyant à ce nouveau champ de plus en plus de subventions. D'autres éléments comme l'apparition de revues spécialisées ou encore la création d'événements à grande envergure, comme les festivals de danse contemporaine participent aussi à cette reconnaissance. Une institutionnalisation qui, d'après Sorignet (2012), irait à contre-courant de l'acte « révolutionnaire » que les initiateurs de la danse contemporaine souhaitaient affirmer.

Dans ce processus d'autonomisation de la danse contemporaine par rapport à la danse classique, les positions des différents acteurs ne pouvant se détacher du contexte dans lequel ils agissent, vont se modifier. S'intéresser à une œuvre chorégraphique comme nous dit Bourdieu implique de prendre en compte les conditions sociales dans lesquelles cette œuvre a été produite (Bourdieu, 1992). Un changement qui semble important pour le danseur, c'est le passage du danseur « objet » (en danse classique) au danseur « sujet » (en danse contemporaine). Un danseur que nous avons interviewé dans le cadre de notre terrain nous dit à ce propos :

« Alors, en tant qu'interprète je définis la danse classique d'abord comme quelque chose de très extérieur, c'est-à-dire on est plus à la recherche d'une certaine démonstration, une esthétique qu'on veut reproduire et qu'on veut communiquer...on est plus dans la reproduction aussi dans la danse classique, plus dans la copie...donc on passe des années, des années, des années à se regarder dans le miroir parce qu'on a des codes, des langages chorégraphiques qui doivent être les mêmes pour tout le monde...on doit tous faire tout de la même manière, on est tous un peu construits dans le même moule, on doit sortir de la même usine et on doit tous être techniquement les mêmes. Le « pas de bourré » reste un « pas de bourré » pour un russe, pour un anglais, pour un allemand, pour un albanais...tout le monde va faire le pas de bourré de la même manière. C'est une technique qui est écrite, qui est reconnue et les professeurs vont nous enseigner les choses de la même manière et donc on est plus dans un truc de copie, hein ? De la copie parfaite...on a tous nos modèles, on veut

tous danser comme Barychnikov, on veut tous faire les mêmes tours en l'air que Barychnikov, on veut tous mettre les mêmes collants que Barychnikov [...] ».

Entretien avec Thom¹³, danseur, 07.04. 2012

Thom¹⁴ nous montre bien à travers ces propos, que le danseur en danse classique est plus dans la démonstration. Le danseur va montrer son corps, l'exposer pour montrer la technique qu'il a acquise. Technique qui est d'ailleurs commune entre les danseurs puisqu'elle est incorporée à travers des règles et codifications strictes.

« [...] Et la danse contemporaine c'est plus sur un travail personnel, sur un ressenti intérieur et la grosse différence c'est, je pense avec la danse classique, c'est que dans la danse contemporaine le danseur il est mis au centre de l'action donc on utilise la particularité du danseur, donc on cherche justement les différences chez les danseurs dans la danse contemporaine, chose qu'on ne cherche absolument pas dans la danse classique puisqu'on attend des gens de tous être les mêmes. Et donc ça, ça fait une grosse différence et ça demande aussi une approche et une recherche différente sur son travail [...] dans la danse contemporaine on va plus être à la recherche d'un état, d'un état physique ou psychique qui nous fait aborder notre mouvement d'une manière ou d'une autre ».

Entretien avec Thom, danseur, 07.04. 2012

On voit qu'à travers la danse contemporaine, le danseur devient le sujet. C'est un travail personnel, de ressenti, intérieur nous dit Thom. On utilise des particularités du danseur et donc le danseur agit bien en tant que sujet, il va aborder le mouvement non plus selon une codification mais bien selon ce qu'il ressent. En se centrant sur les particularités du danseur et en le mettant au centre de l'action, la danse contemporaine modifie le rôle du danseur.

Le rôle des chorégraphes se modifie aussi avec le passage de la danse académique à la danse contemporaine. La danse contemporaine se mêlant de plus

¹³ Pour assurer l'anonymat des personnes, nous avons utilisé soit des prénoms fictifs, soit le nom des institutions pour lesquelles ils travaillent, soit encore leur profession. Les propriétés sociales des acteurs interviewés seront explicitées dans la partie méthodologie.

¹⁴ Thom a 37 ans et est doté d'un solide parcours de danseur. Il a commencé la danse classique à l'âge de huit ans auprès d'une des plus prestigieuses compagnies de danse au monde, puis il a continué à danser pour des Ballets fortement reconnus. Dès l'âge de 21 ans, il va se lancer dans la danse contemporaine. Il est aujourd'hui danseur contemporain *free lance*.

en plus à d'autres formes d'art, « le chorégraphe ne se cantonne plus à la danse, mais devient un « auteur » à part entière [...] » (Sorignet, 2012, p. 14). Mais ce n'est pas le seul changement qui va influencer sur le rôle du chorégraphe. Le processus d'institutionnalisation de la danse contemporaine va également amener le chorégraphe à adopter une nouvelle posture afin que celui-ci puisse acquérir une légitimité institutionnelle et être reconnu au sein du champ – entre autre renouveler les productions (Sorignet, 2012). Selon l'auteur, le charisme du chorégraphe joue aussi un rôle important dans son assise – celui-ci étant considéré comme le créateur d'une œuvre – mais cette légitimité charismatique est également influencée par la légitimité institutionnelle acquise par le chorégraphe, elle reste donc subordonnée à la première. Enfin pour reprendre Fourmentaux (2011), la figure du chorégraphe ne cesse d'être survalorisée dans un contexte où le marché du travail s'est modifié, entraînant ainsi une professionnalisation dans le champ de la danse selon une logique de division du travail relative à la société moderne.

« Sociologues et économistes ont montré combien les politiques de revitalisation urbaine et sociale, se sont désormais axées sur la promotion d'une « classe créative », parmi laquelle l'artiste occupe une place de premier plan. Le sociologue Pierre-Michel Menger voit en lui une figure emblématique des transformations en cours du marché du travail et des professions intellectuelles et libérales, l'économie des mondes de l'art devenant peu à peu un continent modèle pour le principe d'innovation » (Fourmentaux, 2011, p. 20-21).

On voit donc que l'ancrage du champ de la danse contemporaine et sa reconnaissance (par les institutions) se sont faits à travers différentes modifications – culturelles, sociales, politiques, économiques et « techniques » – qui elles-mêmes ont participé à une redéfinition des rôles et interactions existant dans le champ.

2.2 Emergence de la danse contemporaine dans le canton de Vaud

A partir de ce tour d'horizon sur l'émergence de la danse contemporaine, comment se dessine le contexte spécifique du canton de Vaud ?

Pendant la première partie du XX^{ème} siècle, le canton de Vaud, tout comme la Suisse, a plutôt accueilli des compagnies de danse classique pour des représentations (Ballets russes de Diaghilev en 1915 ; Sakharov dans les années

30), puis dès les années 1980, on voit des productions chorégraphiques réalisées en Suisse, celles de Serge Lifar et dès 1987 de Maurice Béjart^{15*}. Mais parallèlement à cela, dans les années 1960, la danse contemporaine émerge dans le canton de Vaud sous le nom d'« expression corporelle » (AVDC, 2006)¹⁶. Initiées par quelques chorégraphes vaudois qui sont partis à l'étranger pour explorer de nouvelles voies, on a dès lors l'apparition de quelques scènes qui s'ouvrent à ce type d'expression (Festival de la Cité en 1968 et Place de la danse). A cette époque sous les influences majeures du *Living Theatre*, de l'école de Martha Graham, de Merce Cunningham, etc., la danse contemporaine se pratique de manière informelle – elle est encore marginalisée.

L'arrivée de Maurice Béjart et la création du *Ballet Béjart Lausanne* (BBL) en 1987, marque un événement majeur dans l'histoire de la danse vaudoise, tant d'un point de vue de la reconnaissance de la danse que de la place que celui-ci occupe face aux compagnies indépendantes et émergentes de l'époque. Mais l'arrivée du BBL dans le panorama vaudois fait ombrage à la danse locale contemporaine qui peine à trouver sa place alors qu'elle a fait ses premières apparitions dans les années 1960 (Constantini, 2012)¹⁷. Dans les années 1980 on verra apparaître le Collectif Danse¹⁸, composé de cinq danseuses-chorégraphes, qui œuvrera pour la reconnaissance de la danse contemporaine vaudoise. En effet, certains chorégraphes, qui ont marqué fortement l'émergence de la danse contemporaine vaudoise, comme Philippe Saire ou encore Fabienne Berger dans les années 1980 (AVDC, 2006), reconnaissent que l'arrivée du Ballet Béjart a eu un effet ambivalent sur son développement. Effectivement, si sous certains aspects elle a pu rendre la tâche difficile aux compagnies de danse contemporaine, l'apparition de Béjart dans

¹⁵ Patrimoine du Canton de Vaud, <http://www.patrimoine.vd.ch>, rubrique « patrimoine vaudois/traditions vivantes/arts du spectacle/danse classique et contemporaine », <http://www.patrimoine.vd.ch/traditions-vivantes/arts-du-spectacle/danse-classique-et-contemporaine/>, consulté le 13 juin 2013

¹⁶ Otth Marie-Jane, Mind map n° 1 : 1986-2006 quelques repères, in *Association Vaudoise de Danse Contemporaine – AVDC – Effervescences n°7. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud*, (2006), Lausanne : AVDC.

¹⁷ Jacquiéry Corinne, Le corps en jeu ou danser contemporain aujourd'hui à Lausanne, in *En corps : Lausanne et la danse*, Constantini Marco (2012), Lausanne : Art & Fiction

¹⁸ Collectif Danse créé par Diane Decker, Dominique Genton, Viveca Nielsen, Joselle Noverraz et Marie-Jane Otth

le paysage vaudois a toutefois fortement participé à la reconnaissance de la danse et à son ancrage en Suisse. Même si selon eux, le BBL (Ballet institutionnel) et leurs compagnies (des compagnies indépendantes) n'ont pas les mêmes approches quant à la danse (néo-classique vs contemporaine) et les mêmes réseaux (en raison de leurs différents statuts et positions dans le champ). Dans ce mouvement de concurrence insufflé par l'arrivée du Ballet Béjart, naît en 1986, de la volonté de plusieurs chorégraphes, danseurs, professeurs de danse, organisateurs et passionnés de la danse, de se regrouper au sein d'une plateforme qui fédère le milieu vaudois de la danse contemporaine, l'Association Vaudoise pour la Danse Contemporaine (AVDC). Cette dernière vise la promotion de la danse contemporaine. A ce sujet Philippe Saire dit dans l'édito du Bulletin de l'AVDC n°1 en 1987 :

« [...] Aussi, pour une bête question de survie, il était nécessaire de se regrouper, de mettre nos forces en commun. C'est chose faite ! Et de clamer bien haut que la danse contemporaine a son identité et son propre langage, qu'elle n'est pas mieux ni moins bien que la danse classique, qu'elle est autre. Point » ¹⁹(AVDC, 2006).

L'AVDC a donc œuvré depuis ses débuts au développement de la danse contemporaine afin de lui faire acquérir une reconnaissance officielle et de se constituer comme interlocuteur légitime et crédible pour les institutions, financeurs face à un contexte dans lequel la danse classique et les ballets comme celui de Béjart ont une position relativement dominante.

C'est à travers l'émergence de différentes compagnies durant la fin des années 1980, la mise en place d'une plateforme solide et la création de plusieurs compagnies de danse de différents « transfuges » du *BBL* que la danse contemporaine a pu au fil du temps s'installer et gagner en légitimité (Constantini, 2012, p. 18)²⁰. Mais ce n'est pas sans un dur labeur que certains acteurs ont dû lutter pour qu'elle soit reconnue. A titre d'exemple on relèvera qu'au début des

¹⁹ Otth Marie-Jane, Mind map n° 1 : 1986-2006 quelques repères, in Association Vaudoise de Danse Contemporaine – AVDC – Effervescences n°7. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud, (2006), Lausanne : AVDC.

²⁰ Jacquiéry Corinne, Le corps en jeu ou danser contemporain aujourd'hui à Lausanne, in *En corps : Lausanne et la danse*, Constantini Marco (2012), Lausanne : Art & Fiction

années 1980, le Collectif Danse a dû « batailler » pour obtenir 50'000 francs entre la ville et le canton de Vaud, alors qu'à cette même période le budget alloué pour le théâtre par la ville de Lausanne s'élevait à près de 4 millions et demi (Constantini, 2012)²¹.

A la fin des années 1990 le canton de Vaud et la Ville de Lausanne vont mettre en œuvre une politique de soutien à la danse contemporaine à travers l'octroi de subventions et des contrats de confiance (Constantini, 2012). En 2006, le soutien institutionnel à l'égard de la danse sera renforcé à travers le « Projet Danse » – un projet de promotion de la danse en Suisse à trois niveaux (national, cantonal, régional) – lancé conjointement par l'Office fédéral de la culture et Pro Helvetia (Fondation suisse pour la culture). Aujourd'hui le canton de Vaud a acquis, de par les compagnies de danse contemporaine qui y siègent, une renommée nationale et internationale solide en la matière. En témoigne, l'initiative prise par la Ville de Lausanne, en 2011-2012, de créer l'association « Une capitale pour la danse » pour célébrer l'anniversaire de cinq compagnies de danse contemporaine fortement reconnues afin de promouvoir les productions chorégraphiques de l'année en cours et de marquer l'importance du monde lausannois de la danse²². Plus que du canton de Vaud nous pouvons parler de la ville de Lausanne comme point de référence qui accueille une multitude de compagnies indépendantes : l'Association Vaudoise de Danse Contemporaine (AVDC), siège du prix de Lausanne pour les jeunes danseurs, l'Association pour la reconversion professionnelle des danseurs, la Manufacture et l'école Rudra, l'AFJD – Association pour la formation de jeunes danseurs (formations professionnelles) – et une collection suisse de la danse (centre national de compétences pour la conservation de l'art chorégraphique). La danse contemporaine vaudoise – à travers la reconnaissance de ses compagnies et la mise en place d'institutions et de politiques publiques – a donc acquis une reconnaissance officielle. L'enjeu étant pour de nombreux auteurs réfléchissant sur ce champ d'action de savoir si cette institutionnalisation permettra toujours au champ chorégraphique de jouir de la marge de liberté tant nécessaire à ce domaine.

²¹ Jacquiéry Corinne, *Le corps en jeu ou danser contemporain aujourd'hui à Lausanne*, in *En corps : Lausanne et la danse*, Constantini Marco (2012), Lausanne : Art & Fiction

²² Danse Suisse, www.dansesuisse.ch, rubrique « archives des news danse suisse », [http://www.dansesuisse.ch/index.php?id=16&L=3&tx_ttnews\[tt_news\]=5628&cHash=b96ba66de78e050790f6734696b385e6](http://www.dansesuisse.ch/index.php?id=16&L=3&tx_ttnews[tt_news]=5628&cHash=b96ba66de78e050790f6734696b385e6), consulté le 14 juin 2013

2.3 La danse « chaînon manquant » de la politique culturelle dans le canton de Vaud

« [...] Il me semble évident que la danse est le parent pauvre dans la famille des arts, c'est à mon avis le chaînon manquant dans la politique culturelle d'aujourd'hui. Il y a un déficit au niveau de la formation, des conditions de production, de la diffusion...bref, à tous les échelons. Et ce constat n'est pas seulement valable pour le canton de Vaud : ce que je dis là, d'autres cantons devraient le dire encore plus fort... À mon avis, ce n'est pas par hasard que la Confédération a choisi le domaine de la danse pour lancer un projet d'encouragement national. La collaboration Confédération-Cantons-Communes montre bien qu'aujourd'hui on ne peut plus prendre en mains un tel dossier tout seul dans son coin. Nous devons en revanche éviter de créer une usine à gaz...[...] »²³ (Brigitte Waridel, cheffe du Service des Affaires culturelles du canton de Vaud dans le journal de l'Office fédéral de la culture (novembre 2004) à propos d'une interview sur le projet danse).

Comme nous le dit Bruno Péquignot (2009) en se référant à Emile Durkheim, on ne peut pas parler de la danse sans tenir compte de l'importance et de l'influence des politiques et institutions culturelles. Pour comprendre la situation de la danse contemporaine dans le canton de Vaud, il nous faut voir quelles sont les institutions qui régissent les politiques culturelles et quelles sont ces politiques culturelles.

Le « Projet Danse »²⁴ initié en 2002 nous montre que malgré le fait que la danse contemporaine, depuis les années 1980, n'a cessé de prendre de l'importance, elle est restée considérablement marginalisée en matière de politique publique en Suisse. Impliquant différents acteurs dans le processus de réflexion : les villes, les cantons et les représentants des associations et des milieux de la danse, un rapport final, faisant état de la situation de la danse et proposant de nouvelles mesures à intégrer dans les politiques publiques, a été produit en 2006. C'est sous cette impulsion que les politiques cantonales se sont modifiées. La politique culturelle du canton de Vaud, fondée principalement sur la Loi sur les activités culturelles (LAC) du 19 septembre 1978 s'est vue questionnée. Depuis peu (mars 2013), un projet de Loi sur la vie culturelle et la création artistique (LVCA), qui inscrit la politique culturelle du canton de Vaud dans un principe de partenariat avec les communes, a été transmis par le Conseil d'Etat au Grand Conseil en vue d'une refonte de la LAC.

²³ Confédération Suisse, <http://www.bak.admin.ch/>, rubrique « documentation/publications/archives journal OFC », <http://www.bak.admin.ch/ch/dokumentation/publikationen/01125/index.html?lang=fr>, Journal OFC n° 11/2204 « La danse en Suisse », consulté le 14 juin 2013

²⁴ Confédération Suisse, <http://www.bak.admin.ch/>, rubrique « thèmes/danse/projet danse », <http://www.bak.admin.ch/kulturschaffen/04237/04306/index.html?lang=fr>, consulté le 13 juin 2013

En parallèle à la loi sur les activités culturelles, il existe un fonds spécifique d'aide à la création chorégraphique professionnelle et indépendante régi par un règlement daté de 2006²⁵. Dans ce document, il n'est pas spécifié le style de danse subventionné mais il est écrit que le fonds n'octroie pas d'aide à la création de spectacles de danse par et/ou pour des enfants, de danse folklorique, de spectacles de mime et de cabaret. Dans les conditions générales pour bénéficier du soutien il est stipulé que la compagnie doit avoir son siège dans le canton de Vaud et avoir de « solides attaches professionnelles avec le canton ». Quant aux conditions particulières, pour reprendre les termes du règlement elles concernent « le nombre d'années de pratique (cinq ans dans les dix dernières années) et le nombre de productions durant ces années (trois productions au minimum). Les critères d'attribution des subventions octroyées se basent en premier lieu sur l'originalité du projet, le niveau professionnel de l'équipe de production et des danseurs, du réalisme du budget et des possibilités de diffusion. La commission prend également en compte le passé de la compagnie, ses précédents spectacles, l'inventivité du langage chorégraphique, l'utilisation de l'espace, la qualité et l'originalité de la scénographie, l'adéquation de la musique au spectacle et les échos de la presse et du public ». Ce règlement précise également qu'une subvention peut être octroyée sous forme d'une convention d'une durée de 3 ans. Les conditions pour accéder à cette convention sont six années de pratique pour la compagnie durant les dix dernières années, durant lesquelles la compagnie aura réalisé quatre productions chorégraphiques. Enfin, « le chorégraphe doit faire état d'une démarche artistique confirmée ».

Dans le document exposant les motifs et le nouveau projet de Loi sur la vie culturelle et la création artistique (LVCA)²⁶, le canton de Vaud se définit comme un canton « leader » de la création de RESO Danse. Cette association travaille pour la reconnaissance de la danse dans le contexte de la politique culturelle nationale et a été précurseur dans l'instauration d'une convention de soutien conjointe avec Pro

²⁵ Canton de Vaud, <http://www.vd.ch/>, rubrique « Thèmes/culture/aides et soutien/aides à la création, <http://www.vd.ch/themes/cultures/aides-et-soutiens/aides-a-la-creation/fonds-pour-la-danse/>, consulté le 13 juin 2013

²⁶ Canton de Vaud, <http://www.vd.ch/>, rubrique « Actualité/archives/2013/3/ », <http://www.vd.ch/actualite/archives/2013/3/28/articles/deux-projets-de-loi-au-service-de-la-culture-1/>, consulté le 14 juin 2013

Helvetia et les communes dans lesquelles les compagnies de danses indépendantes siègent. Cette nouvelle loi cantonale vise une véritable coopération entre canton, villes (communes) et régions – processus de décentralisation. Elle insiste sur le fait que la culture participe activement à l'économie d'un pays et qu'il ne faut pas négliger les impacts que celle-ci peut avoir sur le rayonnement et l'identité d'un pays. Le niveau intercantonal et international semble aussi être un élément important de cette nouvelle législation qui souhaite toucher par son offre un public plus large. Des termes comme « qualité culturelle ou principe de l'innovation culturelle » sont explicitement cités.

Ces remaniements législatifs s'inscrivent dans la lignée de la politique globale pour la danse (Projet Danse). A travers ces conventions, et ces nouvelles politiques culturelles il semble essentiel que la danse en Suisse puisse acquérir une réelle reconnaissance et un ancrage solide, non seulement au niveau national mais aussi à un niveau international. L'idée de professionnalisation du domaine y est centrale, tant de la part des politiques (nationaux, cantonaux et locaux) que des acteurs du milieu de la danse. On pourrait donc parler d'une institutionnalisation (à trois niveaux) de la danse en Suisse de par les politiques publiques mais également par le secteur privé qui intervient aussi dans les financements. Mais si l'idée de professionnalisation de la danse est centrale, il convient de préciser que les subventions dans ce domaine ne sont pas destinées à l'ensemble des compagnies de danse. En effet, nous pouvons parler d'une répartition « hiérarchisée » des subventions qui privilégie les compagnies reconnues. La reconnaissance d'une compagnie de danse par les instances financières se jouera alors sur les trois niveaux car si une compagnie de danse n'est pas reconnue à un niveau – par exemple cantonal – elle ne pourra pas accéder aux financements au niveau fédéral.

Les chorégraphes participent aussi à ce processus d'institutionnalisation. Récemment (en 2012), certains acteurs²⁷ du milieu de la danse ont trouvé pertinent de valoriser le travail produit (sous forme de statistiques à travers un rapport) par les compagnies de danse à Genève pour mettre en exergue le peu de subventions

²⁷ Regroupement genevois des compagnies chorégraphiques conventionnées, RG3C, <http://rg3c.ch/>, rubrique « page d'accueil/dossier de presse », <http://rg3c.ch/>, consulté le 16 juin 2013

reçues par rapport au travail fourni et leur importance dans le fonctionnement économique. Se définissant comme des « entreprises culturelles », ces différentes compagnies souhaitent de par leur expertise participer à la politique culturelle et faire acquérir à la Suisse une reconnaissance officielle internationale à travers la danse contemporaine. La reconnaissance de la danse comme domaine de la politique culturelle participe de son institutionnalisation en Suisse et dans le canton de Vaud. Reste à savoir si la mise en application de ces politiques et la forte volonté de ces compagnies à s'insérer dans un marché professionnel, ne conduira pas les compagnies de danse indépendantes, comme nous le dit Faure (2006) pour la France, à des tensions/contraintes dans la production et la diffusion de leurs œuvres chorégraphiques dans un contexte où le « monde des arts et des spectacles devient un secteur économiquement significatif » (Menger, 2002, p. 7).

3. TECHNOLOGIE ET ART

« Si certains demandent à la science de théoriser l'art, je demanderai plutôt à l'art de m'aider à pratiquer la science »²⁸ (Lévy-Leblond, in *Art et Science*, 2012, p. 27)

Si la danse contemporaine est souvent définie comme un champ innovant et porteur d'une valeur d'originalité correspondant à des politiques « se voulant progressistes » (Faure, 2008, p. 84), il nous semble pertinent de questionner le rapport qu'elle entretient avec un autre champ tout aussi innovant, celui de la technologie. On pourrait tout d'abord faire l'hypothèse du caractère protéiforme de la danse contemporaine, comme éventuelle explication de cette collaboration « hybride », mais cela est sans doute limitatif. Selon Marco Constantini (AVDC, 2006) le champ de la danse contemporaine a montré une volonté de s'ouvrir à d'autres domaines dans les années 1970 déjà, notamment avec Merce Cunningham et ses recherches sur la danse et l'image, à l'aide de la vidéo. Dès les années 1980, la danse contemporaine s'intéressera de plus en plus aux nouvelles technologies en faisant usage de nouveaux médiums. A titre d'exemple nous pouvons citer *Lifeforms* de Merce Cunningham, un logiciel de simulations de mouvements qui a été conçu avec la collaboration de chercheurs informaticiens.

« [...] Avec elles (les nouvelles technologies), c'est une véritable redéfinition de la nature du corps et de ses limites qui se met en place »²⁹ (AVDC, 2006).

Cela s'inscrit bien évidemment dans un contexte où l'art se modifie (art contemporain), son système de référence aussi (professionnalisation et autonomisation de l'art) et où les technologies prennent de plus en plus de place (en raison des avancées technologiques, découvertes scientifiques). Pour voir de plus près comment ces deux champs (danse et technologie) interagissent, il convient d'emblée de relever que le discours sur la relation entre art et technologie ne date pas d'aujourd'hui, bien au contraire, il trouve ses racines dans la Grèce antique autour de nombreux débats philosophiques.

²⁸ Lévy-Leblond Jean-Marc, in *Art et Science*, Fourmentraux (2012), Paris : CNRS

²⁹ Constantini Marco, Mind map n° 4 : danse & arts visuels : zones d'influence, in Association Vaudoise de Danse Contemporaine – AVDC – Effervescences n°7. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud, (2006), Lausanne : AVDC.

3.1 Technologie et art : les controverses au fil du temps

Dans la Grèce antique, il n'y a pas de séparation entre l'art et la technologie puisque les deux termes sont regroupés sous le même mot : *tekhnè* ou *technè*. Pour Aristote, (Lombard, 2006, p. 4), « La *technè* [...] exprime parfaitement cette tension : une *technè*, n'est pas l'application ou la mise en pratique d'une connaissance théorique, elle est d'emblée, si l'on peut dire, un savoir d'ordre pratique, mais un savoir d'un niveau plus élevé que celui qui résulterait de la simple expérience. La *technè* se construit sur l'expérience, mais elle ne naît que dans « un jugement universel, applicable à tous les cas semblables » ». Avec Aristote on voit donc la cohabitation entre savoir (science) et savoir-faire (un type de science appliquée).

Quand Aristote parle d'art, il pense à une forme de connaissance rationnelle même si celle-ci a une origine expérimentale (pratique) tout comme la science d'ailleurs. Au XV^{ème} siècle on fait la distinction entre deux types d'art : les arts mécaniques (savoir-faire technique ou une activité manuelle, par exemple : sculpture, peinture) et les arts libéraux (activités intellectuelles : mathématiques, géométrie, rhétorique, astronomie, musique) qui puisent aussi dans le réel (et font appel aussi à l'expérience sensible). A la fin du XV^{ème}, on observe un transfert de catégories où les peintres, sculpteurs, etc. ne sont plus inclus dans la catégorie des arts mécaniques mais dans celle des arts libéraux. Il n'est plus question d'un savoir-faire manuel uniquement mais aussi intellectuel. Au nom de cette nouvelle maîtrise des savoirs, émerge une nouvelle figure sociale de l'artiste centrée sur le savoir scientifique, la connaissance distincte de celle de l'artisan fondée sur le savoir-faire technique³⁰. C'est dans ce contexte – où l'artiste se doit d'être scientifique – que l'autonomisation du champ artistique va commencer, même si celle-ci reste partielle (Moulin, 1969). Les avancées de la science et les changements survenus dans la société (surtout avec la révolution industrielle) ont renversé cette situation, en rendant l'art et la technique quasiment antinomiques (Fourmentaux, 2011). Le XX^{ème} siècle se verra marqué par une « réconciliation » entre ces deux domaines (avec le Bauhaus, le Futurisme, etc.).

³⁰ Notes de cours « Sociologie des arts », cours donné par André Ducret, chapitre « L'auteur(e) en questions : identité et image de l'artiste », 22 octobre 2012 basé sur le texte de R. Moulin « Champ artistique et société industrielle capitaliste »

Malgré les controverses incessantes sur le sujet (entre savoir et savoir-faire ou encore entre théorie et pratique), une co-implication entre l'art et la technologie a toujours existé. Si le savoir-faire technique implique une dimension fonctionnelle pour l'objet qui est créé (le but étant son utilisation), il est assez évident que l'artiste a toujours eu recours à cette compétence technique – matériaux – pour créer son œuvre d'art (qui elle au contraire ne remplira pas cette fonction d'utilité – car la dimension esthétique, expressive n'a pas d'autre but que l'art en soi). Le peintre n'aurait jamais pu peindre sans avoir accès à une technique (fixation des couleurs, composition de la peinture, élaboration des pigments, des solvants, etc.), le musicien n'aurait pas pu jouer de la musique sans utiliser un instrument élaboré à travers un savoir-faire technique. Enfin, même le danseur n'aurait pas pu accéder à de tels exploits techniques en danse classique sans la création de chaussons de danse. D'autres exemples comme la photographie ou encore le cinéma, la vidéo au XIX^{ème} siècle nous montrent cette forte imbrication des deux domaines – sans la technologie, ce type d'art n'aurait pas vu le jour.

3.2 Technologie et danse contemporaine

« Pour le 21^e siècle, les savoir-faire que nous avons développés jusqu'à présent comme des survivants isolés peuvent devenir les outils nécessaires à la création d'une niche à l'intérieur d'un vaste projet interdisciplinaire de création-recherche-formation, hautement technicisé et centré sur le corps » (Matos, 1999, in *Nouvelles de Danse* n°40-41, p. 65)³¹.

La technologie a aujourd'hui une place importante dans la danse contemporaine. S'il paraît évident que la danse contemporaine suit les traces des autres domaines artistiques en matière de collaboration avec le domaine de la technologie, nous pouvons néanmoins nous questionner sur la nature de cette hybridation puisque la danse a pour objet le corps. Si le corps comme objet central de toute création chorégraphique fait sens de valeur artistique, pourquoi a-t-il besoin de la technologie ?

« Non seulement les ordinateurs demandent une nouvelle attitude vis-à-vis du théâtre et de la présentation de spectacles, mais ils représentent, pour nombre d'entre nous, le reniement, ou du moins une distraction de ce qui es le plus

³¹ Matos Jean-Marc, *Danse avec Technologie. Le corps d'une utopie ou le corps d'un conflit ?* in *Danse et nouvelles technologies, Nouvelles de danse n°40-41*, (1999) Bruxelles : Contredanse

essentiel à la danse : l'expression des aspects sensuels et primitifs de l'existence humaine »³² (Wechsler, 1999, p. 158).

Ces propos sont soutenus par de nombreux danseurs qui finalement préfèrent une danse plus proche de la « nature humaine ». Comment une pratique si physique peut-elle se confronter à un domaine si mécanique ? Malgré ces réticences, différents éléments nous amènent à penser que le territoire de la danse contemporaine devient un lieu d'hybridations artistiques, spécifiquement en lien avec les nouvelles technologies. On peut noter cela à travers la création de laboratoires de recherche sur les rapports entre la danse et les nouvelles technologies, le laboratoire *MédiaDanse* de Paris 8 en est un exemple, la mise en place de réseaux internet sur le rapport de la danse avec de nouvelles disciplines comme les médias, nous pouvons citer à ce sujet le site internet de *dance-tech*, des revues spécialisées sur la danse contemporaine que l'on trouve dans des centres de documentation comme *Contredanse* à Bruxelles ou *Archée* – revue d'art en ligne – qui consacrent différents numéros aux questions liées aux arts numériques, la création de festivals uniquement basés sur la rencontre de ces deux domaines comme le festival *Bains Numériques* à Enghien, près de Paris, l'apparition de start-up (exemple de *Future Instruments*) ou encore d'institutions (l'EPFL, le CERN) collaborant avec le milieu de la danse contemporaine (avec la compagnie de Gilles Jobin par exemple) ou le milieu de l'art contemporain en général (musiciens, plasticiens en résidence au CERN), et une croissance de créations chorégraphiques à l'aide d'outils numériques (Gaspard Buma, la compagnie Linga, Nicole Seiler, etc.). Des exemples comme celui de l'EPFL (Ecole Polytechnique de Lausanne) ou encore le CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) nous montrent concrètement la rencontre de deux domaines. En effet l'EPFL, institution spécialisée dans les domaines de la science et de la technologie, rayonne au niveau international – elle est reconnue comme l'une des meilleures universités dans le monde. Fortement médiatisée et présentée comme institution à la pointe de la recherche scientifique et technologique, cette institution ouvre de plus en plus ses portes au domaine artistique. Le *Rolex Learning Center* en est un exemple. Inauguré en 2012, ce centre

³² Wechsler Robert, Les ordinateurs et la danse : retour vers l'avenir ? in *Danse et nouvelles technologies*, *Nouvelles de danse* n°40-41, (1999), Bruxelles : Contredanse

abrite non seulement une bibliothèque et un laboratoire d'apprentissage mais également un centre culturel international.

« Le Rolex Learning Center illustre parfaitement notre école, où les frontières traditionnelles entre les disciplines sont dépassées, où les mathématiciens et les ingénieurs rencontrent les neuroscientifiques et les microtechniciens pour imaginer les technologies qui amélioreront notre quotidien. Nous invitons le public à découvrir cet espace afin qu'il comprenne que travailler dans le domaine scientifique, c'est participer au progrès de la société »³³(Patrick Aebischer, Président de l'EPFL).

Fruit de partenariats publics et privés, ce centre dénote d'une envie de mettre en valeur une institution qui participe à la reconnaissance de la Suisse, en particulier du canton de Vaud, à l'échelle internationale. A travers les propos du président on comprend le souhait de l'institution de jeter des ponts entre la science et un public souvent détaché de la recherche scientifique. Ainsi la création d'un centre culturel international semble être la solution pour amener la science vers un public de profanes. Plusieurs évènements artistiques ont été présentés dans ce cadre (installation d'une sculpture géante « La cacahuète spatiale » d'Alexandre Joly, participation à la nuit des Musées 2013, etc.). A cela s'ajoute un projet appelé *Under one roof* dans lequel un pavillon expérimental qui réunira la culture et la science est prévu pour 2014. A nouveau financé par un partenariat public et privé ce projet coûtera environ 30 millions de francs³⁴ dans sa totalité. Ce pavillon sera composé entre autre d'un espace Art & Sciences :

« L'espace Art & Sciences, d'une surface de 1100 m², est un nouveau laboratoire d'expérimentation des scénographies du futur. Lumières intelligentes, réalité augmentée ou dispositifs de suivi du regard offriront aux visiteurs des expériences muséales inédites. Deux expositions de ces scénographies seront organisées chaque année, mettant en valeur pédagogiquement des fonds artistiques de la Fondation Gandur pour l'Art ou

³³ EPFL, <http://www.epfl.ch>, rubrique « rolex Learning center/présentation », <http://www.rolexlearningcenter.epfl.ch/presentation>, consulté le 20 juin 2013

³⁴ EPFL, <http://www.epfl.ch>, rubrique « actualités mediacom/news/octobre 2012 », <http://www.actu.epfl.ch/news/un-pavillon-experimental-pour-marier-la-culture-et/>, consulté le 20 juin 2013

d'autres collections suisses ou internationales. Le pavillon pourra aussi abriter des artistes « en résidence »³⁵.

Le CERN semble aussi se diriger vers une transdisciplinarité. A travers une interview donnée à *Think Quarterly : The Speed Issue (US)*, le directeur du CERN, Dieter Heuer, semble aller dans le sens où la science doit pouvoir être « vulgarisée » et susciter de l'intérêt chez les gens afin qu'ils puissent avoir une autre vision de la science.

« Public education is the final, and perhaps the most important, aspect of the Director General's role. For Professor Heuer, it's about lowering the threshold of the conversation so that more people can take part. But he also wants to use other means to engage the public – « Like the interest of artists in our work. After all, at the very beginning, art and science started as the same thing. Bring them back together and the public might say, « Oh, this is how you can see science. » Once people start talking about it, you have progress in understanding and accepting it »³⁶ (Dieter Heuer, Directeur du CERN).

Le CERN rejoint cette mouvance. Le prestigieux et grand laboratoire de recherche scientifique de physique fondamentale mais aussi de technologie a lancé en 2011 un nouveau programme Collide@CERN à travers sa nouvelle politique culturelle avec pour mot d'ordre « des arts en grand pour la science en grand »³⁷ en partenariat avec une prestigieuse organisation artistique autrichienne *Ars Electronica*. Ce projet est destiné à deux domaines artistiques en particulier : les arts numériques et la danse/performance³⁸. Gilles Jobin, chorégraphe suisse renommé est devenu le premier lauréat du prix Collide@CERN-Geneva dans la rubrique danse et performance en présentant un projet d'exploration du lien entre corps et esprit. Le chorégraphe s'est vu offrir une résidence de trois mois au CERN avec les danseurs de sa compagnie, résidence qui a fait émerger une production chorégraphique

³⁵ EPFL, <http://www.epfl.ch>, rubrique « actualités mediacom/news/octobre 2012 », <http://www.actu.epfl.ch/news/un-pavillon-experimental-pour-marier-la-culture-et/>, consulté le 18 juin 2013

³⁶ Google, <http://www.thinkwithgoogle.co.uk/quarterly/speed/executive-insight-rolf-dieter-heuer-cern.html>, consulté le 18 juin 2013

³⁷ Arts@CERN, <http://www.arts.web.cern.ch/home>, rubrique [collide@CERN/danse/performance/residency/press release](http://www.press.web.cern.ch/press-releases/2012/03/first-laureate-collidecern-geneva-prize-announced) », <http://www.press.web.cern.ch/press-releases/2012/03/first-laureate-collidecern-geneva-prize-announced>, consulté le 21 juin 2013

³⁸ Arts@CERN, <http://www.arts.web.cern.ch/home>, rubrique « collide@CERN », <http://www.arts.web.cern.ch/collide>, consulté le 21 juin 2013

Quantum qui sera présentée en septembre 2013 au CERN³⁹. Lancé par Ariane Koek, directrice du développement artistique au sein du CERN, celle-ci dit lors d'un entretien avec un journaliste du quotidien *Le Temps* :

« [...] Je m'inspire de ce qui existe aux Etats-Unis, au MIT notamment. Je pense que le moment est venu de se tourner vers la Renaissance, lorsque arts et sciences ne faisaient qu'un. Un retour en arrière pour construire le futur »⁴⁰
[Ariane Koek] (*Christinaz, Le Temps, Le CERN se lance dans la culture*, 5.08.2011).

A travers ces deux exemples on voit émerger une forte volonté de créer des projets interdisciplinaires afin de rassembler l'art, la technologie et la science. Dans les deux cas (EPFL et CERN), l'art semble être utilisé comme un média de la science pour communiquer au public les avancées scientifiques (technologiques) et comme une forme d'ouverture vers un public qui semble avoir besoin d'être « initié ».

Le magazine suisse de la recherche scientifique « *Horizons* » en mars 2011 consacre son numéro à l'art et à la science et fait part du projet *Artists in labs* initié par l'Office fédéral de la culture (OFC) et la Haute école d'art de Zurich qui encourage les collaborations entre art et science depuis 2004. Ce projet s'est inscrit dans une initiative lancée par l'OFC pour le soutien de l'art numérique. Entre 2003 et 2011, l'OFC a soutenu l'art numérique en Suisse par l'initiative *Sitemapping.ch* qui regroupe 5 projets (dont *Artists in labs*) pour un montant d'environ Frs. 721'000⁴¹ en 2009. Depuis 2012, la Confédération suisse a délégué à la Fondation Pro Helvetia, fondation de droit public, l'encouragement à la création de l'art numérique (cf. objectifs stratégiques 2012 à 2015 du Conseil fédéral pour la fondation Pro Helvetia)⁴². Ce rapprochement important, mais pas si évident au départ, entre danse et technologie est justifié par certains auteurs par une analogie du corps à une

³⁹ Arts@CERN, <http://www.arts.web.cern.ch/home>, rubrique « collide@CERN/dance performance residency/press release », <http://www.press.web.cern.ch/press-releases/2012/03/first-laureate-collidece-rn-geneva-prize-announced>, consulté le 21 juin 2013

⁴⁰ *Le Temps*, <http://www.letemps.ch>, rubrique « culture/archives/2011 », http://www.letemps.ch/Page/Uuid/d66f93c4-bed9-11e0-a3481c6d61077d67#.UdBOJFObXT_, consulté le 21 juin 2013

⁴¹ Confédération Suisse, <http://www.bak.admin.ch/>, rubrique « l'ofc/rapports annuels/2009/dépenses » <http://www.bak.admin.ch/org/01308/03220/03394/03397/index.html?lang=fr>, consulté le 22 juin 2013

⁴² Confédération Suisse, <http://www.admin.bak.ch>, rubrique « création/culturelle/archives/art numérique/projet/sitemapping », <http://www.bak.admin.ch/themen/04112/04139/index.html?lang=fr>, consulté le 22 juin 2013

machine comme l'explique « l'approche contemporaine du corps et du mouvement (centraux dans la danse) est technologique en ce sens qu'elle procède d'un savoir scientifique qui définit le corps comme un système, à la fois – ou tour à tour – organe, outil, récepteur, sensoriel et esprit » (de Lahunta, 2004, in *Nouvelles de danse* n°52, p. 36-37). Pour de Lahunta il y a une « épistémologie des pratiques du corps » (à travers la pensée philosophique et la science occidentale) qui nous montre la place importante qu'a tenu la technologie sur le corps et l'esprit bien avant le XXème siècle, « [...] et par conséquent le rôle implicite qu'elle a tenu dans le développement de la danse contemporaine » (de Lahunta, 2004, in *Nouvelles de danse* n°52, p. 37). La recherche sur le corps et l'intérêt pour le corps comme « machine » ne cesse de se développer dans différentes disciplines scientifiques comme la médecine, la physique, la biologie, la génétique, la biotechnologie, etc. Ce lien entre technologie et danse contemporaine semble trouver son entière légitimité dans un monde marqué aujourd'hui plus que jamais, par la recherche, le progrès et l'innovation.

3.3 Réflexions sur l' « alliage »⁴³ entre science (technologie) et danse contemporaine

Dans cette partie, nous nous arrêterons sur quelques écrits qui présentent les points de vue qui nous semblent intéressants à relever au sujet du lien entre technologie et danse contemporaine. Une partie de la littérature est produite par les danseurs eux-mêmes, qui se sont interrogés sur leur pratique en rapport avec la technologie. Dans la danse, la caméra fut l'une des technologies rapidement utilisée. Beaucoup de danseurs et chorégraphes ont utilisé la caméra pour pouvoir décortiquer le mouvement. La caméra est rapidement devenu un support essentiel pour une pratique artistique qui fonctionne par imitation et de manière visuelle par l'observation (Forsythe, 1999, in *Nouvelles de danse* n°40-41)⁴⁴.

⁴³ « Alliage » est le terme utilisé par Jean-Marc Lévy-Leblond dans un entretien avec Jean-Paul Fourmentaux en parlant de la relation entre art et science et en faisant un parallèle avec l'alliage des métaux qui n'est pas « un mélange confus, mais une coexistence organisée des substances, chaque atome gardant son individualité ». (Fourmentaux, 2012, p. 29)

⁴⁴ Haffner Nick, Observer le mouvement. Entretien avec William Forsythe, in *Danse et nouvelles technologies, Nouvelles de danse n°40-41*, (1999) Bruxelles : Contredanse

La caméra comme objet interactif, participant au processus de création, a été utilisée pour réaliser les premiers films de danse – par Maya Deren – dans les années quarante et cinquante.

« Dans ce film et grâce à l'exploitation des techniques cinématographiques, l'espace est en lui-même un participant dynamique à la chorégraphie. Cela constitue, à mon sens, un duo entre l'espace et le danseur – un duo dans lequel la caméra n'est pas seulement un œil sensitif observant, mais elle-même responsable de la performance d'un point de vue créatif » (Deren, 1945, in *Nouvelles de danse* n°40- 41, p. 24)⁴⁵.

La caméra participant à la performance de la création artistique devient également un outil interactif de création dans l'art chorégraphique. Pour deLahunta, la technologie (dans un sens large) est un moyen de repenser la « scène » et de l'extirper de son contexte premier. L'usage de la technologie est un moyen pour l'artiste (le chorégraphe) de travailler différemment⁴⁶ et de s'ouvrir à de nouvelles formes de création. Foresta (2006) ajoute que des outils comme la vidéo ont pu amener la danse « à exister dans un autre espace » (Foresta, 2006, in *Nouvelles de danse* n°53, p. 253)⁴⁷. Pour d'autres danseurs/chorégraphes mettre en lien la technologie et la danse est un moyen de mettre à l'épreuve son propre corps. C'est notamment le cas du danseur, Steve Paxton en 1966, qui portait des capteurs qui amplifiaient ses rythmes cardiaques, respiratoires et ses contractions musculaires (Jane Norman, 1999, in *Nouvelles de danse* n°40-41). Mais cette forme de danse appelée danse interactive implique également un changement de la position du danseur. Dans ce cas, le danseur participe activement à la réalisation de l'œuvre d'art – en opposition à la position de danseur comme interprète (Rubidge, 2004, in *Nouvelles de danse* n°52).

D'autres chercheurs, membres du pôle de recherche sur la technologie et la danse au sein du Département Danse de l'Université de Paris 8 se sont centrés sur

⁴⁵ deLahunta Scott, *Sampling. Convergences entre danse et technologie*, in *Danse et nouvelles technologies, Nouvelles de danse n°40-41*, (1999) Bruxelles : Contredanse

⁴⁶ Contredanse, <http://www.contredanse.org>, rubrique « journal/publications/ndd info n°26 janvier 2004, la Recherche en danse », <http://www.contredanse.org/index2.php?path=content/tribune/ndd26/scott.html>, consulté le 18 juin 2013

⁴⁷ Kuypers Patricia, *Un nouvel espace pour la danse. Conversation en ligne avec Don Foresta et Jean-Pierre Nouhaud*, in *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement, Nouvelles de danse n°53*, (2006) Bruxelles : Contredanse

la pertinence de celle-ci dans l'enseignement de la danse. Leurs réflexions interrogent les approches négatives sur l'alliance danse-technologie (illusion, inertie du corps, substitution au réel, etc.) afin d'ouvrir le débat sur les possibilités de l'utilisation des technologies dans la danse. A partir de la pratique de la danse ces chercheurs souhaitent questionner des thèmes primordiaux dans la danse, ceux du corps, de la perception et du mouvement du danseur – en lien avec la phénoménologie, neurobiologie, neurophysiologie, sciences cognitives, médecine, physique, etc. Ces recherches sont donc focalisées sur l'aspect cognitif du danseur et de ses « mécanismes d'incorporation » en relation avec le temps et l'espace (perception) (Menicacci, 1999, *Nouvelles de danse* n°40-41). Dans ce sens, Matos (1999, in *Nouvelles de danse* n°40-41) nous parle de la corporéité. En effet, la danse se concentrant sur la « corporéité » du corps humain, la technologie pose la question d'une éventuelle « décorporéisation » « le corps étant, [...] dans la danse contemporaine [...], le lieu même de l'expérience corporelle, un « corps propre » (Matos, 1999, in *Nouvelles de danse* n°40-41, p. 69). On peut dès lors questionner cette notion de « corporéité » à travers la mise en relation de ces deux domaines. Quant à l'opposition souvent faite entre réel et virtuel, la rencontre de la technologie avec la danse permet de la questionner et de voir les représentations et les imaginaires qui s'opèrent sur le corps. L'auteur nous invite à penser le virtuel comme une extension de la réalité. Dans son approche, la danse devient un espace de recherche où le danseur en utilisant les outils numériques peut questionner sa perception à travers sa propre enveloppe corporelle, mais aussi aller au-delà de son enveloppe et expérimenter une dimension extensive de son corps, une forme d'extériorité du corps.

D'autres travaux – de philosophes de l'art ou d'historiens de l'art – se sont intéressés au sens esthétique de l'œuvre –, comment faire sens d'une œuvre d'art qui est au croisement de deux domaines distincts ? Sachant que ces dynamiques interdisciplinaires s'inscrivent aussi dans un plus large champ, celui de l'art contemporain, les propos de Nathalie Heinich relevés par Fourmentraux (2012) en termes de transgression de la part des artistes de frontières esthétiques : œuvre d'art qui est « érigée en norme de l'innovation esthétique depuis Marcel Duchamp » (Fourmentraux, 2012, p.18), s'appliqueraient à la production d'une œuvre d'art découlant d'une collaboration entre ces deux domaines. La réflexion sur l'esthétique

est importante car on peut se demander si dans une telle interaction l'art n'est-il pas asservi à la technologie ?

« Moi, mes préoccupations, elles ne sont pas très technologiques...la technologie, elle est au service de quelque chose...mais c'est vrai qu'au final c'est l'outil...si ça ne fonctionne pas...il y a tout qui se casse la gueule [...] ».

Entretien avec un concepteur d'interfaces homme-machine, 20.04.2013
(Au sujet d'une œuvre chorégraphique dotée d'un système de captation qu'il a conçu)

Cette citation rejoint les propos de Ludovic Duhem⁴⁸ (philosophe et plasticien) dans sa réflexion sur la « techno-esthétique » au sujet de l'importance de l'esthétique dans une œuvre d'art « technologique », surtout dans des cas où celle-ci est prépondérante voire carrément nécessaire à l'existence de l'œuvre, comme les installations robotiques interactives de Bill Vorn avec *Hysteric Machines* (2006).

Pour Duhem, il faut reconsidérer les principes et les critères esthétiques. Le philosophe fait l'hypothèse suivante :

« On fera donc l'hypothèse que ce tournant technologique de l'art a valeur de *symptôme* d'un changement profond de situation dans le mode de production, d'existence et d'appréciation des œuvres d'art dans tous les domaines, mais il implique surtout une reconsidération des principes et des catégories esthétiques qui prévalaient à la compréhension et à l'évaluation des œuvres d'art *en général*, sans quoi la techno-esthétique ne ferait en effet qu'encourager la liquidation totale de l'art dans l'idéologie techniciste et l'utilitarisme marchand des industries culturelles »⁴⁹ (Ludovic Duhem, 2010).

Si l'œuvre chorégraphique doit être reconsidérée pour Duhem dans une production de « techno-danse » d'un point de vue esthétique, il s'agit pour Fourmentraux (2012) de pointer les interrogations relatives à cette collaboration. Il convient, d'une part, de s'interroger, en amont de cette rencontre, sur ce qui permet la liaison de ces deux domaines. D'autre part, il faut déceler, en aval, les transformations que le partenariat peut susciter sur la figure de l'artiste et sur l'œuvre qui en découle.

⁴⁸ Archée (revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture), <http://www.archee.qc.ca>, rubrique « numéro de février 2010/article/introduction à la techno-esthétique », <http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=343>, consulté le 19 juin 2013

⁴⁹ Archée (revue d'art en ligne : arts médiatiques & cyberculture), <http://www.archee.qc.ca>, rubrique « numéro de février 2010/article/introduction à la techno-esthétique », <http://www.archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=343>, consulté le 19 juin 2013

« Car au-delà de la seule transformation des modalités du travail de création, un enjeu tout aussi important de ces partenariats réside dans la nécessaire redéfinition de la (ou des) finalité(s) de ce qui y est produit. La question cruciale devenant alors celle de l'achèvement de l'œuvre et de ses mises en valeurs entre logiques artistiques (qualité esthétique, projet d'exposition) et technologiques (recherche et développement, transfert industriel) » (Fourmentraux, 2012, p. 9-10).

A travers Fourmentraux, on découvre des écrits plus sociologiques dans le sens où la création d'une œuvre artistique « numérique » ne peut pas se penser uniquement en termes d'esthétique et en rapport à l'artiste. Si l'art contemporain est un art dans lequel l'artiste a trouvé sa nouvelle figure – d'artiste singularisé et créateur – il convient quand même de prendre en compte le contexte social dans lequel cet artiste et son œuvre s'insèrent. La sociologie des arts et ses auteurs nous amènent à aborder l'activité artistique comme une pratique sociale et donc insérée dans la vie sociale avec toute les dimensions qui en découlent (institutionnelles, politiques, économiques et sociales) (Péquignot, 2009).

A notre connaissance, les sociologues des arts qui se sont intéressés à ces deux domaines d'un point de vue strictement sociologique n'ont pas abordé de manière spécifique le champ de la danse contemporaine en lien avec la technologie. Cependant, comme le souligne Menger dans la préface du livre de Fourmentraux « Artistes de laboratoire, recherche et création à l'ère numérique » (2011), différents terrains comme la musique ou les arts visuels ont déjà depuis longtemps été investigués dans leur rapport à la technologie. L'auteur fait notamment référence à Max Weber (*Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, posthume 1921) et Walter Benjamin (*Petite histoire de la photographie*, 1931 et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, 1935). On peut encore citer Francastel à travers son livre « Art et technique aux XIXe et XXe siècles, 1956 » qui tente de voir quels sont les changements qu'amène la technique dans le monde de l'art ou encore Moulin (2000), qui s'intéresse plutôt à l'intersection entre le champ artistique et le champ économique, les nouvelles technologies ayant un effet sur ce qu'elle appelle le marché de l'art. Enfin, Menger (2002) introduit son livre « Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme » de la manière suivante :

« Chacun s'accorde aujourd'hui sur le fait que le savoir et l'innovation sont la condition majeure du développement des sociétés. Or, il existe deux mondes qui font de ces ressources leur alpha et leur oméga : les arts et la recherche scientifique et technique » (Menger, 2002, p. 5).

Si l'auteur met les deux domaines en parallèle c'est pour questionner tout d'abord deux notions fondamentales qui sont partagées par les deux sphères : le savoir et l'innovation, qui sont elles-mêmes valorisées dans les économies capitalistes modernes. Cette porte d'entrée permet à l'auteur de nous montrer que l'art correspond, même plus que la recherche, à un travail de création. Mais Menger nous montre comment ce domaine si éloigné du monde du travail – activité libre, créatrice, acte d'épanouissement, etc – va en réalité correspondre aux exigences d'un marché du travail régi par des « valeurs capitalistes ». Le parallèle que Menger fait entre le monde de l'art et la recherche scientifique est là pour nous montrer les changements survenus dans les modes de production et les formes d'emploi. L'auteur en 1993 avait questionné le lien entre la technologie et l'art sous un autre angle, il s'était intéressé à « la synthèse du son et les outils d'intelligence artificielle pour l'aide à la composition musicale » (Fourmentraux, 2011). Quant à Fourmentraux (2011), il va réfléchir aux dynamiques sociales et à la valorisation des œuvres d'art numériques qui résultent de cette rencontre entre la création artistique et l'innovation technologique. En regardant de plus près les conditions sociales et collectives des acteurs et institutions impliqués dans cette collaboration de production d'« œuvres hybrides » et leur diffusion, l'auteur nous révèle le caractère de nouvelles formes de travail artistique. Cette nouvelle forme de création apparaît dans un contexte où les politiques culturelles et certains dispositifs de soutien encouragent fortement l'innovation artistique. En parlant de ces dispositifs, Fourmentraux nous dit qu'ils permettent « [...] d'installer le décor d'une nouvelle politique de convergence de domaines jusque-là distingués par les instances décisionnaires d'homologation et de valorisation des arts. L'alliance présumée de la créativité artistique et de l'innovation suppose par conséquent que l'art change d'échelle, qu'il renouvelle ses appuis financiers, qu'il se relie davantage aux applications » (Fourmentraux, 2011, p. 16). Pour Fourmentraux, ces nouvelles frontières qu'il qualifie de mobiles, de par le fait que les deux domaines ne sont plus distincts mais plutôt intriqués, vont être l'objet de nouvelles formes non seulement de collaboration mais aussi de création et diffusion de l'œuvre. Avec l'émergence de la

« recherche-création » (2011) le champ artistique subit des modifications, dans un contexte nouveau d'interactions où acteurs scientifiques, culturels, politiques et économiques vont collaborer. Il en découle un « dépassement du conflit culturel » (Fourmentraux, 2011) caractérisé par le passé, par une nette démarcation entretenue entre le champ scientifique (technologique) et artistique.

Nous voyons que les réflexions sur la technologie et la danse contemporaine se situent à différents niveaux. Tout d'abord, nous avons vu des approches plutôt centrées sur des concepts tels que la synesthésie, la kinesthésie et la corpor rit , faisant recours à des théories de la psychologie de la perception, physiologie, neurobiologie, cognition, phénoménologie, etc. Les technologies semblent donc être un moyen de rentrer en résonance avec cette réflexion de la danse contemporaine qui cherche à comprendre le fonctionnement de la « machine humaine » et la fabrication du mouvement, le corps physique restant la référence de tout corps qui est modélisé. L'utilisation de la technologie permettrait de voir les limites du corps et le corps dans une certaine globalité. Enfin, elle donnerait les moyens de voir et connaître des formes potentielles que la perception ou le langage ne permettraient pas de révéler.

Ensuite, nous avons abordé des auteurs qui ont essayé de comprendre le sens esthétique qui découlait de ces nouvelles formes de collaboration. Raymonde Moulin nous dit : « Au moment où l'objet artistique et l'objet technique sont devenus, du fait de leurs conditions de fabrication, pratiquement indiscernables, leur différence ultime est liée au type de finalité à laquelle ils sont soumis » (Moulin, 1969, p. 701). Aux confins de l'art et de la technologie, il semble que la question de l'esthétique doive être repensée puisque d'une part l'objet technique a comme finalité sa propre utilité et que d'autre part, l'objet artistique n'a pas d'autre finalité que « l'effet qu'il produit » (Moulin, 1969, p. 701). Comment dès lors trouver un sens esthétique ?

« L'art ne meurt pas par l'absorption dans la technologie, il s'en sert pour renouveler ses moyens d'expression et pour jouer avec ses propres limites, inventant une nouvelle sensibilité dans les expériences mêmes où il risque la disparition » (Hayat, 2002, p. 56).

Nous avons aussi discuté de quelques perspectives sociologiques à l'égard de cette thématique et nous avons vu qu'il est important de prendre en compte les

conditions sociales, matérielles et historiques dans lesquelles l'œuvre a été produite. Il ressort de ces études de nouvelles dynamiques sociales et de valorisation de l'œuvre dues à des frontières qui deviennent de plus en plus poreuses, que certaines caractéristiques propres à la science (technologie) et à l'art, comme l'innovation et le savoir, sont fortement valorisées dans un marché du travail régi par les lois d'une société capitaliste.

Enfin, nous avons constaté par des exemples concrets, comme le CERN et l'EPFL au niveau de la Suisse romande, que cette hybridation a tendance à prendre de l'ampleur ces dernières années. En collaboration avec des institutions publiques et privées, ces établissements de recherche scientifique mondialement reconnus offrent et créent de plus en plus d'espaces destinés à produire/présenter *in situ* (résidences, représentations de productions chorégraphiques, etc.) des œuvres d'art numériques.

Il semble de manière générale qu'à travers cette revue de la littérature sur le lien existant entre le champ de la danse contemporaine et le champ technologique, nous ne sommes pas très loin des réflexions d'Aristote. En effet, la science/technologie (construction raisonnée) serait aujourd'hui de plus en plus intriquée à la danse contemporaine (expérience sensible mais accompagnée d'un savoir rationnel). C'est cette cohabitation qui semble être proche de la science dite appliquée qui pourrait définir au mieux la relation ambivalente qu'entretiennent ces deux domaines.

3.4 Technologie et dans contemporaine : « des systèmes symboliques »

En faisant cet état de la littérature, nous n'avons pas rencontré d'écrits sociologiques qui appréhenderaient les rapports entre le champ de la danse et technologie comme des « systèmes symboliques »⁵⁰ (Bourdieu, 1977). Or, nous supposons que ce type de collaborations – multiple et pluridisciplinaire – puisse

⁵⁰ Pour Bourdieu, l'art comme la religion et la langue sont des « systèmes symboliques ». Il définit les « systèmes symboliques » comme des « instruments de connaissance et de communication qui ne peuvent qu'exercer un pouvoir structurant parce qu'ils sont structurés » (Bourdieu, 1977, p. 407). Il approche les champs comme des systèmes symboliques afin de saisir les formes symboliques.

également engendrer au sein de ces deux champs des productions symboliques qui serviraient de part et d'autre à asseoir des formes de pouvoir « structurées » et « structurantes » (Bourdieu, 1977). Pour Fourmentraux (2011) l'enchevêtrement entre art et technologie semble aboutir à une collaboration comme co-création dans le sens où les personnes seraient dans des « rapports de communication » selon l'analyse interactionniste (Bourdieu, 1977). De notre côté, nous faisons l'hypothèse que les productions symboliques découlant de cette rencontre se situent à des échelles différentes. Dans le champ de la danse contemporaine, l'appropriation de l'objet technique se fait à travers la pratique de la danse, mais aussi par le discours du créateur (l'artiste) qui accompagne l'œuvre « hybride » à l'aide d'une parole « intellectuelle ». Parole qui fait sens dans le champ de la danse contemporaine, et qui sert d'« instrument » de légitimation autant par rapport aux institutions qui financent qu'aux pairs. Dans le champ technologique (scientifique), par des intérêts tout aussi symboliques – l'art comme un média ou canal de transmission qui devrait permettre à la science (technologie) de s'étendre à une plus large échelle, mais aussi pour faire face à des contraintes financières de plus en plus tendues dans le domaine de la recherche.

Des propos recueillis à travers une discussion avec un physicien du CERN nous permettent d'appuyer cette hypothèse. Selon Andrew⁵¹, la nouvelle politique culturelle du CERN qui offre des résidences aux artistes avec l'idée de créer une œuvre qui sera présentée au public est un moyen d'amener la science à portée du public. Pour ce physicien, ce ne sont pas les artistes qui doivent amener la science vers le public – il faut des compétences et connaissances aiguisées pour comprendre la physique – mais plutôt les scientifiques. Il nous avoue par ailleurs que les physiciens n'ont pas vraiment le temps de le faire. A cela s'ajoute, selon Andrew, des restrictions financières de plus en plus prononcées envers la recherche fondamentale. Afin d'avoir les financements nécessaires, la science est contrainte à prendre de plus en plus une direction de science appliquée, alors que la recherche devrait pour ce chercheur du CERN se concentrer sur la recherche fondamentale. Il

⁵¹ Propos recueillis sous forme d'entretien informel avec Andrew (prénom fictif pour assurer l'anonymat), physicien, chercheur au CERN, notes de terrain, 8.06.2013

ressort de cette discussion l'existence d'enjeux financiers et politiques qui influenceraient la naissance d'œuvres d'art numériques.

« Il y avait des choix qui m'étaient imposés comme le système de captation...il m'était imposé...le système qu'ils avaient à l'Université [...] Ils m'ont dit voilà, c'est ce que l'on va utiliser... C'était un peu *challenging* parce que moi qui suis dans ce domaine et qui connais ce qui se fait, c'est d'autres systèmes qui sont d'habitude utilisés [...] il y a d'autres systèmes qui sont plus populaires dans le domaine artistique...donc c'était un système qui m'était imposé, des fois c'est intéressant des figures imposées, au début j'étais un peu « vous êtes nuls, pourquoi vous utilisez ça... » et après quand j'ai compris qu'il y avait bien des enjeux politiques là derrière parce que tu vois...si il n'y avait plus le système de capteurs, il n'y avait plus l'Université...».

Entretien avec Alexandre, concepteur d'interfaces homme-machine, 20.04.2013

Cet ingénieur nous dit qu'il était tenu de travailler avec un système technologique imposé pour la conception d'une œuvre artistique. Mais contrairement au projet du CERN qui implique des scientifiques dans la démarche artistique, ce projet n'a pas impliqué concrètement les acteurs dans le processus de création.

« [...] ça va aussi dans cette démarche de créer des ponts entre différentes disciplines, d'amener aussi des travaux scientifiques qui se font à l'Université à l'extérieur...à la fin l'intervention de l'Université ça aurait été rien de plus que de prêter les capteurs...[...] ».

Entretien avec Alexandre, concepteur d'interfaces homme-machine, 20.04.2013

La rencontre entre science (technologie) et art semble donc révéler des instruments symboliques pour répondre à des enjeux économiques, politiques et sociaux. Gilles Jobin, chorégraphe Suisse dit à propos de sa résidence au CERN :

« Quand je suis arrivé, *raconte le chorégraphe*, je n'étais pas très calé en physique et encore moins en particules élémentaires. Il m'a fallu un mois pour comprendre ce qui se passait ici [...] »⁵² [Gilles Jobin, chorégraphe suisse] (Wiley, *Courrier International, CERN : la danse s'invite au royaume des particules élémentaires*, 23.07.2012).

⁵² Courrier international, <http://www.courrierinternational.com>, rubrique « tendances/les insolites/23 juillet 2012 », <http://www.courrierinternational.com/article/2012/07/23/cern-la-danse-s-invite-au-royaume-des-particules-elementaires>, consulté le 19 juin 2013

Les propos du chorégraphe sur la complexité de la science accompagnent l'idée d'Andrew que la physique nécessite des compétences et des connaissances aiguisées. L'artiste peut certes se questionner sur la science et tenter d'intégrer ces réflexions scientifiques lors de la conception de son œuvre, cependant cela devient risqué lorsque l'art est utilisé comme média pour diffuser une connaissance à un large public. Le physicien voit un réel danger de rendre compte de la physique à travers un artiste, car la plupart du temps l'interprétation sera biaisée voire erronée. Mais du point de vue artistique, les propos diffèrent. L'art ne propose pas de diffuser la science mais de l'interpréter selon ses propres logiques :

« L'art contemporain est parfois tout aussi incompréhensible pour eux que la physique l'est pour moi, *souligne le chorégraphe, qui a découvert que les scientifiques avaient tendance à prendre son travail au premier degré.* « Je dois leur faire comprendre que je cherche des enchaînements de mouvements inspirés du mouvement des particules et qu'il s'agit d'une réinterprétation, non d'une démonstration » »⁵³ [Gilles Jobin, chorégraphe suisse] (Wiley, Courrier International, *CERN : la danse s'invite au royaume des particules élémentaires*, 23.07.2012).

Au croisement de l'art (danse contemporaine) et de la science (technologie), nous postulons donc sur l'idée que la mobilisation de ressources symboliques a pour conséquence non pas une collaboration au sens de véritable co-création, mais que des rapports de force (Bourdieu, 1977) s'installent. Ces rapports de force s'expliquent par la nécessité de valoriser/légitimer le travail effectué tant pour asseoir sa position – en tant que chorégraphe – que pour acquérir une légitimité matérielle – au sein des institutions. L'entremêlement de ces deux champs, qui suppose une logique de pluridisciplinarité, va également redéfinir les territoires artistiques de chacun des acteurs qui participent au projet. Nous chercherons à mettre à l'épreuve cette hypothèse à travers l'étude des dynamiques d'interactions dans le cadre d'une production chorégraphique d'art numérique en les inscrivant dans les conditions matérielles et symboliques dans lesquelles l'œuvre est produite.

⁵³ Courrier international, <http://www.courrierinternational.com>, rubrique « tendances/les insolites/23 juillet 2012 », <http://www.courrierinternational.com/article/2012/07/23/cern-la-danse-s-invite-au-royaume-des-particules-elementaires>, consulté le 19 juin 2013

4. PROBLEMATIQUE/QUESTION DE RECHERCHE

Pour appréhender les dynamiques d'interactions lors de la production d'une œuvre chorégraphique « hybride » et les conditions symboliques et matérielles dans lesquelles l'œuvre est produite, nous allons prendre en compte l'ensemble du système de production et faire appel à une sociologie du champ artistique (Bourdieu, 1992).

« La sociologie des œuvres culturelles doit prendre pour objet l'ensemble des relations (objectives et aussi effectuées sous forme d'interactions) *entre l'artiste et les autres artistes*, et, au-delà, l'ensemble des agents engagés dans la production de l'œuvre ou, du moins, de la *valeur sociale* de l'œuvre (critiques, directeurs de galeries, mécènes, etc.) » (Bourdieu, 1980, p. 209).

Inspiré de la physique et de son champ magnétique, caractérisé par l'attraction des polarités inverses qui définissent et structurent la position des différents éléments, Bourdieu transpose cela au champ social. Le champ social est doté d'une autonomie relative – *autonomie* qui résulte d'un processus de différenciation sociale en rapport à la société moderne et *relative* car cette autonomie n'est jamais garantie puisqu'elle dépend notamment du champ économique et politique. Le champ, traversé par des rapports de forces et des tensions, a le pouvoir de déterminer la position des individus. Dans ce travail nous appliquerons le concept de Bourdieu principalement au champ de la danse contemporaine, et de façon moins approfondie au champ de la technologie.

Nous avons vu en retraçant rapidement le champ de la danse contemporaine que celui-ci a commencé à acquérir aux alentours du XIX^{ème} siècle une certaine autonomie. Mais comme nous le remarquons pour la France, cette autonomie reste relative :

« [...] Depuis la fin des années 1950, les « politiques culturelles », ont particulièrement soutenu la danse. Aujourd'hui, elles conservent un rôle déterminant dans le processus de reconnaissance symbolique des artistes chorégraphiques, par le biais de subventions accordées aux compagnies de danse et aux lieux de diffusion des œuvres » (Faure, 2006, p. 83).

Le rôle des politiques culturelles n'est pas seulement déterminant dans la reconnaissance symbolique des chorégraphes, l'octroi de subventions les astreint à un renouvellement continu quant aux œuvres produites, une contrainte qui n'est pas « dépourvue de toute logique instrumentale » (Faure, 2006, p. 84).

Pour Bourdieu (1992), il y a deux logiques économiques qui sous-tendent le domaine artistique. D'un côté l'économie « anti-économique » (Bourdieu, 1992, p. 202), dans laquelle l'art n'a pas d'autre finalité que l'art en soi, elle vise « l'accumulation du capital symbolique », et de l'autre côté une logique « économique » (p. 202), qui encourage fortement la diffusion des œuvres, leurs succès immédiat, etc. – cette logique est surtout mis en place par les industries culturelles. Les transformations survenues dans le domaine artistique en lien avec notre société « capitaliste » incitent les artistes – même indépendants et hors industrie culturelle – à agir selon cette logique marchande. Le chorégraphe aujourd'hui « travailleur » et « entrepreneur », dépend non seulement des cycles de productions – plutôt courts en général – mais aussi d'une rentrée des profits garantie à travers la diffusion de ses œuvres (Bourdieu, 1992).

Compte tenu de ces tensions existantes au sein du champ de la danse contemporaine entre « autonomie artistique » et « hétéronomie politique » (Faure, 2006, p.84), et entre logique « anti-économique » et logique « économique » (Bourdieu, 1992, p. 202), nous essaierons de révéler les ressources symboliques auxquelles les chorégraphes ont recours. Tributaires d'un contexte politique (politiques culturelles) et économique (ressources matérielles), les chorégraphes cherchent à obtenir une légitimité symbolique et matérielle qui les autorisera à asseoir leur position dans le champ de la danse contemporaine.

Au-delà de ces tensions, il s'agit de ne pas oublier que le producteur et surtout l'œuvre d'art sont valorisés par le champ (Bourdieu, 1992). L'art est un univers de croyances dans lequel le champ artistique produit la « croyance dans la valeur de l'œuvre et de l'artiste » (Bourdieu, 1980) :

« Il s'agit de prendre acte du fait que le nom du maître est bien un fétiche et de décrire les conditions sociales de possibilité du personnage de l'artiste en tant que maître, c'est-à-dire en tant que producteur de ce fétiche qu'est l'œuvre d'art. [...] il s'agit de montrer comment s'est constitué historiquement le champ de

production artistique qui en tant que tel, produit la croyance dans la valeur de l'art et dans le pouvoir créateur de valeur de l'artiste » (Bourdieu, 1992, p. 221).

A partir de cette affirmation, nous verrons comment le chorégraphe s'inscrit et se positionne en tant que « créateur » de l'œuvre d'art et les interactions qui résultent de ce positionnement. Cet état, du chorégraphe « maître » du jeu, entraîne non seulement des rapports hiérarchisés mais aussi la production d'un discours « intellectuel », « original » et « inventif » de la part du chorégraphe, autour de son œuvre chorégraphique. La création d'un discours « singulier » conduira le chorégraphe à se « distinguer » dans le champ de la danse contemporaine et en conséquence, à obtenir une reconnaissance institutionnelle.

« Le charisme du chorégraphe, pour pouvoir fonctionner, doit trouver sa légitimité au-delà des institutions, dans un parcours suffisamment singulier pour se faire une place originale dans le champ chorégraphique. [...] Détenteur d'un savoir technique qui n'est pas toujours centré sur le mouvement, mais pluridisciplinaire (arts plastiques, musique, lumières, costumes ; plus rarement intellectuel), et producteur d'un discours spécifique sur son art et la position qu'il entend occuper dans le champ de la danse contemporaine, le chorégraphe charismatique occupe dans la compagnie une position parfois proche de celle d'un maître, [...] » (Sorignet, 2012, p. 139).

Si c'est dans un « parcours singulier » que le chorégraphe se fait une place « originale » dans le champ chorégraphique (p. 139), il apparaît que les chorégraphes prennent part au renforcement de leur image en tant que « créateurs », en recourant à l'usage de ressources symboliques à travers des « signes distinctifs » (Bourdieu, 1992, p. 223). En revanche, il serait erroné de nous appuyer exclusivement sur cette affirmation. Cette image du chorégraphe « créateur » n'a de sens que si nous tenons compte de l'ensemble des « relations objectives » qui constituent le champ.

« [...] le principe de l'efficacité des actes de consécration réside dans le champ lui-même et rien ne serait plus vain que de chercher l'origine du pouvoir « créateur », cette sorte de *mana* ou de *charisme* ineffable, inlassablement célébré par la tradition, ailleurs que dans cet espace de jeu qui s'est progressivement institué, c'est-à-dire dans le système de relations objectives qui le constituent, dans les luttes dont il est le lieu et dans la forme spécifique de croyance qu'il engendre » (Bourdieu, 1992, p. 240).

Ces relations objectives, aussi sous forme d'interactions, ne sont pas seulement des relations que les individus entretiennent les uns avec les autres mais elles sont aussi le produit historique du champ (Bourdieu, 1977). Si nous avons voulu au début de ce travail retracer rapidement l'histoire du champ de la danse contemporaine c'est entre autre, pour ce motif. En fonction des diverses positions des acteurs impliqués dans le processus créatif d'une production chorégraphique (danseurs, chorégraphes, mécènes, etc.), nous essaierons de comprendre les relations qu'ils entretiennent entre eux, leurs interactions afin de voir comment ils font usage de ressources symboliques, objets de lutte pour la reconnaissance (Bourdieu, 1977).

En prenant en compte plus largement les conditions sociales dans lesquelles la production culturelle s'inscrit, nous nous interrogerons sur la création d'une œuvre « hybride » à l'aune de ces propos théoriques. Nous nous intéresserons à une compagnie de danse contemporaine vaudoise qui a collaboré pour sa création avec différents champs – notamment musical et scientifique. Notre questionnement se focalisera sur l'objet technologique, objet central de la création puisqu'il est la raison même de cette collaboration pluridisciplinaire et de la genèse de cette production chorégraphique. Quelle est la place des capteurs dans cette production de danse contemporaine qui lie technologie/science, musique (capteurs) et danse ? Qu'est-ce que cela veut dire de travailler avec l'objet technologique lors d'une production chorégraphique numérique ? Quel est le rôle du capteur ? A-t-il un rôle symbolique ? matériel ? artistique ? Comment les institutions et les différents acteurs impliqués dans cette production se positionnent-ils face à cet objet ? Comment se l'approprient-ils ? Et quelles sont les dynamiques qui en découlent ?

En approchant notre problématique par et à travers le capteur, nous révélerons non seulement les effets de productions symboliques mais aussi les dynamiques de luttes qui traversent la production d'une œuvre « hybride ». En d'autres termes, nous chercherons à démontrer quelles sont les productions symboliques et les rapports de pouvoir qui apparaissent lors d'une collaboration interdisciplinaire dans laquelle les acteurs s'efforcent de se « singulariser » afin d'acquérir une légitimité symbolique et matérielle.

5. METHODOLOGIE

5.1 Choix de la méthode

Pour ce travail nous avons jugé pertinent d'appliquer la méthode de l'enquête ethnographique et par conséquent d'effectuer une recherche empirique en observant une compagnie de danse contemporaine qui travaillait autour de la création d'une œuvre chorégraphique réunissant la danse et la technologie. La démarche n'est ainsi plus hypothético-déductive – partir des hypothèses pour les vérifier – mais inductive – le travail de terrain étant l'élément central et le point de départ. Même si le choix s'est porté sur une méthode inductive, il convient de souligner que tout travail d'enquête ethnographique ne peut pas se produire sans avoir fixé au préalable un « thème d'enquête »⁵⁴, rendant ainsi la frontière entre le déductif et l'inductif plus perméable qu'elle ne paraît. Il y a des va-et-vient entre un thème prédéfini (la théorie) et le terrain (l'empirie) qui nous autorise à remettre en question le thème, voire même de le transformer dans son intégralité par rapport à celui adopté antérieurement (Beaud & Weber, 2010). Dans le cadre de notre travail, nous avons été amenée à revoir notre thème à la lumière des données récoltées sur le terrain, et de fixer ainsi dans un deuxième temps – à partir des données – un véritable objet d'enquête.

Le choix pour cette méthode s'est avéré être le plus adéquat mais aussi le plus cohérent avec notre thème de recherche. Comment aborder au mieux la pratique qu'est la danse si ce n'est d'aller à la rencontre des acteurs sociaux pour s'entretenir avec eux, les observer, les inviter à discuter de certains points ? Il paraissait important en premier lieu d'observer la compagnie de danse au cœur de ses pratiques afin de pouvoir les comprendre et de compléter l'observation à l'aide d'entretiens. De plus, il nous semblait approprié d'appliquer une telle méthode pour une étude de cas à l'échelle micro-sociale et qui se concentre principalement sur les interactions afin de « confronter le discours des enquêtés à leurs pratiques et à leurs

⁵⁴ « Thème d'enquête » est utilisé « afin de bien marquer le caractère provisoire et en devenir de ce choix. L'expérience du terrain prouve que c'est par de longs détours et non sans modification (parfois radicale) que le thème se transforme, se fixe définitivement en objet d'enquête » (Beaud & Weber, 2010, p. 19).

univers de référence » (Beaud & Weber, 2010, p. 31). Clairvoyant quant aux critiques faites à l'égard de cette méthode, notamment en termes de positionnement du chercheur sur le terrain, sa subjectivité mais aussi la difficulté à effectuer une généralisation des résultats, nous avons prêté une attention particulière à la conception et à l'utilisation des outils méthodologiques (grille d'observation, guide d'entretien, cahier de terrain) mais surtout à la réflexivité nécessaire pour mener ce type d'enquête. En tant que « producteurs » de données, nous avons estimé important de nous soumettre continuellement à un test critique et de prendre la distance nécessaire avec l'objet de notre recherche. La réflexivité permet non seulement de se questionner sur « l'effet de surprise » (Beaud & Weber, 2010, p. 276) qui est provoqué par le fait que nous nous attendions à autre chose au cours de notre enquête, mais aussi sur l'« analyse d'interaction d'enquête » (p. 276), c'est-à-dire sur nos interactions en tant qu'enquêtrice sur le terrain, comment se déroulent les interactions ? Comment les autres nous perçoivent-ils ? Etc. Toute interaction suppose une objectivation de la part de l'enquêtrice, objectivation qui nous a poussée à ne pas nous oublier dans l'analyse. Enfin, nous avons appliqué cette réflexivité durant tout le processus d'analyse et d'interprétation de nos données, puisque nous devons rendre compte de différents témoignages. Exercice difficile étant donné que ces données ne « [...] vaudront que rapportés à ses caractéristiques personnelles (de l'enquêteur) » (Beaud & Weber, 2010, p. 277).

L'enquête ethnographique suppose aussi un « milieu d'interconnaissance »⁵⁵ qui est défini comme « [...] un ensemble de personnes en relation directe les unes avec les autres ou plus exactement qui disposent, les unes sur les autres, d'un certain nombre d'informations nominales » (Beaud & Weber, 2010, p. 275). La compagnie de danse observée dans le cadre de cette étude satisfait à cette caractéristique principale de l'étude ethnographique. En effet, chorégraphes, danseurs, musiciens, concepteurs d'interface et scientifiques – participant de près ou de loin à la conception d'*Additional Tones* – font partie d'un milieu d'interconnaissance.

⁵⁵ « Interconnaissance : ce terme désigne le fait que des personnes se connaissent mutuellement – de vue, de nom, d'expérience. Chaque personne est au centre d'une étoile d'interconnaissance. La superposition dense de ces étoiles constitue un milieu d'interconnaissance. Un terrain d'enquête peut consister en l'exploration systématique d'un de ces milieux ou bien en coups de sonde dans un certain nombre de ces milieux juxtaposés. L'interconnaissance désigne une relation interpersonnelle. L'interconnaissance suppose l'existence d'interactions personnelles répétées. Elle implique en général l'interdépendance » (Beaud & Weber, 2010, p.32).

Ensuite, et parce que l'enquête ethnographique requiert un « long travail de description-interprétation [...] » (Beaud & Weber, 2010, p. 7), elle permet d'aller au-delà du sens commun qui pourrait de prime abord caractériser toute pratique sociale (Beaud & Weber, 2010). Chercher derrière les évidences, voilà vers quoi l'enquête ethnographique peut nous amener. L'appliquer à un objet d'étude comme le nôtre s'est avéré être un exercice profitable pour ne pas se laisser prendre au « piège » du sens commun et de nos propres attentes de départ. « L'ethnographe se réserve le droit de douter *a priori* des explications toutes faites de l'ordre social. Il se soucie toujours d'aller *voir de plus près* la réalité sociale, quitte à aller à l'encontre des visions officielles, à s'opposer aux forces qui imposent le respect et le silence, à celles qui monopolisent le regard sur le monde » (Beaud & Weber, 2010, p. 8).

Enfin, même si l'ethnographie requiert une présence de longue durée sur le terrain – ce que nous n'avons pas pu faire dans le cadre de ce travail – nous estimons tout de même que nous avons pu créer des relations de proximité et de confiance avec certains des enquêtés – déjà rencontrés au préalable lors d'une enquête exploratoire en 2012. Mais il est certain qu'une étude de plus longue durée aurait permis d'approfondir les observations et effectuer plus d'entretiens pour rassembler un nombre plus conséquent de points de vue différents, utiles pour une meilleure compréhension de la réalité sociale.

5.2 Le terrain

L'étude de terrain se concentre sur une compagnie de danse contemporaine vaudoise autour d'une production chorégraphique dont la particularité réside non seulement dans le travail des danseurs avec des capteurs physiologiques détournés en une interface musicale – les mouvements des danseurs produisent des sons – mais aussi d'une interaction entre ceux-ci et deux musiciens qui jouent de la musique électronique improvisée en *live*.

Accéder au « droit d'entrée » sur le terrain s'est avéré être un exercice difficile. Il est important de spécifier que la compagnie choisie pour cette étude avait été approchée plus d'un an auparavant lors d'une production chorégraphique – *re-mapping the body* – qui liait outils numériques et technologiques avec la danse et qui

nous a inspiré pour en faire un thème de recherche pour notre mémoire. L'idée de faire un terrain exploratoire afin de mieux cerner l'objet d'étude est venue lorsque nous avons appris, en mars 2012, que la compagnie proposait un *workshop* dans le cadre du Festival Electron à Genève. Le *workshop* s'est déroulé sur trois jours et avait pour but de donner l'occasion à des musiciens et des vidéastes de pouvoir « utiliser » le corps des danseurs pour projeter leurs images ou créer leurs sons à travers des capteurs.

Participer à ce *workshop* en tant qu'étudiante en sociologie n'a pas été des plus faciles. Il a fallu de nombreux contacts et échanges restés sans réponse et faire jouer notre « milieu d'interconnaissance », notamment un professeur de danse avec qui nous suivons des cours de danse contemporaine amateur et qui est lui-même danseur de la compagnie étudiée – pour finalement recevoir l'accord du chorégraphe pour participer à ce *workshop*. Nous lui avons alors évoqué notre motivation à poursuivre notre travail avec la compagnie sur le thème de la technologie et la danse dans le cadre d'un mémoire. Nos difficultés à « entrer » sur le terrain, nous ont rendus prudente quant à la suite et nous souhaitons nous assurer qu'un terrain plus conséquent – dans le cadre d'un mémoire – pourrait être effectué dans un deuxième temps. A la fin de notre terrain exploratoire, le chorégraphe nous a affirmé que nous pourrions faire notre terrain dans le cadre d'une nouvelle création chorégraphique – produite avec le même système technologique que pour *re-mapping the body* – prévue pour février 2013. Notre deuxième « entrée » sur le terrain s'est tout de même avérée difficile, malgré les échanges que nous avons eus précédemment à ce sujet. L'accord final du chorégraphe nous a été donné que très tardivement, au milieu du mois de décembre, la création avait débuté alors depuis plus d'un mois. Ces difficultés à faire notre « entrée » sur le terrain démontrent que malgré notre proximité de l'univers de la danse contemporaine – de par nos contacts mais aussi de par nos expériences dans ce domaine – la négociation de l'accès au terrain reste une étape décisive et complexe de l'enquête sociologique qu'il convient de ne pas négliger, le droit de regard doit se conquérir mais aussi se justifier.

La compagnie, pour cette production est constituée de cinq danseurs *free lance*, tous dotés d'un solide parcours en danse. Tous diplômés d'une école de danse (Ballet Junior à Genève, Ecole pour la Nouvelle Danse Contemporaine à

Amsterdam, Institut of Dance Arts de Linz, Ecole Nationale de Danse à Athènes, etc.), ils poursuivent leur carrière de danseurs dans différentes compagnies comme la compagnie OFF Verticality, Joe Alter Dance Group, Hofesh Shechter ou effectuent des résidences avec différentes compagnies comme la Forsythe Company, des compagnies qui participent fortement à la validation de leurs parcours en tant que danseur contemporain. Le groupe de musique électronique improvisée STADE s'est associé à la compagnie Linga – dirigée par deux chorégraphes – pour créer cette production. Ces neuf personnes ont été centrales dans le processus de production et ont répété quasiment à plein temps durant notre période d'observation.

Pour notre recherche, nous avons jugé pertinent d'être présent durant des tranches horaires étendues afin de pouvoir suivre une journée entière de répétition. Les répétitions ont eu lieu au Théâtre de l'Octogone à Pully, lieu de résidence de la compagnie Linga et où se trouve le studio de danse. Au total, nous avons fait sept jours de terrain d'environ six à huit heures par jour, ce qui correspond à une cinquantaine d'heures d'observation. Nous n'avons effectué qu'un seul entretien sur le lieu des répétitions, les danseurs répétant du matin au soir et n'avaient pas beaucoup de disponibilités pour participer à des entretiens. Deux autres entretiens avec les danseurs ont été réalisés après les deux représentations d'*Additional Tones* à Pully, ils se sont déroulés hors cadre professionnel. Parmi les trois entretiens menés avec les danseurs, deux ont été approfondis et l'un a été plus court que prévu car il a été fait sur le lieu de répétition et interrompu par les chorégraphes. Nous avons eu un entretien informel avec l'un des deux chorégraphes au début de notre terrain, le deuxième nous a refusé un entretien. Nous nous sommes également entretenus avec un musicien qui participait au projet, avec le concepteur de l'interface ainsi qu'avec le directeur de l'Institut des sciences et du sport de l'Université de Lausanne qui a collaboré avec la compagnie Linga pour les trois dernières productions. Ces entretiens se sont déroulés en dehors du processus de création. Nous avons donc effectué six entretiens au total.

D'autres échanges, plus informels ont été également pris en compte lors de la rédaction de ce mémoire. C'est le cas d'une discussion que nous avons eue avec un physicien du CERN au sujet du lien qu'entretient la science avec l'art. D'autres discussions que nous avons eues avec des chorégraphes et danseurs genevois à propos de la thématique de ce travail ont participé à notre réflexion sur le sujet. Il

convient de mentionner que nous n'avons pas pu assister aux premières heures de la création, celle-ci ayant débuté au mois de novembre. Notre terrain s'est plutôt déroulé vers la fin de la création, au début du mois de janvier, il restait alors encore un mois de travail de création/répétitions.

5.3 Outils méthodologiques pour la récolte de données

« [...] En revanche, l'observation elle-même, triple travail de perception, de mémorisation et de notation, relève du savoir-faire et de la technique » (Beaud & Weber, 2010, p. 125).

L'observation implique un appel aux sens relativement important. Non seulement, l'observateur doit pouvoir percevoir, mais il doit également mémoriser, noter et pouvoir expliciter (Beaud & Weber, 2010). Cela ne peut pas se faire sans l'aide de quelques outils techniques. Tout d'abord et pour ne pas nous perdre sur le terrain, nous avons établi une grille d'observation, sachant que celle-ci allait se modifier au fil de nos observations. Cette grille d'observation se décompose en six parties :

1) Environnement-contexte : tout ce qui concerne le lieu où se sont déroulées les observations, sa description minutieuse, les heures auxquelles les observations ont eu lieu, les personnes qui se trouvent dans le lieu, comment sont-elles habillées, comment l'espace est-il utilisé, l'ambiance générale, le cadre de travail, les régularités.

2) Les interactions entre les danseurs et les musiciens : y a-t-il une asymétrie dans la relation que les danseurs entretiennent avec les musiciens en raison de leur corps comme « instrument » du musicien ? Est-ce que les musiciens considèrent les danseurs comme des instruments uniquement – sans prendre en compte leur ressenti ? Quel est l'apport des danseurs dans la création musicale ? Quelle est la place de chacun de ces deux acteurs dans cette collaboration ?

Les interactions entre les danseurs : comment collaborent-ils ? Leur collaboration est-elle symétrique ou asymétrique ? Par quels moyens se met en place la création ?

3) Transmission entre les musiciens et les danseurs : la transmission entre les musiciens et les danseurs est supposée discursive. Quel est le langage utilisé par les musiciens pour collaborer avec les danseurs ? Font-il usage et référence à un langage technique et propre à leur domaine musical ?

Transmission entre les danseurs et les chorégraphes : nous supposons deux types de transmission lors du processus de création.

- Est-ce que les pratiques langagières se réfèrent à la danse classique ? (langage technique : première, deuxième, pirouette, pointe, flex, tête, penché, arabesque, relevé, plié, dégagé, battement...)
- Ou, au contraire est-ce que les pratiques langagières font référence à la danse contemporaine ? (utilisation de métaphores, onomatopées, vocabulaire lié aux sensations, aux émotions, à l'anatomie) – transmission discursive.
- Est-ce que le chorégraphe utilise des gestes, des mouvements pour illustrer ses volontés chorégraphiques ? – transmission non discursive

4) Incorporation (réception au niveau du danseur) : en lien avec l'interface homme-machine et par rapport aux musiciens et chorégraphes. Comment les danseurs interprètent et réagissent face aux consignes ? Recherchent-ils la qualité du mouvement ou alors sont-ils plutôt concentrés sur le son émis par les capteurs ? Comment se passe l'écoute vis-à-vis des autres danseurs mais aussi vis-à-vis des musiciens ? Avec le port des capteurs, les danseurs ont-ils toujours autant d'émotions corporelles ? L'objet porté enlève-t-il de la sensualité ? Est-ce que le port de capteurs pose une contrainte par rapport à l'incorporation – mouvement plus difficile à effectuer, demande plus d'attention, etc. ?

5) Corps – mouvement (rapport au corps pour le danseur avec des capteurs) : quels changements pour les danseurs de danser avec des capteurs ? Quelles sont leurs perceptions ? Leurs sensations lorsqu'ils dansent avec des capteurs ? Font-ils moins attention à l'esthétique du mouvement et sont-ils plus à l'écoute (du son) ? Quels types de mouvements font-ils ? Y a-t-il des contraintes physiques par rapport à l'interface ? La notion d'« utilité » du corps propre à la pratique de la danse est-elle d'actualité, alors que dans ce type de production la question du corps expressif versus le corps « instrument » se pose ? Le port de capteurs implique-t-il une plus grande réflexivité pour les danseurs ? Acquièrent-ils une connaissance plus aigüe de leurs corps, de leurs muscles, etc. ? Pourrait-on aller jusqu'à penser qu'il y a désincarnation du corps ? L'image du *cyborg*, mi-machine, mi-vivant est-elle reflétée à travers cette pratique ? Est-ce que les capteurs sont utilisés pour dépasser les capacités humaines – ce que le corps du danseur ne permettrait pas de faire ?

6) Esthétisme : Y a-t-il tout de même une recherche esthétique du mouvement avec l'utilisation de la technologie dans une production chorégraphique ? Les capteurs

sont-ils gage de nouveauté et donc en accord avec les critères et principes de l'art contemporain ? Les critères du beau dans ce cadre-là se modifient-ils pour devenir des critères comme la curiosité, l'intérêt ou la surprise ? Est-ce que la création chorégraphique est du coup plus axée sur le son que sur le mouvement ? Y a-t-il une perte d'esthétisme – à l'égard des critères établis pour la danse contemporaine – si oui, pourquoi ?

Toutes nos observations ont été faites à l'aide d'un cahier de terrain, dans lequel nous avons noté ce que nous avons pu observer mais aussi mémoriser durant nos phases d'observations. L'utilisation du cahier de terrain pour retranscrire des observations autour d'une création chorégraphique s'est révélée être rapidement restrictive. Souvent, nous avons des difficultés pour nous rappeler des mouvements et des interactions verbales qui se déroulaient simultanément. L'exercice devenait parfois périlleux, il fallait non seulement se rappeler des mouvements des danseurs – élément central en danse – mais également écouter les interactions verbales – liées à la transmission et l'incorporation. Pour remédier à ce problème, nous avons préféré utiliser la vidéo afin de pouvoir observer au mieux les mouvements des danseurs, la manière dont ils incorporent, les interactions entre les différents acteurs, etc. Nous avons pu enregistrer quatorze cassettes de soixante minutes chacune durant notre terrain. L'utilisation de la vidéo et la possibilité de visionner les images dans un deuxième temps nous ont permis de retranscrire minutieusement et de manière détaillée toutes nos observations afin de les analyser et de les restituer. Nous avons finalement employé le cahier de terrain et la caméra en alternance avec des motivations différentes. Avec la vidéo nous souhaitons observer au mieux les interactions entre les acteurs, leurs mouvements, leurs regards, leurs gestes, leurs expressions, leurs interactions verbales, etc. Alors que notre cahier de terrain nous a servi à expliciter les éléments observés, les questions que nous nous posions, les pistes à explorer, etc.

Nous sommes consciente du biais que peut provoquer l'utilisation de la vidéo, elle peut entraîner des distorsions entre l'observateur et l'observé biaisant ainsi nos observations. Elle pourrait aussi occasionner des changements de comportements de la part des acteurs qui se sentent « doublement » observés par la présence d'une caméra tenue par l'enquêteur. Enfin, elle pourrait relever la subjectivité du chercheur qui définit le cadre de son image. Mais cette subjectivité n'est-elle pas propre à

l'observation même ? En dépit de ces questions qui ouvrent un débat épistémologique, nous pensons que l'utilisation de la vidéo pour approcher un terrain sur le thème de la danse fait sens. Si nous même en tant qu'observatrice nous ne vivons pas l'expérience de manière participante, à travers notre corps, la vidéo nous permet sans aucun doute de restituer ce que l'écriture ne nous permettrait pas de faire – rendre compte de tous les aspects non verbaux par exemple. D'ailleurs, l'étude de la danse se fonde sur différentes sources comme la photographie, les comptes-rendus, les objets mais aussi les films et la vidéo. Comme nous l'avons montré dans notre partie sur le lien entre la danse contemporaine et la technologie, la vidéo est non seulement très présente dans le milieu de la danse mais elle est aussi employée comme médium de documentation. Pour ces raisons, l'usage de la caméra nous a paru être un outil méthodologique approprié dans le cadre de notre terrain.

Pour compléter nos observations, nous avons procédé à des entretiens. Chaque guide d'entretien a été élaboré en fonction de la position occupée par la personne interviewée – danseur, musicien, concepteur interface, etc. Nous avons trouvé fondamental de concevoir des guides d'entretiens selon la pratique et le rôle de chacun des acteurs au sein de la production afin de bien pouvoir se concentrer sur leur rôle dans la production et leur domaine de compétence. Les guides d'entretiens ont été constitués à partir de nos observations réalisées sur le terrain, il nous semblait essentiel de ne pas les isoler du cadre de notre enquête (Beaud & Weber, 2010) même si la plupart des entretiens se sont déroulés hors terrain – en raison de différents problèmes qui seront explicités dans notre dernière partie. Nous avons divisé nos entretiens en plusieurs grands thèmes – qui variaient aussi en fonction des positions occupées par les personnes interviewées – et avons rédigé une vingtaine de questions « ouvertes » au total. Certains guides d'entretiens seront mis en annexe à notre travail. Tous les entretiens ont été enregistrés, ce qui a permis une retranscription fine et détaillée lorsque nous avons écouté nos enregistrements. Avec ces entretiens, nous avons non seulement recueilli des informations que nous ne pouvions pas observer – comme les trajectoires des individus, leurs réflexions sur leurs pratiques, leurs représentations à ce sujet, leurs avis sur la thématique de la recherche, etc. – mais avons été aussi en mesure de les confronter à nos données observées. Effectivement, grâce à l'utilisation de la vidéo et de l'enregistreur – nous avons pu élaborer un travail de fine retranscription qui a permis une description

extrêmement précise pour ensuite procéder à l'analyse qui a abouti aux résultats exposés dans ce travail.

Nous avons trouvé important de confronter nos deux types de données – observation et entretien. Cette confrontation s'est révélée essentielle dans notre démarche puisqu'elle nous a permis de créer l'objet de notre étude. De plus, même si l'observation est la méthode centrale de l'étude ethnographique, les entretiens s'avèrent complémentaires, une méthode complétant l'autre, lorsque l'une ne permet pas d'approcher un aspect particulier.

La durée de notre terrain – plutôt courte – a joué en notre défaveur dans la mesure où les entretiens qui nous été refusés l'ont été par les acteurs que nous n'avions pas rencontré lors de notre enquête exploratoire en 2012. A l'inverse, nous avons constaté que les liens que nous avons établis au préalable avec deux danseurs, l'un des musiciens et le concepteur de l'interface ont rendu possible des échanges et des interactions plutôt « décontractés » dans un climat de confiance. Nous pensons que la durée est un facteur considérable pour établir une relation de proximité et de confiance avec les acteurs.

Enfin, outre l'observation et l'entretien, nous nous sommes aussi appuyée sur différentes sources écrites – avant, pendant et après le terrain. Il nous a paru nécessaire de travailler avec des sources variées : revues, articles, ouvrages scientifiques, comptes rendus d'enquêtes, etc. mais aussi avec des sources non scientifiques, rédigées par les professionnels du domaine de la danse, ou encore avec des sources comme les sites internet, les articles de presse pour étudier le cadre historique et contextuel. Cet entremêlement de l'entretien avec de l'observation et des sources écrites nous montre combien il est important de combiner les méthodes, les unes étant complémentaires aux autres.

6. ETUDE DE CAS – LA COMPAGNIE LINGA

6.1 Historique de la compagnie et position dans le champ

La compagnie approchée dans le cadre de ce travail est une compagnie de danse contemporaine vaudoise. Le choix s'est porté vers une compagnie qui travaille sur la création d'une œuvre chorégraphique numérique. Avant d'introduire cette œuvre, un bref historique de la compagnie s'avère nécessaire. Les sources utilisées pour rédiger cette partie proviennent principalement de sites internet, coupures de presse et dossiers de presse de la compagnie.

La compagnie Linga a été créée en 1992 par Katarzyna Gdaniec, lauréate du Prix de Lausanne et 1^{er} Prix au Concours National de Gdansk, danseuse étoile chez Maurice Béjart, et Marco Cantalupo, danseur à la Scala de Milan et au Béjart Ballet Lausanne. Dotés d'un solide cursus en danse classique/néo-classique (Ecole Nationale de Danse de Gdansk, Ballet du XXe Siècle à Bruxelles, Théâtre de la Scala de Milan, Opéra de Hambourg, BBL, etc.), ces deux danseurs aux compétences hautement techniques se lancent dans la création d'une compagnie de danse contemporaine indépendante. Une décision qui ne se fait pas sans heurts puisque Katarzyna Gdaniec est dans les années 1990 danseuse étoile de Maurice Béjart.

« [...] Béjart m'en a beaucoup voulu. Lui tourner le dos n'a pas été facile. C'était un peu comme quitter un père »⁵⁶ [Katarzyna Gdaniec] (Wuthrich, Migros Magazine, *Quand Migros mène la danse*, 31.03.2011, p.10).

« [...] En 1992, ils (Katarzyna Gdaniec et Marco Cantalupo) quittent tous les deux le maître, qui n'acceptera jamais le départ de son étoile »⁵⁷ (Jaquiéry, *24Heures, Différents, c'est ensemble que nous créons l'équilibre*, 16.02.2011, p.34).

⁵⁶ Gdaniec Katarzyna, in *Quand Migros mène la danse*, article dans le Migros Magazine 14, Pierre Wuthrich, rubrique Steps # 11, p. 10, 31 mars 2011

⁵⁷ Jaquiéry Corinne, « Différents, c'est ensemble que nous créons l'équilibre », article paru dans le journal 24heures, rubrique culture, p.34, 16 février 2011

Qualifiés à plusieurs reprises dans des articles de presse, de « transfuges » du Béjart Ballet mais aussi de compagnie *spin-off*⁵⁸ du Ballet Béjart⁵⁹, les deux chorégraphes tentent de se distancier de cette étiquette de danse « néo-classique ».

« [...] Transfuge du BBL, longtemps considérée comme « néo-classique – suprême injure aujourd’hui ! – la belle Polonaise a fait sa révolution culturelle. Se réclamant désormais de la danse contemporaine, [...] »⁶⁰ (Pastori, 24Heures, *La révolution culturelle de Katarzyna Gdaniec*, 21.04.2007).

Très largement associés au BBL, beaucoup d’articles de presse et revues de danse font référence à ce passé « béjartien » :

« [...] Sous l’impulsion de Jean-Pierre Althaus et de Yasmine Char, résidence est toujours offerte à la compagnie Linga. Laquelle s’est éloignée du néo-classicisme béjartien de ses débuts pour se mettre au diapason actuel [...] »⁶¹ (AVDC, 2006, p. 13).

Ce passage d’un parcours de danseur classique/néo-classique (du BBL) à danseur contemporain (création de la compagnie Linga) nous montre l’opposition existante entre les deux champs. Il a fallu, pour ces deux chorégraphes, s’affranchir de la grosse compagnie de ballet qu’est le BBL, du style de danse fondateur du ballet – néo-classique – ainsi que du « maître ». Surtout pour Katarzyna Gdaniec qui avait une position de danseuse étoile.

Dans ce contexte, les chorégraphes tentent d’acquérir une place dans le champ de la danse contemporaine. Pastori (24Heures, *La révolution culturelle de Katarzyna Gdaniec*, 21.04.2007) parle de révolution culturelle, c’est un véritable changement pour ces deux chorégraphes. Autant le passage d’un style de danse à un autre demande une réappropriation de la pratique, autant il réclame un changement au niveau du statut de l’individu passant d’objet (interprète) à sujet (auteur).

⁵⁸ *Spin off* qualifie une forme de scission d’entreprise

⁵⁹ Bilan Magazine, <http://www.bilan.ch>, rubrique « techno/linga-fait-danser-les-capteurs, <http://www.bilan.ch/articles/techno/linga-fait-danser-les-capteurs>, consulté le 15 juillet 2013

⁶⁰ Pastori Jean-Pierre, *La révolution culturelle de Katarzyna Gdaniec*, article dans le journal 24heures, 21 avril 2007

⁶¹ Pastori Jean-Pierre, « Huit ans après... », in Association Vaudoise de Danse Contemporaine – AVDC – Effervescences n°7. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud, (2006), Lausanne : AVDC.

« « En tant que première danseuse chez Béjart, j'ai pris part à toutes ses principales chorégraphies. Pourtant, il me manquait quelque chose... » L'envie de créer le geste plutôt que le répéter se fait sentir »⁶² [Katarzyna Gdaniec] (Wuthrich, Migros Magazine, *Quand Migros mène la danse*, 31.03.2011, p.9-10).

« [...] Marco Cantalupo s'aperçoit vite que les grosses compagnies de ballet ne sont pas pour lui. « C'est comme être interprète dans un orchestre symphonique dirigé par un seul homme. Et il faut en plus rire à ses bons mots ! Moi, je préfère le style quatuor de jazz où chacun participe »⁶³ [Marco Cantalupo] (Jaquiéry, 24Heures, *Différents, c'est ensemble que nous créons l'équilibre*, 16.02.2011, p. 34).

Les deux chorégraphes souhaitent passer de ce statut d'objet (pur interprète) à sujet (participation active à la création). S'ils se « réclament de la danse contemporaine » (Pastori, 24Heures, *La révolution culturelle de Katarzyna Gdaniec*, 21.04.2007) et « tiennent à leur image de compagnie de danse contemporaine [...] »⁶⁴, il s'agit aussi pour eux de se démarquer des autres acteurs du champ chorégraphique.

« Quand on leur demande s'ils se réclament de tel ou de tel style, actuel ou antérieur, c'est Katarzyna qui s'empresse de répondre : « C'est un style qui n'appartient qu'à nous. Il est issu de notre travail et de celui des danseurs. Ils adhèrent à notre volonté et s'intègrent parfaitement à notre manière de danser. Nous ne voulons ressembler à personne »⁶⁵ [Katarzyna Gdaniec et Marco Cantalupo] (Lefrançois, 24Heures, *Animée d'un nouveau souffle, la compagnie pulliérane crée une pièce sur la séduction. Avant-goût prometteur avant la première*, 14.03.2000).

Malgré cette volonté de se « labelliser » et de se « distinguer », la position occupée par la compagnie Linga au sein du champ de la danse contemporaine n'est

⁶² Gdaniec Katarzyna, in *Quand Migros mène la danse*, article dans le Migros Magazine 14, Pierre Wuthrich, rubrique Steps # 11, p. 9-10, 31 mars 2011

⁶³ Cantalupo Marco, in « *Différents, c'est ensemble que nous créons l'équilibre* », article dans le journal 24heures, Jaquiéry Corinne, rubrique culture, p. 34, 16 février 2011

⁶⁴ Lefrançois Patrice, *Linga lutine les Noces. Animée d'un nouveau souffle, la compagnie pulliérane crée une pièce sur la séduction. Avant-goût prometteur avant la première*, article dans le journal 24heures, rubrique culture, 14 mars 2000

⁶⁵ Lefrançois Patrice, *Linga lutine les Noces. Animée d'un nouveau souffle, la compagnie pulliérane crée une pièce sur la séduction. Avant-goût prometteur avant la première*, article dans le journal 24heures, rubrique culture, 14 mars 2000

pas si claire. Si les deux chorégraphes présentent leur compagnie comme une compagnie de danse contemporaine et si celle-ci est reconnue en tant que telle par les institutions culturelles, le débat est plus controversé au sein des pairs au sujet du style de danse qu'ils proposent. Certains chorégraphes à Genève⁶⁶, perçoivent encore aujourd'hui la danse de la compagnie comme néo-classique et non contemporaine. Plusieurs explications peuvent être mises en relief par rapport à cette controverse, non seulement le champ de la danse contemporaine est traversé par des relations de concurrence entre les différentes compagnies pour différentes raisons, mais la compagnie Linga est aussi une compagnie fortement subventionnée et reconnue d'un point de vue institutionnel, ce qui pourrait expliquer l'existence de certains rapports de force. Mais nous pouvons aussi relever qu'au niveau de la pratique et plus particulièrement sur les dispositions acquises des deux chorégraphes – dispositions acquises par un cursus fortement ancré dans le classique faisant référence à l'académisme de Béjart entre autres – la danse de la compagnie développe souvent des mouvements très techniques et physiques plutôt inspirés de la danse néo-classique – lignes droites, sauts, etc. Cette disjonction entre un discours basé sur le style contemporain et une pratique – aussi au niveau du langage utilisé lors de la transmission aux danseurs⁶⁷ – qui aurait de la peine à se détacher complètement des dispositions acquises – classiques – pourrait correspondre au besoin de la compagnie d'acquérir cette labellisation « contemporaine » et de marquer une distinction afin d'asseoir une reconnaissance plus forte dans le champ de la danse contemporaine.

En revanche, la compagnie Linga a des ancrages solides dans le champ de la danse contemporaine, notamment à travers les différents soutiens institutionnels que celle-ci obtient et ses différentes collaborations. Depuis 1993, la compagnie Linga est résidente au Théâtre de l'Octogone à Pully. Une résidence qui nous montre la reconnaissance institutionnelle de la compagnie dans le canton de Vaud. En effet, la résidence implique une mise à disposition de plusieurs espaces – studio de danse, bureau administratif – et d'une subvention relative à cette structure de base qui

⁶⁶ Informations récoltées lors de discussions informelles avec deux chorégraphes genevois au sujet de notre étude de terrain, 2012

⁶⁷ Nous avons pu relever à travers nos observations que les chorégraphes utilisaient un langage technique référencé au milieu de la danse académique pour transmettre leur idée chorégraphique aux danseurs.

permet à la compagnie de travailler sur du long terme dans un lieu institutionnalisé. C'est la première fois que l'on peut voir ce type de partenariat dans le canton de Vaud. Au niveau des collaborations, la compagnie collabore avec l'Opéra de Lausanne, de Dresde, de Florence, d'Ankara, le Théâtre National de Mannheim, le Ballet National du Portugal, etc. Des collaborations qui marquent d'autant plus son assise nationale et internationale. Avec plus de 40 créations à son actif en lien avec des questions sociales, politiques et plus récemment scientifiques, la compagnie vaudoise reçoit en 2012 le « Grand Prix 2012 de la Fondation Vaudoise pour la Culture », prix décerné par l'Etat de Vaud et prix qui « [...] honore une personnalité du monde culturel vaudois qui a enrichi le pays par une œuvre forte et une approche neuve »⁶⁸. En 2007, la compagnie signe une convention de soutien conjoint de la Ville de Pully, du Canton de Vaud et de Pro Helvetia, convention qui sera renouvelée en 2012 pour trois ans. En 2012, Linga a un budget annuel d'environ 800'000 francs, couvert en partie par cette convention tripartite, des sponsors et ses tournées⁶⁹.

Malgré la position, parfois mitigée, que la compagnie occupe à propos du type de danse qu'elle offre à voir, les subventions que la compagnie a su acquérir au fil du temps l'amène à une large reconnaissance institutionnelle, notamment au niveau du canton de Vaud. Cette reconnaissance institutionnelle lui octroie un statut relativement important dans le champ de la danse contemporaine vaudoise. En effet, comme nous l'avons vu avec Faure (2008) en octroyant des subventions, les institutions culturelles participent fortement à la reconnaissance symbolique des chorégraphes.

Mais le rôle des politiques culturelles n'est pas seulement déterminant dans la reconnaissance symbolique des artistes chorégraphiques, l'octroi de subventions implique également selon Faure une volonté de renouvellement continu quant aux œuvres produites, volonté qui n'est pas « dépourvue de toute logique instrumentale » (Faure, 2008, p. 84). Si le champ de la danse contemporaine a su acquérir aux alentours du XVIIIe siècle une certaine autonomie, celle-ci devient

⁶⁸ Fondation Vaudoise pour la Culture, <http://www.fvpc.ch/cms/>, « rubrique accueil/les palmarès/palmarès 2012 », <http://www.fvpc.ch/cms/index.php/component/k2/itemlist/category/14-palmar%C3%A8s-2012>, consulté le 15 juillet 2013

⁶⁹ Jaquiéry Corinne, A l'âge de 20 ans, Linga remporte la grande palme, article dans le 24heures, rubrique culture, p. 35, 22-23 septembre 2012

relative pour des compagnies comme Linga qui restent fortement subventionnées puisque les subventions impliquent certaines contraintes. Les instances qui subventionnent vont donc participer à la structuration du champ de la danse contemporaine et influencer les compagnies sur leur production, participant dès lors aux modes d'organisation du champ.

« La profusion d'œuvres et de styles de danse, encouragée par les subventions des institutions accordées aux nouveaux créateurs, augmente l'offre en conséquence sur le marché et oblige les artistes à lutter symboliquement pour se maintenir sur le marché de la production. Les ressorts de cette lutte sont l'innovation, l'originalité, la rupture avec le « déjà-vu » » (Faure, 2008, p. 92).

Cette tension au sein du champ de la danse contemporaine entre une autonomie (relative) et des exigences liées aux subventions conduit les chorégraphes à user de ressources symboliques pour faire face à cette tension.

Nous avons vu que la compagnie Linga a une place importante dans le champ de la danse contemporaine vaudoise, qu'elle a su également obtenir un rayonnement au niveau international. Mais nous avons aussi relevé que cette position dans le champ n'est pas si claire en rapport avec le style de danse que la compagnie propose – danse qui découlerait des dispositions acquises lors du parcours des chorégraphes en tant que danseurs. Face à cela, la compagnie lutte de manière symbolique (Faure, 2008) non seulement pour acquérir une reconnaissance de ses pairs mais également pour maintenir une reconnaissance institutionnelle essentielle à son existence. Dans ce contexte la compagnie se doit de faire preuve « d'innovation, d'originalité, de rupture avec le « déjà-vu », caractéristiques requises pour se singulariser.

6.2 Genèse de la production *Additional Tones*

« Une grande partie de toute expérience musicale dépend du fait que nous créons des «tonalités additionnelles » dans nos oreilles et notre cerveau en réponse aux intervalles acoustiques de la musique »⁷⁰ (Amacher, 1977, in *dossier de présentation Additional Tones*, p. 4).

Pour retracer la genèse de la dernière production de la compagnie Linga, nous nous appuyons sur des sources telles que les dossiers de presse de la compagnie, les supports de communication utilisés par la compagnie, les sites internet des acteurs impliqués dans le projet, des entretiens effectués avec ceux-ci. Avec plus de quarante productions à son actif, la compagnie Linga poursuit en 2013 son travail de création avec *Additional Tones*. Cette production s'inscrit dans la continuité d'un travail initié en 2011 avec la production *Step 1*, production expérimentale portant sur la danse interactive⁷¹. Ce projet est né de la volonté d'Interface Sciences-Société de l'Université de Lausanne – qui a pour but de rapprocher le monde scientifique et la société –, d'organiser un événement en 2011 pour l'accueil des « personnalités »⁷² qui a lieu chaque début d'année à l'Université de Lausanne. Julien Goumaz⁷³ a décidé en 2011 de créer un événement autour de l'Institut des sciences du sport, « parce que ça bougeait dans ce domaine-là »⁷⁴ (Entretien avec un responsable de l'Institut des sciences du sport, 12.07.2013). L'idée est rapidement venue d'utiliser des capteurs biomédicaux⁷⁵ en lien avec le mouvement. Ceux-ci avaient été précédemment utilisés par un professeur de l'Institut des sciences du sport de l'université de Lausanne pour des recherches en physiologie du sport et biomécanique afin de pouvoir « visualiser le mouvement ». La visualisation du mouvement requiert une récolte de données physiques afin de pouvoir les représenter sous forme de graphique, les traiter et les analyser. Les différentes interactions entre ces trois acteurs (un responsable d'évènements à UNIL d'Interface

⁷⁰ Information prise du dossier de présentation de *Additional tones* constitué par la compagnie Linga, 2012, p. 4

⁷¹ La danse interactive fait référence à l'art interactif. « On parle d'art interactif à propos de créations mettant en jeu l'action de l'utilisateur confronté à un dispositif interactif, le plus souvent numérique », *Danse et nouvelles technologies*, glossaire in *nouvelles de danse n°40-41*, 1999, p. 199

⁷² Propos recueillis lors de mon entretien avec un responsable de l'Institut des sciences et du sport, impliqué dans le projet

⁷³ Julien Goumaz est responsable évènements de l'Université de Lausanne : évènements, scénographie, communication au sein de l'interface Sciences-société

⁷⁴ Entretien avec un responsable l'Institut des sciences du sport, Université de Lausanne, le 12 juillet 2013

⁷⁵ Les capteurs ont été fournis par Biopac Systems Inc, entreprise privée américaine qui fournissait déjà au préalable des capteurs/équipements classiques pour la recherche sur le mouvement à l'Université de Lausanne (Institut des sciences du sport)

Sciences-Société, un responsable de l'Institut des sciences du sport et un professeur/chercheur de ce même institut) les ont amené à rapidement intégrer Marco Cantalupo (chorégraphe de la compagnie Linga) ainsi que le concepteur de l'interface pour expérimenter leur projet. Le projet étant de lier ces capteurs biomédicaux à la danse pour produire du son – « est-ce que le mouvement peut-être rendu perceptible par autre chose que du visuel, mais par du son ? »⁷⁶

« Dans le cadre d'une collaboration avec l'Institut des Sciences du Sport de l'Université de Lausanne (ISSUL), *Step 1* présente une hypothèse de travail, première ébauche du processus de création pour la nouvelle production *re-mapping the body*. La performance a été présentée sur un scène laboratoire implantée au milieu du campus – dans le cœur du bâtiment INTERNEF »⁷⁷.

Additional Tones est le troisième volet de cette expérience avec des capteurs liant l'art et la technologie, le deuxième étant *re-mapping the body*, production de la compagnie présentée en 2012.

Le principe du système interactif, à la base utilisé pour mesurer des paramètres physiologiques chez les sportifs afin d'améliorer leurs performances, a été détourné de sa fonction première afin de transformer le mouvement et les données physiologiques en son. Munis de capteurs : des accéléromètres, des gyromètres et des électrodes – électromyogramme ou EMG – les danseurs par leurs mouvements produisent du son.

« En collaboration avec l'Institut des Sciences du Sport de l'Université de Lausanne, la Haute Ecole de Musique de Genève, Future instruments et Biopac Systems Inc., la compagnie linga s'est lancée dans une recherche chorégraphique qui instaure un dialogue entre langage artistique et langage scientifique en développant un système interactif qui permet de transformer les impulsions générées par les mouvements en son »⁷⁸ (*re-mapping the body*, 2012, p. 4).

⁷⁶ Entretien avec un responsable de l'Institut des sciences du sport, Université de Lausanne, le 12 juillet 2013

⁷⁷ Compagnie Linga, <http://www.linga.ch>, rubrique « projets/step1 », <http://www.linga.ch/fr/projets.php?id=24>, consulté le 18 juillet 2013

⁷⁸ Dossier de présentation de *re-mapping the body* constitué par la compagnie Linga, 2012, p. 4

Le système interactif transformé par un concepteur qualifié a été utilisé pour les trois productions. Avec *Additional Tones* la compagnie poursuit son travail sur le « corps augmenté »⁷⁹ par les capteurs physiologiques de mouvement déjà exploré dans la production 2012 (*re-mapping the body*) »⁸⁰. En s'associant au groupe STADE, duo de musique électronique improvisée largement réputé en Suisse, la compagnie souhaite franchir une nouvelle étape dans l'utilisation de la technologie confrontant cette fois les danseurs munis de capteurs à l'univers musical des deux musiciens.

L'idée de cette nouvelle production est venue aux deux chorégraphes après être allés au Centre d'art et de technologie des médias de Karlsruhe, où ils ont découvert la réflexion d'une compositrice et artiste américaine, Maryanne Amacher. Sa réflexion s'articule autour du phénomène psychoacoustique dans la composition musicale qu'elle nomme *Additional Tones*. Pour cette compositrice, *Additional Tones* correspond à la résonance produite par le son « reçu » dans l'oreille. Une résonance qui correspond à une autre note que celle produite par le compositeur. *Additional tones* ou *response tones* sont des tonalités que le corps produit en réponse à des sons perçus. Les compositeurs jouent autour d'un concept de questions/réponses dans la musique, le but étant de créer un dialogue avec celui qui écoute et donc de jouer avec ces questions/réponses⁸¹. Linga a souhaité reprendre cette idée mais à un « premier degré »⁸², c'est-à-dire que les tonalités produites par les danseurs au moyen des capteurs et les tonalités produites par les musiciens sont ajoutées à de la musique déjà composée. Le but étant de créer un terrain d'entente entre l'apport de sons créés par les danseurs et ceux créés par les deux musiciens sur la composition initiale.

« Aujourd'hui, il (STADE) monte sur scène pour rencontrer les danseurs de la Compagnie Linga dans un dialogue entre musique et danse contemporaine. Une conversation intime qui n'a pas peur de se laisser guider par l'inattendu, l'aléatoire, tissant un espace hybride où gestuelle et sonorité confluent librement. Le corps sonore, élargi, dilaté par l'irruption de nouvelles

⁷⁹ Le concept de « corps augmenté » est utilisé pour définir l'amélioration des capacités humaines grâce à la technologie

⁸⁰ Flyer de présentation de *Additional Tones*, février 2013

⁸¹ Amacher Maryanne (2008), Psychoacoustic phenomena in musical composition : some features of a perceptual geography, in : John Zorn (Eds), *Arcana III : Musicians on Music*, New York : Hips Road/Tzadik

⁸² Discussion avec Marco Cantalupo, chorégraphe de la compagnie Linga, le 3 janvier 2013

technologies, devient une entité complexe, ouverte, perméable. Avec le concours des musiciens, il favorise la naissance de nouveaux modèles chorégraphiques profondément impliqués dans l'aventure scientifique de la société moderne »⁸³.

A travers la création d'*Additional Tones* la compagnie Linga poursuit son « aventure scientifique » par sa volonté d'utiliser la technologie mise à disposition par l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne et tente de faire preuve d'originalité en « favorisant la naissance de nouveaux modèles chorégraphiques ». *Additional Tones* est une production qui s'inscrit dans l'art numérique et dans un champ où la danse contemporaine devient un lieu d'hybridations. Entre musiciens, technologie et danse, on voit l'émergence d'un nouveau modèle que l'on peut qualifier d'interdisciplinaire.

Cette nouvelle forme de collaboration de « recherche-crédation » (Fourmentaux, 2011) nous permet de voir les dynamiques d'interactions entre les acteurs qui ont participé à cette nouvelle production chorégraphique. De quelle(s) manière(s) la compagnie Linga fait appel à des ressources symboliques – à travers son discours mais aussi avec l'utilisation de la technologie. Comment elle utilise ces ressources comme preuves « d'innovation, d'originalité, de rupture avec le « déjà-vu » (Faure, 2008, p.92), afin de se singulariser, non seulement vis-à-vis du champ de la danse contemporaine mais également vis-à-vis des institutions qui la financent afin de recevoir une reconnaissance matérielle et institutionnelle qui met fortement en avant ces caractéristiques liées à la nouveauté et l'innovation.

6.3 Sources de financement et collaborations *Additional Tones*

Afin de voir de plus près les interactions entre les différents acteurs et de prendre en compte les conditions matérielles et symboliques dans lesquelles l'œuvre a été produite, il convient de passer en revue les différentes sources de financement attribuées au projet ainsi que les acteurs qui ont collaboré avec la compagnie.

⁸³ Flyer de présentation de *Additional Tones*, février 2013

La compagnie poursuit avec *Additional Tones* sa collaboration avec l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne, Biopac Systems Inc, la Haute Ecole de Musique de Genève et Future Instruments. Ces quatre acteurs sont centraux puisque pour les trois productions, ils sont systématiquement mentionnés sur chaque support de communication relatif à l'œuvre chorégraphique.

L'Institut des Sciences du sport de l'Université de Lausanne a été l'un des initiateurs du projet *Step 1*, en souhaitant tester les capteurs dans une œuvre chorégraphique et profiter de l'occasion pour équiper son laboratoire.

« [...] Les appareils c'était Biopac et donc on a contacté Biopac en se disant tiens on peut utiliser ça... Nous notre intérêt c'était aussi de dire on va avoir ces appareils Biopac, on va pouvoir les utiliser pour les recherches sur le mouvement et donc la Direction disait on vous finance 20'000 francs là-dessus comme ça vous aurez des appareils...et on s'est dit c'est aussi intéressant d'équiper le labo [...] on avait déjà des appareils mais ça nous permettait d'en acquérir d'autres en supplément, comme on a pas mal d'étudiants, on s'est dit tiens si on double l'appareillage, on peut mieux leur apprendre [...] ».

Entretien avec un responsable de l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne, 12.07.2013

Hormis la phase initiale – lancer l'idée des capteurs et les acquérir –, l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne n'a pas vraiment collaboré par la suite avec la compagnie. Biopac Systems Inc. a été intégré dans le projet comme fournisseur de l'appareillage technologique de l'Université de Lausanne. La Haute Ecole de Musique de Genève ainsi que Future Instruments (start-up de l'EPFL) ont apporté leur savoir-faire en matière de technologie en détournant les capteurs biomédicaux pour en faire une interface musicale. Outre ces différentes collaborations, la compagnie a reçu le soutien de différents bailleurs de fonds. Tout d'abord, elle a bénéficié d'une convention de soutien conjoint de la Ville de Pully, du Canton de Vaud et de Pro Helvetia pour 2012-2014⁸⁴. Ensuite, la compagnie a également reçu le soutien du Canton de Vaud à travers une subvention à durée déterminée (contrats de confiance) pour l'année 2012-2014 d'un montant de 140'000

⁸⁴ Convention d'une durée de trois ans « elle doit leurs permettre (aux compagnies) de travailler dans la continuité, de créer des structures administratives professionnelles et d'être plus présentes sur la scène internationale ». Danse Suisse, <http://www.dansesuisse.ch>, rubrique « politique culturelle/projet danse », <http://www.dansesuisse.ch/index.php?id=85&L=3>, consulté le 21 juillet 2013. Convention octroyée déjà en 2007 (225'000 francs) pour Linga et qui a été renouvelée depuis.

francs⁸⁵. Enfin, Linga a aussi été soutenue pour *Additional Tones* par la Loterie Romande, la Fondation de Famille Sandoz, la Ville de Lausanne, la Fondation Suisse des artistes interprètes (SIS), le Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS) et la Société Suisse des Auteurs (SSA). Ces différentes sources de financement ou autres types de soutiens nous montre que la compagnie a un budget assez conséquent pour sa production chorégraphique. Quant à la forme de ces soutiens elle est plutôt variée. Si l'Université de Lausanne représente dans ce cadre un soutien financier moindre, elle reste néanmoins un acteur qui participe au support de légitimité de la compagnie. A cet effet on voit notamment le soutien indirect du Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS) pour ce projet. En effet, collaborer avec la recherche scientifique dénote pour une compagnie de danse un gage de recherche et d'innovation fortement apprécié par les bailleurs de fonds non seulement en faisant preuve d'innovation et d'originalité mais aussi en s'inscrivant dans un projet qui s'ouvre à de nouvelles collaborations pluridisciplinaires.

S'appropriier l'objet technologique – les capteurs – et collaborer avec des instances scientifiques relève d'un enjeu pour la compagnie Linga, celui d'en tirer une rémunération symbolique. Les conditions de productions étant liées aux conditions matérielles et économiques, dans le sens où les chorégraphes se doivent d'agir avec une forte inventivité afin d'obtenir les subventions pour mener à bien leur projet, ces conditions sont souvent déniées par les chorégraphes pour qui leur reconnaissance ou encore l'attribution de subventions sont assurées par leur « figure de créateur ».

« [...] Néanmoins, il faut rester attentif à la nécessité pour le chorégraphe de jouer avec le symbolique pour prétendre bénéficier d'une légitimité institutionnelle qui se valide en grande partie sur la figure du créateur » (Sorignet, 2012, p.134).

Assurance comme on le voit qui participe à une légitimité symbolique, puisqu'elle a pour effet de renforcer leur légitimité auprès des différentes institutions. Cette

⁸⁵ Canton de Vaud, <http://www.vd.ch>, rubrique « communiqué de presse/aide à la création chorégraphique et indépendante », <http://www.bicweb.vd.ch/communique.aspx?pObjectID=382477>, consulté le 21 juillet 2013

assurance de la figure de créateur n'est pas seulement validée par les chorégraphes mais aussi par les institutions, qui se doivent de « déceler l'artiste innovant » (Sorignet, 2012, p. 134).

« Peut-être il y avait un intérêt nouveau, dans ces milieux contemporains il me semble qu'il faut toujours être nouveau, il y a le dictat de faire ce qui n'a pas déjà été fait, ce qui est bizarre puisque tout a déjà été fait... tu mets de la cuisine suisse avec de la cuisine exotique, ça existait déjà mais c'est le fait de les avoir mis ensemble qui est un peu nouveau... mais il me semble qu'il y a toujours ce truc de faire ce que l'on n'a pas fait, mais ça c'est déjà un frein à la créativité, c'est sûr qu'il faut se renouveler, prendre d'autres chemins mais les chemins existent déjà... il y a sûrement une idée où ils se sont dit « tiens ! C'est nouveau ça n'a pas été fait [...] ».

Entretien avec musicien A⁸⁶, 16.04.2013

L'idée d'innovation semble être un point important à la participation d'une acquisition de légitimité symbolique, même si ce n'est pas l'unique explication. L'un des acteurs ayant collaboré au projet de la compagnie Linga nous donne son avis au sujet des motivations de la compagnie de danse à travailler avec le domaine technologique et scientifique :

« Je pense qu'il y avait une première motivation de travailler avec les partenaires locaux, ça c'est sûr, c'est se faire connaître, avoir du lien, se faire connaître c'est aussi se faire financer aussi parfois parce qu'il y a aussi des financements, des partenaires locaux, notamment sur des événements ça, ça peut jouer mais aussi parce que pour eux c'est un défi, c'est un peu inhabituel, dans les processus de création on est aussi sur du neuf...on est sur un marché, on se différencie mais aussi au-delà du marché, la création suppose d'autres types d'inspiration [...] ».

Entretien avec un responsable de l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne, 12.07.2013

Comme mentionné précédemment et au-delà de l'aspect innovant du projet, les partenariats locaux servent aussi de supports de légitimité pour la compagnie. Cette idée de l'artiste créateur mais aussi d'une collaboration multiple autour de la création chorégraphique s'inscrit dans les transformations de la danse avec l'émergence de

⁸⁶ Pour différencier les musiciens et les danseurs à travers nos entretiens mais aussi nos notes d'observations, nous avons décidé d'attribuer des lettres. Chaque lettre représente un danseur ou musicien différent.

la danse contemporaine (Sorignet, 2012). Si du côté des chorégraphes l'hybridation des œuvres permet l'acquisition de ressources symboliques, il s'agit pour les partenaires, notamment pour l'Institut des sciences du sport, d'acquérir une certaine visibilité et d'acquérir, comme vu précédemment, du matériel technique.

« C'est un peu l'occasion qui donne envie de détourner (l'objet technique), tiens comment on peut rendre visible les sciences ou comment on peut inventer des choses, disons c'est destiné à ça. Est-ce qu'on peut l'utiliser autrement ? Et c'était en lien avec ce projet danse, on s'est dit mais tiens sur la danse, sur le mouvement et je pense c'est Interface Sciences-Société qui a dû dire tiens avec les arts on ne pourrait pas faire quelque chose ? ».

Entretien avec un responsable de l'Institut des sciences du sport
de l'Université de Lausanne, 12.07.2013

Ce désir de rendre visible la science rejoint nos exemples de l'EPFL et du CERN quant à la volonté de rassembler l'art, la technologie et la science à des fins d'ouverture et de communication vers un public plus large. A travers l'organisation d'évènements organisés par la plateforme Sciences-Société, l'art dans ce cas semble aussi être utilisé comme un moyen de rendre visible la science dans la société. Collaborer avec une compagnie de danse contemporaine sert aussi de support de légitimité à l'Université de Lausanne, dans le sens où cette collaboration lui permet d'élargir son réseau et donc de participer d'une manière indirecte à sa reconnaissance tant d'un point de vue local qu'international. D'ailleurs l'évènement *Step 1* a été créé en début d'année pour l'accueil des « personnalités ». Nous pouvons aussi constater de manière générale, que dans le contexte actuel, le lien science-art est fortement valorisé, les scientifiques sont encouragés à développer des relations avec le monde artistique. Mais on voit aussi un certain intérêt pour une utilisation différente de l'objet détourné à des buts créatifs.

« [...] les connaissances ce n'est pas juste des transferts utilitaires, ça donne des idées en termes d'imaginaires ou d'imagination, ce n'est pas forcément utile pour des publications ou autres mais ça peut être drôle d'imaginer autre chose, c'était plutôt dans cette perspective ».

Entretien avec un responsable de l'Institut des sciences du sport
de l'Université de Lausanne, 12.07.2013

Pour Biopac, l'entreprise américaine, les enjeux sont un peu différents. Dans un premier temps, réticents à l'idée que leurs capteurs soient utilisés dans un domaine artistique, ils ont trouvé dans un deuxième temps que le détournement de l'objet technologique était intéressant.

« D'abord on a commandé (des capteurs) pour les utiliser, ensuite ils ont vu que ça marchait, que ça les intéressait...une promo probablement pour Biopac, ça donnait un autre usage et donc ça élargissait probablement les possibilités du marché, donc ensuite je crois qu'ils ont mis les capteurs à disposition [...] ».

Entretien avec un responsable de l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne, 12.07.2013

« Au début ils étaient (Biopac) très loin de ça, quand ils ont vu le résultat...oui...parce que pour eux c'était de la comm', c'était donner une visibilité au produit, et outre les aspects comm' c'est peut-être de nouveaux usages, donc nouveaux marchés [...] ».

Entretien avec un responsable de l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne, 12.07.2013

D'après ce responsable de l'Institut des sciences du sport, l'avantage pour Biopac est celui d'élargir son marché à travers l'utilisation détournée du matériel technique. En participant à un tel projet, il y a une plus grande visibilité sur le produit – à travers d'autres biais. Le détournement de l'objet technologique rend les frontières entre la science et d'autres domaines de plus en plus floues. A titre d'exemple, nous pouvons citer la console de jeux (Xbox360 de Microsoft), plus précisément le *Kinect* – un capteur de mouvements dévolu à la console – qui a été détourné récemment par des scientifiques.

« Kinect for Xbox 360 is inspiring invention in nearly every part of the globe. More than 8 million consoles have been sold in just the first 60 days, and the enthusiasm we are seeing in the scientific community – specifically the research and academic communities – around potential applications of Kinect, is exciting to see »⁸⁷ (Clayton, Chief Storyteller by Microsoft, 2011).

Le *Kinect* a été détourné pour de la chirurgie de précision par des étudiants du *Biorobotics Lab* de l'Université de Washington afin d'explorer la chirurgie robotisée. Le *Personal Robots Group* du MIT (*Massachusetts Institute of Technology*) a aussi utilisé le boîtier pour le mettre sur une machine roulante et motorisée afin qu'elle se

⁸⁷ Blog Technet, Microsoft, rubrique « Blogs/microsoft/archive/2011/01/26 », http://www.blogs.technet.com/b/Microsoft_blog/archive/2011/01/26microsoft-is-imagining-a-nui-future-natural-user-interface.aspx consulté le 9 août 2013

déplace selon la direction qui lui est indiquée par le mouvement. Enfin d'autres applications comme celles effectués auprès d'un Hôpital de réadaptation avec la collaboration de *The Harvard School of Engineering and Applied Sciences* nous montrent les maintes possibilités de détourner un objet technologique. La surface a permis de créer des jeux destinés à des enfants atteints de paralysie cérébrale⁸⁸.

A travers ces quelques exemples nous voyons que les consoles de jeux peuvent s'éloigner de leur fonction première – celle d'être ludique. Cela nous montre aussi la porosité entre les frontières scientifiques et celles d'autres domaines – comme celui du jeu vidéo ou encore le domaine artistique – qui nous paraissent à première vue mêmes très éloignés du monde scientifique. Cet exemple rejoint les propos du responsable de l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne au sujet de Biopac. Pour Microsoft, le détournement de son objet technologique participe aussi à élargir son marché et à acquérir une plus grande visibilité.

Pour la Haute Ecole de Musique de Genève ainsi que Future Instruments (start-up de l'EPFL) qui ont apporté leur savoir-faire en matière de technologie en détournant les capteurs biomédicaux en interface musicale, l'enjeu semble se situer à un autre niveau encore.

« Quand j'étais étudiant à l'EPFL, je m'interrogeais sur la matière (technologie) et je voyais vraiment, pour moi ce qui donnait un sens à la technologie c'est qu'elle allait étendre les fonctionnalités humaines, c'est-à-dire une extension, justement un instrument parce que c'est ça un instrument, c'est un outil qui étend les fonctionnalités humaines [...] je pense que l'instrument il va te permettre de projeter à l'extérieur une partie de toi ».

Entretien avec un concepteur d'interfaces homme-machine, 20.04.2013

Pour ce concepteur d'interfaces, qui a dirigé pendant cinq ans un groupe de recherche d'interactions musicales à la Haute Ecole de Musique de Genève, l'idée de travailler avec la technologie et la danse s'est concrétisée suite à un travail universitaire portant sur l'interaction entre le mouvement et le son. Pour *Additional*

⁸⁸ Blog Technet, Microsoft, rubrique « Blogs/microsoft/archive/2011/01/26 », http://www.blogs.technet.com/b/Microsoft_blog/archive/2011/01/26microsoft-is-imagining-a-nui-future-natural-user-interface.aspx consulté le 9 août 2013

Tones il a créé un outil de *mapping*⁸⁹ d'interface musicale. Pour ces acteurs, la motivation est plutôt centrée sur un processus de recherche et de réflexion autour de la technologie pour la mettre en lien avec le domaine artistique.

Les subventions attribuées à la compagnie *Linga* renforcent sa légitimité au sein du champ de la danse contemporaine. En recevant ces soutiens la compagnie d'une part, maintient sa position dans le champ – en faisant preuve de création, en diffusant ses œuvres chorégraphiques à un niveau international – et d'autre part, s'efforce de répondre aux exigences d'innovation et de particularité demandées par les bailleurs de fonds en créant des œuvres telles que *Additional Tones*. Dans ce contexte, la compagnie tente de mettre en lumière de nouveaux « modèles chorégraphiques »⁹⁰ répondant de près à de nouvelles formes de créations artistiques fortement valorisées. C'est pourquoi la collaboration avec l'Institut des sciences du sport s'avère être une rémunération symbolique pour la compagnie de danse puisqu'elle permet, à travers l'utilisation des capteurs, de valider cette idée de forte inventivité, de processus de recherche qui la mène finalement vers une rémunération matérielle – recevoir des soutiens financiers sur du long terme – qui lui permettra de s'ancrer de manière durable dans le paysage contemporain.

Mais cette collaboration amène non seulement les chorégraphes à être reconnus par les institutions mais aussi à renforcer leur image en tant que « créateurs » de par leur rôle au sein d'une production. En effet le chorégraphe, au centre du processus de création se voit valider sa position de « maître » du jeu. De l'autre côté, les acteurs retirent eux aussi des rétributions symboliques. De par la collaboration artistique, les institutions scientifiques ou technologiques élargissent la visibilité de leur champ à un plus large public, procédant ainsi au renforcement de leur légitimité dans le champ de la recherche qui se veut à son tour innovant et créatif. La multitude d'interfaces qui se mettent en place pour créer des projets « techno-artistiques » nous confirme cette volonté du milieu scientifique à élargir son champ d'action. Si nous avons vu que l'art et la technique ont pu entretenir une relation controversée au fil du temps, il convient de souligner qu'aujourd'hui ce lien est

⁸⁹ *Mapping* : fait de créer des liens logiques entre des actions d'entrées (actions physiques : les gestes) et des actions de sorties (musicales ou non musicales, peuvent être visuelles aussi), Entretien avec Alexandre, ingénieur, 20.04.2013

⁹⁰ Flyer de présentation de *Additional Tones*, février 2013

valorisé. Comme nous le dit Fourmentraux « [...] on assiste à une multiplication d'initiatives politiques et gouvernementales visant l'incitation et l'accélération des énergies artistiques en ce domaine (domaine de l'innovation) » (Fourmentraux, 2012, p. 37).

Dans le prochain sous-chapitre, nous procéderons dans un premier temps à la description de la production *Additional Tones*, afin de voir comment une pièce chorégraphique qui mêle recherche (technologie) et création prend forme. Nous essaierons de décrire au mieux les différentes scènes qui composent la production chorégraphique pour comprendre l'utilisation de l'objet technologique par les danseurs mais aussi leurs interactions avec les musiciens dans la composition musicale. Puis, dans un deuxième temps, nous passerons à l'analyse à partir de cette description afin de voir les différents éléments qui se dégagent de la production d'une œuvre « hybride ».

6.4 Description d'*Additional Tones*

Une lumière froide qui s'allume lentement, la scène est assez sombre. Un danseur arrive sur scène en marchant tranquillement, un capteur posé sur le haut de son bras droit, il n'y a pas de musique, il s'arrête au fond de la scène face au public, regarde à droite, puis repart au-devant de la scène. Il est vêtu d'un marcel blanc et d'un pantalon anthracite, il est pieds nus. Statique, il regarde à nouveau devant puis à droite, il repart en arrière et s'arrête. A ce moment, entre en scène un deuxième danseur, vêtu d'un pantalon gris foncé et d'une chemise blanche, il porte deux capteurs à son poignet droit et gauche, il s'arrête derrière le premier danseur, proche de lui. Il essaie de venir face à lui, mais le premier danseur le repousse avec sa main droite. Il n'y a toujours pas de musique, pas de sons. Le deuxième danseur fait une deuxième tentative pour repasser devant le premier danseur en passant de l'autre côté et là commence un « combat » entre les deux. Les capteurs se déclenchent, on commence à entendre des sons liés à leurs mouvements⁹¹.

⁹¹ Toutes les photos utilisées dans cette partie ont été extraites de la vidéo-extraits *Additional Tones*, Linga & Stade mise en ligne, publiée le 19 mars 2013 sur <http://www.youtube.com/Watch?v=EdWfeNC814c>



Tous les gestes sont lents et précisément montrés afin que le spectateur comprenne l'utilisation de l'appareillage électronique. A un moment l'un des danseurs prend le bras de l'autre danseur par le poignet – proche du capteur - et le fait bouger – en haut, en avant et en arrière – afin de révéler au public que le capteur émet le son que l'on entend. Par la suite, le danseur qui porte les deux capteurs sur son poignet plie son bras, fait un poing avec sa main droite et se tape le haut du torse avec, une nouvelle tentative d'indiquer le lien existant entre le capteur et le son qui est produit. Il tape de plus en plus fort jusqu'à ce que le deuxième danseur commence réellement à bouger son corps dans tous les sens, comme s'il recevait des décharges électriques.

Ce duo de corps qui se battent – proche de la *danse-contact*⁹² – accompagné de bruits assez industriels – des tonneaux qui roulent – dure environ six minutes et introduit *Additonal Tones*. Les capteurs sont visibles et on comprend que ce sont eux qui déclenchent le son puisque depuis le début de cette scène, il y a un silence total.

⁹² Danse où les points de contact physique donnent lieu à des mouvements improvisés



Un troisième danseur sans capteurs rentre sur scène. Il porte lui aussi un pantalon gris et une chemise blanche. La scène dans son ensemble est épurée et froide. Lorsque ce troisième danseur fait son apparition, les deux musiciens entrent en scène. Ils sont chacun assis à une extrémité de la scène, au-devant et face à face, de profil par rapport au public. Assis derrière des tables éclairées par des lumières et munies d'un clavier électronique et d'un *octopad* (batterie électronique) reliés à des ordinateurs, les musiciens commencent à jouer.





Les trois danseurs sont dos au public et ils commencent à bouger, chacun à leur tour comme s'ils recevaient des décharges électriques. A chaque fois qu'ils bougent, il y a une voix électronique qui s'enclenche et qui s'ajoute aux nappes sonores des musiciens.



Quand le danseur s'arrête de gesticuler, on entend la nappe du musicien, sinon elle est recouverte par le son émis par le danseur. On a du mal à comprendre tout de suite qui émet le son contrairement à la première scène qui était là pour faciliter la compréhension du processus. A partir de cette deuxième séquence, la musique des

musiciens se mêlant aux sons produits par les danseurs, on rentre dans le processus central de la pièce qui est celui des « tons additionnels ». De manière progressive, la musique s'ajoute lentement aux sons produits par les danseurs.

A la fin de ce trio, il y a l'entrée d'une danseuse, la musique produite par les musiciens s'arrête. Les trois danseurs sortent de scène. Des projecteurs carrés et espacés sont allumés des deux côtés de cette scène sobre et épurée.

Elle est vêtue d'une robe grise et porte plusieurs capteurs : un sur son bras droit – au-dessus du coude – un sur son poignet gauche et le dernier sur sa cheville gauche. Elle entre en bougeant comme un oiseau, les bruits émis par ses capteurs font référence aux bruits d'un oiseau, de la nature.



On comprend à nouveau la volonté des chorégraphes de montrer l'objet technologique – les capteurs – et son utilité à produire des sons par les mouvements de la danseuse. En bougeant les bras comme un oiseau qui bat des ailes, la tête de coups saccadés comme un oiseau qui bouge sa tête, les chorégraphes marquent clairement une volonté de faire comprendre l'aspect technologique de la chorégraphie. Après les trois premières minutes de ce solo, les musiciens apparaissent à nouveau sur les sons produits par la danseuse mais de manière très discrète. A environ cinq minutes de son solo, la danseuse s'arrête brusquement sur ses pointes et se laisse tomber sur le côté. Les musiciens entrent réellement en jeu cette fois-ci mêlant à nouveau leur musique au son de la danseuse de manière

progressive jusqu'à ce que la danseuse enlève sa robe, sorte de scène sur une musique de plus en plus présente.



Deux danseurs entrent sur scène alors que les musiciens jouent encore après le solo de la danseuse. La musique baisse graduellement jusqu'à totalement s'arrêter. Ce sont les mêmes danseurs que dans l'introduction d'*Additional Tones*. Ils refont le même type de duo avec les mêmes sons émis par leurs capteurs, mais ils ont changé de vêtements. Vêtus de pantalons foncés et de chemises respectivement grise et brune, ils mettent en scène un duo d'attaques composé de leurs propres sons. Les musiciens n'interviennent pas dans cette séquence. Les mouvements sont concentrés sur les bras – endroits où il y a les capteurs – et sont interprétés de manière à ce que le public fasse à nouveau le lien entre le mouvement et le son.



Au bout de trois minutes, une danseuse entre sur scène. Elle porte un jeans et un haut blanc, puis entre un troisième danseur avec un pantalon et une chemise foncée, il n'y a toujours pas de musique (ni des musiciens, ni provenant des capteurs). Enfin, la dernière danseuse rentre sur scène vêtue d'un jeans foncé et d'une chemise bleue. Les musiciens lancent des nappes de musique électronique et les danseurs commencent à danser. Un danseur sur les cinq porte des capteurs mais le choix scénographique (scène obscure) fait par les chorégraphes ne permet pas de les apercevoir clairement. Le danseur porte deux capteurs au poignet droit et gauche, un sur sa cheville droite, sur son pantalon.



Le choix musical n'est pas aussi évident que durant les scènes précédentes, hormis les nappes de musique électronique lancées par les musiciens, on arrive difficilement – voire pas – à entendre les sons produits par les mouvements du danseur avec les capteurs. Ils sont noyés dans la composition musicale. Progressivement les deux musiciens jouent en live sur les nappes de musique électronique qu'ils ont lancées au début de cette séquence et l'on a encore plus de mal à déceler les sons produits par l'unique danseur portant des capteurs. Cette partie est la plus « dansée » dans le sens où les danseurs sont vraiment dans une danse puissante et physique. A presque quarante minutes du spectacle, la lumière froide et bleue laisse place enfin à une lumière rouge plus chaude.



Même processus pendant cette séquence : la musique monte progressivement jusqu'à « exploser » puis redescend doucement pour finalement s'arrêter. En arrière fond on a à nouveau une nappe de musique électronique – qui fait penser au bruit d'un bourdon. Les danseurs sortent progressivement de la scène, il reste deux danseurs. L'une des deux danseuses qui était sortie – pour aller se changer – entre à nouveau sur scène. Elle porte une robe foncée et transparente. Les deux danseurs ont gardé les vêtements qu'ils avaient dans la séquence précédente.

Les deux danseurs qui vont faire le duo ne portent pas de capteurs. Le troisième en porte trois – deux au poignet droit et gauche – et un à la cheville droite, sur le pantalon. Il est debout en arrière-plan à droite de la scène dos au public. Les deux danseurs commencent leur duo sur le bruit du bourdon qui sera vite accompagné par des nouvelles nappes – lentes dans un premier temps – lancées par les musiciens.

Au bout de deux minutes, le troisième danseur munit des capteurs se retourne face au public et s'assoit sur une caisse.



Il bouge le bras – fait une semi-rotation – et un son est émis. Durant toute cette séquence le danseur est assis et fait des mouvements avec ses bras et jambes pour produire de la musique et accompagner les danseurs sur scène. Des mouvements assez nets permettent à nouveau de comprendre le lien entre le geste et le son. Les musiciens ont déjà lancé des nappes en arrière fond, le rejoignent progressivement pour faire de la musique en *live* en interaction avec ses sons qui s'intensifient également à travers de plus amples mouvements.

Lorsque les musiciens commencent à baisser leur son, les trois autres danseurs rentrent sur scène, le danseur avec ses capteurs cesse lui aussi peu à peu de faire du son avec ses capteurs. Cette partie se finit à nouveau sur le bruit du bourdon. Maintenant les cinq danseurs sont sur scène, deux danseurs sur les cinq ont les capteurs sur eux. Une danseuse en porte un sur chacun de ses poignets, un danseur a aussi un capteur par poignet, l'autre est toujours sur sa cheville visible sur son pantalon. Cette fois, les danseurs sont menés à suivre la danseuse qui porte les capteurs, et ses mouvements – elle fait des mouvements avec ses bras – une autre manière de montrer une fois de plus la technologie utilisée. Il n'y a plus de musique, il y a uniquement les sons produits par les danseurs. Le deuxième danseur qui porte des capteurs participe également au son produit jusqu'à ce que les lumières, à nouveaux bleues et projetées sur l'ensemble de la scène s'estompent de plus en plus pour attirer le regard du spectateur sur un duo de corps entre la danseuse avec

les capteurs – qui continue à produire des sons – et un danseur sans capteurs, avant d’être plongé pour ce final, dans le noir total.



A partir de cette description d'*Additional Tones*, nous tenterons d’analyser certains aspects de la production en les mettant en lien avec quelques-unes de nos réflexions théoriques. Ces premières pistes d’analyse, nous amèneront par la suite à nous plonger au cœur du processus de création où nous essaierons de comprendre de plus près les interactions entre les chorégraphes, danseurs et musiciens autour de l’objet technologique.

Additional Tones est une pièce contemporaine qui correspond aux changements survenus dans la danse contemporaine aux alentours des années 1980-1990. L’espace de création devient une entreprise collective (Sorignet, 2012) dans lequel de nouvelles formes de productions, mêlant de la musique en *live*, de la danse et de la technologie, apparaissent. Mais la danse contemporaine n’est pas seulement protéiforme, elle est aussi définie comme porteuse d’une valeur d’originalité (Faure, 2008). *Additional Tones* semble répondre à cette définition en intégrant dans sa création des capteurs biomédicaux destinés en premier lieu à la performance sportive. Le détournement de l’objet et son utilisation en danse contemporaine sont des aspects centraux dans le processus d’inventivité de la compagnie. Déjà exploré dans deux productions (*Step 1* et *re-mapping the body*), l’aspect innovant et original dans *Additional Tones* relève plus de la continuation à explorer l’objet technologique

et de son utilisation autour du concept de la compositrice américaine Maryanne Amacher, concept qui a donné naissance au titre de la nouvelle production de la compagnie. En produisant cette pièce avec la collaboration de deux musiciens expérimentés, les chorégraphes cherchent à mettre en avant l'aspect innovant de « nouveaux modèles chorégraphiques »⁹³ résultant de l'interaction entre les musiciens et les corps des danseurs dotés de capteurs.

« Le travail avec STADE nous a amené à développer un dialogue intime, musical, sonore entre les corps des danseurs, producteurs de son, et les musiciens. A chaque représentation, de nouvelles connivences musicales se tissent entre les deux parties, une nouvelle partition s'écrit. Les danseurs sont ainsi également musiciens et sonorisateurs. Pour le public, l'expérience musicale est saisissante et globale »⁹⁴ (*Additional tones*, 2013, p. 4).

Au croisement de nouveaux lieux d'hybridations artistiques, *Additional Tones* s'avère correspondre aux critères – d'innovation et d'originalité – de définition de la danse contemporaine à travers d'une part la mise en rapport de musiciens avec des danseurs munis de capteurs et d'autre part l'utilisation technologique. A cet entrecroisement entre musique, danse et technologie – projet interdisciplinaire incluant la participation de différents champs artistiques – comment les collaborations prennent-elles formes ?

Cette description d'*Additional Tones* montre que les danseurs et musiciens partagent le même lieu de représentation. Le concert et la production chorégraphique se déroulent dans le même espace même si cet espace est occupé différemment : les danseurs sont au milieu de la scène, les musiciens sont eux positionnés à chaque extrémité de la scène se trouvant à distance l'un de l'autre. A travers cette production on comprend que le musicien investit une place dans un autre champ que le sien – celui de la danse. Comment les frontières entre le champ musical et le champ de la danse se définissent-elles ? Si la position occupée dans l'espace par les différents acteurs nous laisse entrevoir un enjeu autour d'une éventuelle redéfinition des frontières entre le champ musical et celui de la danse, nous pouvons par contre constater que le concept central de la pièce *Additional*

⁹³ Flyer de présentation de *Additional Tones*, février 2013

⁹⁴ Information prise du dossier de présentation de *Additional Tones* constitué par la compagnie Linga, 2013, p. 4

Tones implique une forte interaction entre les musiciens et les danseurs, où l'action des uns doit entraîner une réponse des autres. Mais force est de constater que les échanges – par des regards, par la danse, par l'écoute ou encore par la performance – survenus entre les danseurs et musiciens durant le spectacle étaient peu fréquents. Le manque d'interactions entre les musiciens et les danseurs a été évoqué dans les entretiens et observé lors de notre terrain. Il résulterait d'un manque de connections durant le processus de création. Résultat d'une rencontre entre deux champs artistiques qui ont mis du temps à se mettre au diapason.

« Il a fallu du temps pour trouver comment le système entre la musique et la danse « has to be » ! (devrait être pour fonctionner) ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

« [...] c'était pas une chorégraphie où l'on suivait la musique, c'était plus un fond sonore...en fait c'est installer l'ambiance...ils étaient là (les musiciens) pour créer une ambiance, pour créer notre ambiance...nous on dansait et eux créaient notre ambiance par-dessus...même moi j'ai du mal à voir ce que l'on a travaillé ensemble...il y a eu les deux parties qui ont travaillé ensemble...mais il y a des fois j'avais l'impression vu qu'on a pas travaillé dès le début ensemble...j'avais l'impression que ça faisait la danse d'un côté, les musiciens de l'autre, et il y a que quand vraiment on a été sur scène où là je me suis rendu compte et que là j'ai senti le fait qu'ils étaient avec nous sur scène, le fait qu'il y ait quelques échanges de regard, le fait que quand ils accélèrent, ça nous fait accélérer...mais c'est vrai que c'est assez compliqué...parce que là pour le coup comme je te le dis, on n'a pas travaillé ensemble dès le début, donc...».

Entretien avec danseur B, 07.02.2013

Si la production d'une œuvre multiforme et originale répond aux exigences de la danse contemporaine d'aujourd'hui et des politiques culturelles, la difficulté à établir une collaboration en tant que co-création (Fourmentaux, 2011) nous amène à voir que les dynamiques, qui s'installent entre les acteurs pour faire sens de cette œuvre numérique, ne sont pas établies hors d'un mode de « conflit culturel ». Celui-ci est induit d'un côté, par la démarcation relative à la logique (au fonctionnement) propre à chaque champ et par les positions occupées par les acteurs au sein de celui-ci produites par l'histoire du champ, et de l'autre, par un recours fréquent à l'utilisation de ressources symboliques permettant au final à certains des acteurs d'asseoir leur légitimité dans le champ.

6.5 Les acteurs « créateurs » et leurs statuts dans le champ

Additional Tones implique une multitude d'acteurs qui appartiennent à un champ bien spécifique et qui se retrouvent ensemble pour donner « corps » à une œuvre chorégraphique. Nous nous sommes déjà arrêtés sur les chorégraphes, leurs parcours et leur inscription dans le champ de la danse contemporaine ainsi que sur les collaborateurs scientifiques. Mais les chorégraphes ne peuvent donner « corps » à une œuvre chorégraphique sans la collaboration d'acteurs fortement impliqués dans le processus de création. Pour cette production cinq danseurs *free lance*⁹⁵ ont été engagés par la compagnie. Ayant des parcours assez différents – certains ayant suivi une formation classique, d'autres non – ils se rejoignent néanmoins sur des parcours validés à travers des écoles et/ou des compagnies de danse reconnues dans le champ de la danse contemporaine.

Le statut du danseur dans le champ de la danse contemporaine s'étant modifié à travers le passage d'objet (exécutant) à sujet (interprète), l'institutionnalisation de la danse contemporaine et d'autres changements survenus, les danseurs contemporains ont acquis une autonomie vis-à-vis du chorégraphe, qui leur permet de participer beaucoup plus au processus de création. Cependant nous notons que les relations entre chorégraphes et danseurs ne sont pas linéaires car différents éléments comme la reconnaissance et le charisme du chorégraphe, les aides accordées à celui-ci ou encore le parcours du danseur, etc. contribuent de manière continue à redéfinir les relations entre ceux-ci (Sorignet, 2012).

Les deux musiciens qui ont participé à la production d'*Additional Tones* ont quant à eux vingt-cinq ans de carrière derrière eux, une discographie dense et diverses collaborations avec des stars internationales (Alain Bashung, Pascal Auberson, Erik Truffaz, etc.), éléments qui montrent de manière claire leur assise et reconnaissance dans le champ musical. Il est important de souligner que STADE n'a pas simplement participé à la production d'*Additional Tones* mais que les deux musiciens sont co-producteurs de la pièce, ce qui implique une rencontre d'autant plus forte entre le

⁹⁵ Danseurs qui sont indépendants et qui travaillent pour différentes compagnies en parallèle

champ musical et celui de la danse. Enfin, le concepteur de l'interface, génie de la programmation d'interfaces machine-homme et chercheur à la pointe dans ce domaine est également fortement reconnu par ses pairs. Ces principaux acteurs qui possèdent tous un solide bagage artistique et scientifique ont dû non seulement se mettre au diapason pour interagir avec l'objet technique mais également entre eux afin de parvenir à l'œuvre chorégraphique présentée au public. Nous verrons comment ces différents acteurs ont participé à la création artistique mais aussi leur position dans le champ de la danse contemporaine afin de voir les dynamiques qui s'opèrent lors d'une production chorégraphique numérique.

6.6 La place de la technologie numérique dans *Additional Tones*

Si ces acteurs ont collaboré autour d'*Additional Tones*, il est primordial de comprendre la place de la technologie numérique dans la phase de conception artistique puisque chorégraphes, musiciens, danseurs et scientifiques se retrouvent à cette intersection de la création d'une « œuvre hybride » suite au choix de produire une pièce chorégraphique numérique.

La place des capteurs dans *Additional Tones* est un enjeu central dans la démarche artistique de cette production chorégraphique.

Premièrement nous pouvons voir cela à travers les supports de présentation de la pièce : *flyers*, sites internet, articles de presse, dossier de presse, interviews à la radio, etc. décrivent *Additional Tones* comme la suite logique d'un processus de recherche qui poursuit le travail amorcé deux ans auparavant par la compagnie avec l'utilisation des capteurs physiologiques et d'un système interactif transformant les mouvements des danseurs en sons.

« Ce spectacle est un peu la suite logique d'un projet que nous avons commencé il y a déjà deux ans, un projet qui à travers un système interactif qui utilise des capteurs physiologiques pour donner des informations quand un mouvement...et transforme les gestes et les mouvements des danseurs en sons. Et donc c'est un large projet que nous avons initié il y a deux ans avec l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne, Future Instruments, plusieurs partenaires [...] pour nous la suite logique était de réunir les deux entités Linga et STADE dans un spectacle où la musique est créée autant par

STADE que par la compagnie, donc autant que par les danseurs avec le mouvement pendant la chorégraphie [...] ».

Interview Linga & STADE, Marco Cantalupo, radio RTS⁹⁶, le 30 janvier 2013

Ce passage extrait d'une interview à la radio montre comment la compagnie présente sa production *Additional Tones*. On voit que la technologie – la production du son par le mouvement des danseurs – est un élément qui est mis en avant. Mais lorsque nous lisons les descriptifs de la pièce nous voyons également :

« ADDITIONAL TONES poursuit le travail de la Compagnie Linga sur le corps augmenté par les capteurs physiologiques [...] Le corps sonore, élargi, dilaté par l'irruption de nouvelles technologies, devient une entité complexe, ouverte, perméable. [...] »⁹⁷.

Des termes utilisés comme « corps augmenté », « corps sonore », « corps dilaté par l'irruption de nouvelles technologies » montre que le corps du danseur – central dans une production chorégraphique – interagit avec des nouvelles technologies (les capteurs).

Deuxièmement, et au-delà des supports de présentation de la pièce, lorsque l'on observe *Additional Tones* et que l'on tente de décrire les différentes scènes qui composent l'œuvre dans son ensemble, on se rend compte que le capteur est aussi présent dans les différents choix esthétiques du spectacle chorégraphique afin de faire comprendre au public l'interaction musicale entre d'un côté des musiciens en *live* et de l'autre, des danseurs munis de capteurs. Même si *Additional Tones* par rapport à *re-mapping the body* est beaucoup moins axé sur la visibilité des capteurs, de par l'utilisation différente des capteurs dans la production chorégraphique, et de par les choix esthétiques du langage chorégraphique et de sa mise en scène, cette nouvelle production a tout de même la prétention de montrer l'objet technologique. Il y a tout d'abord le fait que les danseurs portent les capteurs sur leurs habits.

⁹⁶ Radio Télévision Suisse, <http://www.rts.ch>, rubrique « radio/la 1^{ère}/programme/paradiso/30 janvier 2013 », <http://www.rts.ch/la-1ere/programmes/radio-paradiso/4579629-paradiso-du-30-01-2013.html>, consulté le 28 juillet 2013

⁹⁷ Flyer de présentation de *Additional Tones*, février 2013

« L'un des danseurs trouve le choix des costumes bizarre, car le choix d'avoir des costumes, d'être habillé d'une certaine façon et de par dessus rajouter l'objet technologique (le capteur) qui selon lui n'a rien avoir avec ce costume là, rend le résultat étrange. Il me dit que les danseurs ont proposé aux chorégraphes de mettre les capteurs sous les habits mais cela n'a pas été possible car ils travaillent avec des capteurs il faut donc les montrer. Selon lui c'est une contrainte de travailler avec les capteurs, car si un chorégraphe veut vraiment travailler avec il y a cette idée qu'il faut les montrer ».

Entretien avec danseur B, 07.02.103

A travers cet échange avec l'un des danseurs, on voit que les chorégraphes souhaitent montrer l'objet technologique même si certains danseurs doutent du bien-fondé de cette décision. Mais il y a aussi d'autres éléments – outre la visibilité de l'objet – qui nous amènent à considérer la présence du capteur dans cette production. La volonté des chorégraphes de créer des duos et solos de danseurs qui produisent seuls les sons sur scène – sans l'intervention des musiciens – participe également à la mise en évidence du capteur. Dans ces parties chorégraphiées, on comprend que le son entendu provient du mouvement du danseur. Il y a aussi le choix de faire intervenir de manière progressive les musiciens avec les danseurs producteurs de sons, afin de faire comprendre au mieux cette rencontre entre les musiciens et les danseurs – concept d'*Additional Tones*. L'exemple le plus abouti à ce sujet reste celui où un danseur muni de capteurs assis en arrière de la scène interagit avec la musique des musiciens, composition musicale sur laquelle deux danseurs sans capteurs dansent. Enfin, il y a le titre de la pièce : *Additional Tones* qui fait référence à un concept créé par une compositrice américaine, repris dans ce cadre pour présenter une production mêlant des musiciens et des danseurs munis de capteurs. Le cœur de la production étant la rencontre, l'hybridation entre la musique et le mouvement.

Mais nous pouvons aussi dire que cette plus fine observation correspond à un travail d'immersion du sociologue pour tenter de comprendre l'acte narratif. Pour le spectateur cela semble plus difficile. Premièrement l'esthétique de la mise en scène – scène faiblement éclairée par des lumières plutôt froides – ne facilite pas la visibilité des capteurs portés sur les habits. Malgré la volonté des chorégraphes de

les faire voir, certains spectateurs ont dû mal à les percevoir, comme relevé par un danseur :

« [...] Quand je regarde (en tant que danseur depuis l'extérieur), j'ai vraiment l'impression que le mouvement fait de la musique, mais quand j'ai demandé à des amis après la pièce, ils n'avaient pas compris que les danseurs avaient des capteurs ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Ce danseur trouve le lien évident lorsqu'il regarde la pièce depuis l'extérieur. Mais le regard de ses amis en tant que spectateurs diffère du sien, ils n'ont pas compris que les danseurs avaient des capteurs. La difficulté de voir les capteurs se couple à une deuxième difficulté, celle de les entendre. Même si la volonté des chorégraphes est de faire comprendre que le son provient aussi des capteurs du danseur par des choix tels que la conception de parties chorégraphiées et « jouées » uniquement par les danseurs ou encore d'intégrer progressivement le son joué par les musiciens en *live*, il reste difficile d'entendre les sons produits par les mouvements des danseurs. Mélangés la plupart du temps à une musique jouée en *live* par les musiciens, les sons produits par les danseurs se retrouvent souvent noyés dans celle-ci et deviennent ainsi difficilement perceptibles pour la plupart des spectateurs.

Nous avons vu que les capteurs ont, a priori une place importante dans cette dernière production, que ce soit à travers la conception de supports de présentations de la pièce – inspirés par le concept d'une compositrice fortement reconnue par le milieu de l'art contemporain et par la mise en avant de « nouveaux modèles chorégraphiques » qui résulteraient de l'utilisation des capteurs en interaction avec des musiciens – ou encore par les choix des chorégraphes en matière de langage esthétique et de mise en scène. Mais pour plusieurs danseurs qui ont participé à cette production, le rôle des capteurs dans *Additional Tones*, semble nettement moins important d'un point de vue plus concret. A ce propos l'un des danseurs nous mentionne qu'une tournée en Palestine d'*Additional Tones* est prévue et que celle-ci sera produite sans capteurs, ce sont les musiciens qui vont jouer les partitions des danseurs. Avec ou sans capteurs « [...] No difference ! »⁹⁸ s'exclame-t-il.

⁹⁸ Entretien avec danseur A, 07.02.2013

« No difference ! [...] Peut-être dans le solo il y aurait une différence mais même pas, parce que physiquement c'est tellement clair (tout est chorégraphié) [...] si les capteurs n'étaient pas là, cela ne changerait pas la qualité de la pièce ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Pour un autre danseur cette production implique un autre rapport au capteur que dans la production précédente (*re-mapping the body*) : le danseur en interaction avec les musiciens porte moins d'intérêt à son capteur parce qu'il y a une musique autour, il n'est plus le seul à produire du son, pour ce danseur l'utilisation de capteurs dans *Additional Tones* n'était pas nécessaire.

« [...] J'ai l'impression que c'était on les (capteurs) utilise parce qu'on les a payés avant donc il faut les rentabiliser...cette année il n'y avait pas vraiment d'utilité (en parlant des capteurs)...la preuve on est deux à ne pas avoir de capteurs et pourtant on est quand même dans la pièce et ça marche quand même ».

Entretien avec danseur B, 07.02.2013

« [...] Donc là c'est vraiment les capteurs comme tons additionnels, pas de questions sur le corps, pas plus de questions dans cette pièce sur la connexion entre les capteurs et le corps ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Pour ce danseur le port de capteurs dans cette production n'implique pas une réflexivité du danseur sur sa pratique – danser avec des capteurs – et sur son rapport au corps. De manière générale, nous constatons que les danseurs ne sont pas convaincus par l'utilisation de la technologie dans cette production. Nos observations confirment cette ambiguïté face à la technologie. Le manque d'interactions entre les musiciens et les danseurs avec les capteurs nous montre que le travail de recherche au sein de la compagnie Linga au sujet de la technologie durant le processus de création a eu du mal à prendre place. Les longues heures de répétitions passées chacun de leur côté (les musiciens travaillant sur l'objet technique et les danseurs sur la chorégraphie sans l'objet technique dans des espaces différents) confirment que la « rencontre musicale » n'a pas vraiment eu lieu. Le peu de temps consacré aux danseurs pour « travailler » avec l'objet technologique dénote aussi le manque d'importance accordé au travail plus réflexif qu'une véritable démarche de recherche artistique impliquerait. Travail qui a été fait

selon les danseurs à travers les deux premières productions *Step 1* et *re-mapping the body* mais qui manquait indéniablement pour *Additional Tones*.

Le capteur ainsi présenté comme un élément central du processus de création et catalyseur de nouveaux modèles innovants dans le champ de la danse contemporaine nous dévoile en définitive une utilisation de l'objet technologique à des fins autres que celles exposées ou « montrées » lors de la production. Cette dissymétrie entre d'une côté une conception artistique, qui souhaite mettre en avant l'objet technologique et son utilisation quant au développement de « nouveaux modèles chorégraphiques », et de l'autre côté une réalisation artistique, qui résulte sur une faible utilisation mais aussi compréhension de celui-ci, nous conduit à considérer l'objet technologique non pas comme un objet central de la création artistique mais comme un objet révélateur d'enjeux symboliques et matériels. Ces enjeux ont pour conséquence d'engendrer des rapports de force au sein même de la production, et au travers desquels les chorégraphes tentent d'acquérir et/ou asseoir leur légitimité symbolique – d'artiste créateur - et matérielle pour continuer à subsister dans le champ de la danse contemporaine.

7. ANALYSE DE L'ETUDE DE CAS A TRAVERS L'OBJET TECHNOLOGIQUE

Le capteur ayant une fonction révélatrice dans le processus de création, nous avons décidé de l'utiliser comme moyen d'analyse pour aborder notre questionnement sur l'art, la technologie et la science. Nous souhaitons dans cette dernière partie expliciter les interactions entre les différents acteurs qui ont participé au processus de création à travers cet objet technologique. Pour cela, nous avons choisi de regarder les conditions dans lesquelles le capteur apparaît ou non et nous essaierons de démontrer comment les différents acteurs travaillent et interagissent avec le capteur mais aussi autour de celui-ci ou sans celui-ci afin de voir quelles sont les dynamiques qui en découlent. Quelle est la place du capteur dans le travail de répétitions des danseurs, musiciens et chorégraphes compte tenu de son « statut » ambivalent observé au sein de la production *Additional Tones* ? Mais aussi comment les acteurs se positionnent-ils face à cet objet ? Comment se l'approprient-ils ?

7.1 Programmation de l'objet technologique : déclenchements ou contrôles continus ?

Les capteurs dans le processus créatif pour la production d'*Additional Tones* ont été principalement entre les mains des musiciens et des chorégraphes. En effet, bon nombre d'interactions autour et avec les capteurs se sont passées entre ces acteurs afin de préparer l'objet technologique pour les danseurs – recherche et programmation de sons attribués aux capteurs. Mais avant que le chorégraphe ne s'attaque avec les musiciens concrètement à l'objet technologique, le chorégraphe et les musiciens ont dû s'entretenir au préalable avec le concepteur de l'interface pour définir l'instrument. La programmation de l'instrument par le concepteur a été conçue afin d'aller plus loin avec *Additional Tones* dans l'utilisation de la technologie, passant d'un mode de déclenchements à un mode de contrôles continus⁹⁹. Il

⁹⁹ Déclenchements (Midi Note) : le capteur sert à déclencher des sons. Contrôles continus (Midi CC) : plutôt que de déclencher le son, le capteur influe sur un ou des paramètres du son (exemple : volume, hauteur, filtre, etc.) – utilisation plus musicale que le simple déclenchement.

convient de préciser que la programmation de l'outil requiert des compétences technologiques aiguisées qui ne peuvent se développer qu'à travers une spécialisation dans le domaine technologique. En conséquence, si les chorégraphes et les musiciens ne sont pas en mesure de programmer ce type d'outil, ce qui est normal puisque cela relève d'un travail d'ingénieur/technicien, ils peuvent néanmoins intervenir dans la création musicale à l'aide d'un outil paramétré en fonction de ce qu'ils souhaitent faire et explorer.

« [...] Et dans le deuxième (*Additional Tones*) ils voulaient aller plus dans le contrôle mais ils ont été incapable...alors que moi j'ai mis tout ce qui fallait en place, ils avaient l'outil...[...] mais parce qu'ils étaient incapables, ça oblige aussi à repenser la musique d'une façon différente et parce que les musiciens, ils font de la musique de déclenchement...ils font de la très bonne musique mais avec son *pad* il fait du déclenchement et avec son clavier il déclenche...tout d'un coup avoir une approche paramétrée de la musique ça demande un effort...au final quelque soit le geste d'entrée, en sortie ça sera soit un Midi Note, soit un Midi CC...donc assez vite déjà dans le premier (*re-mapping the body*)...parce que moi l'intérêt il est vraiment dans le contrôle continu, le spectacle était vachement bien mais pour moi c'est là qu'il y a le plus à développer et à explorer parce que ça permet une relation plus étroite ensuite avec le geste et le son [...] donc assez vite j'ai tout de suite su qu'il fallait oublier le contrôle continu parce qu'ils n'étaient pas capables... ».

Entretien avec un concepteur d'interface homme-machine, 20.04.2013

Pour cet ingénieur, l'intérêt de l'utilisation des capteurs dans ce type de production est clairement axé sur une programmation de la technologie en contrôles continus. Selon lui, l'exploration du « contrôle continu » a tout son sens puisqu'elle ouvre le champ des possibles. Mais ses propos nous éclairent aussi sur certaines difficultés rencontrées par les chorégraphes et les musiciens face à l'utilisation de l'objet. A travers cet extrait, nous voyons que la programmation de l'outil technologique en « contrôle continu », réclame un « effort » de la part des musiciens et chorégraphes pour avoir une approche « paramétrée » de la musique. Il semble que ces difficultés ont probablement contribué au choix final du chorégraphe, celui d'utiliser l'objet technologique sous forme de déclenchements (Midi Note).

Le chorégraphe au concepteur : « [...] du moment où il y a des musiciens et parce qu'il n'y a pas d'avancements technologiques dans cette production, on va prendre le danseur comme un « soliste déclencheur ».

Notes d'observation, 04.01.2013

Mais nous supposons aussi que cette décision résulte d'un processus dans lequel le chorégraphe se voit également contraint par des impératifs de production. En effet, l'utilisation de la technologie nécessite d'avoir du temps à disposition pour explorer l'objet et ses effets.

Un danseur rejoint le discours tenu par le concepteur sur les possibilités d'utilisation des capteurs dans la production. Pour ce danseur, la façon dont les capteurs ont été utilisés dans *Additonal Tones* limite le danseur dans ses mouvements. L'usage de la technologie dans la danse doit selon lui permettre d'aller plus loin que ce qui a déjà été fait, d'explorer une « technologie qui avance ».

« [...] Là le capteur (qui dépasserait les possibilités uniques de déclenchement) je trouve que...c'est intéressant parce que ça rajoute mais ça mériterait d'aller plus loin, de le perfectionner un peu plus, de rajouter des effets...[...] (à propos du perfectionnement) de donner plus de liberté aux danseurs donc comme je te disais par exemple une combinaison avec plus de capteurs partout ce qui fait que ça te limite moins dans la danse...[...] au niveau du son que ça crée des vraies mélodies et pas uniquement des sons qui viennent comme ça, que si tu bouges plus de parties du corps, si jamais tu vas de là jusqu'en bas, ça va faire un rythme et ça va créer une musique, alors que là ça crée juste des sons...après tu peux rajouter toute une musique sur un capteur mais ce n'est pas intéressant parce que ça tournera en boucle...je trouverais plus intéressant d'en avoir plus partout et de pouvoir vraiment créer une musique, de faire ta propre musique avec tout le corps ».

Entretien avec danseur B, 07.02.2013

Il paraît important que la technologie utilisée dans la danse soit pensée pour aller plus loin, explorer de nouvelles possibilités. C'est notamment l'idée mise en avant non seulement par le concepteur de l'interface mais aussi par certains danseurs qui trouvent que les capteurs permettent aussi d'externaliser une expérience interne : « entendre dehors ce que l'on entend dedans » (Entretien avec un danseur, 07.02.2013). Or, nous voyons que pour la production *Additonal Tones*, la

technologie a été utilisée sous la même forme que lors des deux précédentes productions laissant ainsi peu de place à un processus de recherche allant au-delà de ce qui avait déjà été exploré. Néanmoins, il est important de rappeler que la particularité de cette dernière pièce était plutôt présentée autour de l'idée de tons additionnels ce qui sous-entend une « double » composition musicale en raison de l'interaction entre les musiciens et les danseurs. Même si cette configuration permettait aux chorégraphes d'utiliser le contrôle continu et ainsi d'aller plus loin dans leur réflexion, nous voyons aussi à travers notre entretien avec le concepteur de l'interface et nos observations, que l'utilisation de l'outil paramétré n'est pas si facile. En effet, cela demande aux musiciens et chorégraphes non seulement d'avoir des compétences techniques – pour pouvoir faire de la musique paramétrée – mais aussi du temps à disposition pour prendre le risque d'explorer et de développer l'objet à travers une création artistique. Nous pensons que ces obstacles ont conduit les chorégraphes à utiliser les capteurs uniquement sous forme de déclenchements.

7.2 Interactions chorégraphes-musiciens en présence du capteur dans le travail de création

Voyons donc à présent les interactions entre les musiciens et les chorégraphes autour de la programmation et la recherche de sons destinés aux capteurs. Comme précédemment soulevé, les interactions observées lors de notre terrain nous permettent de dire avant tout que le travail autour de l'objet technologique s'est concentré autour des musiciens et de l'un des deux chorégraphes. D'une part autour du chorégraphe, parce qu'il reste le « créateur » d'une production chorégraphique et que sa matière première de création est le corps des danseurs muni de capteurs, et d'autre part autour des musiciens, parce que le capteur est l'instrument du musicien qui compose sa musique sur le corps des danseurs – interface musicale. Nos observations et entretiens nous permettent de dire qu'il n'y a quasiment pas eu d'interactions entre les danseurs et les musiciens, alors que les danseurs servent d'instruments de musique aux musiciens. De plus, il nous faut prendre en compte que les musiciens en tant que co-producteurs de cette création sont supposés intervenir dans la création, notamment d'interagir avec les danseurs. Les raisons de ce manque d'interactions proviennent non seulement du fait que les chorégraphes ont souhaité travailler d'un côté avec les danseurs indépendamment des musiciens pour leur faire intégrer la chorégraphie mais aussi par la volonté des chorégraphes

de travailler la préparation de l'objet technologique avec les musiciens et sans les danseurs. Ce constat nous amène à penser que la collaboration au sens de co-création entre différents champs, notamment musical, technologique et de la danse, peine à se concrétiser malgré le souhait de certains acteurs. Nous allons chercher à comprendre les raisons de cette faible collaboration.

Assez rapidement les musiciens émettent leur souhait de tester les capteurs sur les danseurs. Pour l'un des musiciens qui a déjà travaillé avec la compagnie Linga pour la production *re-mapping the body*, c'est une nécessité qui s'impose. A plusieurs reprises il insiste sur le fait de tester les capteurs sur « la bête » en parlant des danseurs.

« Quand le danseur est fatigué, il y a une incohérence au niveau du son, il y a un mauvais son. C'est logique car le son va avec le mouvement [...] donc la question de comment les danseurs vont danser avec cela (les capteurs) est une question importante ».

Entretien avec musicien A, 08.01.2013

« Ce qu'il y a d'important c'est l'intention de comment tu produis, si tu traites mal le piano tu n'auras pas la même chose que si tu touches les touches avec douceur...là tu auras une ballade...le capteur c'est un instrument de musique...il y a un côté *fake* pour le musicien puriste mais suivant où et comment tu balances un son, il n'y a plus rien...selon comment les danseurs vont danser ça va donner une autre musique qui est produite ».

Entretien avec musicien A, 08.01.2013

Pour ce musicien, il est essentiel que les danseurs puissent travailler avec l'objet technologique durant le processus de création puisque leurs mouvements, leurs états vont influencer la musique produite.

Le deuxième musicien de STADE rejoint cet avis, il pense que c'est primordial de tester les capteurs sur les danseurs afin de voir si l'idée musicale fonctionne une fois appliquée.

Le musicien B au chorégraphe : « Il faut tester sur les danseurs (en parlant des capteurs), car c'est en faisant cela qu'on se rend compte si ça marche ou pas ».

Notes d'observation, 04.01.2013

Si les musiciens trouvent important de tester les capteurs sur les danseurs pendant le processus de création, c'est parce que le danseur sert d'« instrument » pour la composition musicale. Nous pouvons relever ici un enjeu qui nous semble important. Le corps du danseur n'est plus seulement la matière première du chorégraphe mais devient aussi la matière première du musicien. Nous comprenons à travers nos extraits tirés de l'entretien que nous avons eu avec l'un des musiciens, mais aussi de par nos observations que le danseur devient aussi l'objet du musicien dans le cadre de sa création musicale. Nous pensons que cette situation contribue à l'instauration d'un rapport asymétrique non seulement entre les musiciens et les chorégraphes, mais aussi entre les musiciens et les danseurs même si ce dernier n'est pas traversé par des luttes entre les deux parties.

Les capteurs seront testés sur les danseurs relativement tard, vers le milieu du mois de janvier, après deux mois de travail de création et à quelques semaines de la première. Le chorégraphe justifie son choix de travailler l'objet technologique sans les danseurs par le fait que la machine s'adapte aux organes, selon lui il faut d'abord tester les sons sur les capteurs en les bougeant eux-mêmes avec leurs mains (en avant ; en arrière) avant de les tester sur les danseurs.

Le chorégraphe aux deux musiciens : « Il faut monter l'instrument avant et choisir les bonnes cordes avant de mettre les capteurs sur les danseurs, ensuite avec eux on peut travailler sur l'intensité [...] Après pour nous le processus c'est encore plus compliqué dans le sens où on a besoin de passer par ça (il montre avec sa main le mouvement avec le capteur en avant et en arrière) parce que si on fait pas ça...c'est pas des machines non plus (en parlant des danseurs)...tu peux pas leur demander de se [incompréhensible]...pour trois heures...ça c'est la première étape. Après il faut l'étape où la machine s'adapte à l'organe donc faut voir si c'est mieux dans le sens, etc. et donc là après ça risque de changer des choses pour nous...mais en gros la pâte...il faut se baser sur ça (il rebouge la main avec le capteur en avant et en arrière) pour dire si on aime ou on n'aime pas, après c'est vrai que, après on peut aussi travailler sur les intensités et dire voilà alors celui-là on le balance sous l'intensité moindre... »

Le musicien B au chorégraphe : « Mais ça on a vu que c'est que quand ils sont là (les danseurs) qu'on peut le faire »

Le chorégraphe aux deux musiciens : « Oui mais on ne peut pas faire tout ça (la composition musicale) avec eux (les danseurs) là-bas...tu vois c'est pas comme un orchestre où ils sont assis et ils font *blangblangblang* (il mime un guitariste)...c'est pas pour jouer la star pour quelqu'un qui a besoin d'accorder le

piano...c'est vraiment...que...après tu les démoralises complètement (en parlant des danseurs)... ».

Le musicien B au chorégraphe : « il faut faire cela dans les filages... »

Le chorégraphe aux deux musiciens : « il faut juste préparer...tu vois...il faut monter les bonnes cordes, les bons sons...voilà...malheureusement il faut passer par-là ».

Notes d'observation, 08.01.2013

Nous constatons à travers ces échanges qui ont eu lieu lors de notre terrain que les musiciens et les chorégraphes ont mis du temps pour s'accorder sur la manière de procéder à la composition musicale à travers les capteurs. Nous avons vu que le danseur de par sa position dans le cadre de cette production – des fois utilisé comme « corps » par le chorégraphe et d'autre fois utilisé comme instrument par les musiciens – engendre une plus grande proximité entre les deux champs. Mais nous verrons plus loin que les tensions inhérentes à cette interaction, peuvent être comprises à la lumière d'enjeux relatifs à une concurrence existante entre deux champs qui se retrouvent proches autour de l'« objet » de création. Car si la rencontre entre le champ musical et le champ de la danse contemporaine a pris du temps à se réaliser, nous pensons que c'est dû en partie à la configuration spécifique de chaque champ – chaque champ est régi par ses propres lois, des fonctionnements spécifiques – mais aussi à la position spécifique de chaque acteur dans son champ respectif.

« [...] Il a perdu beaucoup de temps (le chorégraphe) pour surtout connecter (à la pièce qui était entrain de se produire) les musiciens qui ont un style bien particulier, qui font de l'improvisation. Pour les deux chorégraphes ça a été très difficile de communiquer avec les deux musiciens parce qu'au début ils jouaient beaucoup de choses sans raisons *like* « *eiei...ahahah...* » comme [le musicien] qui montrait ses jeux, ses programmes en n'utilisant pas les sujets habituels, aussi ils avaient des horaires différents (entre musiciens et chorégraphes/danseurs), ils arrivaient avec une heure de retard lorsque les danseurs attendaient, des choses simples et pratiques. Il a fallu du temps pour trouver comment le système entre la musique et la danse « has to be », devrait être pour fonctionner ! ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

A partir de nos différentes observations et entretiens, nous comprenons que le travail autour de la composition musicale s'est réalisé principalement entre les

chorégraphes et les musiciens et qu'il a été traversé par différentes tensions. Mais il semble aussi que ces tensions nous suggèrent que la rencontre entre deux champs artistiques entraîne une reconfiguration des frontières propres à chaque champ et un repositionnement des acteurs. Comment le chorégraphe intervient-il dans un domaine qui n'est pas le sien – domaine musical – et comment des musiciens interviennent-ils dans le domaine de la danse à travers une création musicale qui se construit autour et avec un autre domaine artistique ? Nous pouvons remarquer que la recherche d'un équilibre n'a pas été facile à trouver, et que certaines difficultés ont amené les acteurs de cette production à interagir d'une manière spécifique pour créer une œuvre « hybride ».

« Et à la fin, les chorégraphes ont décidé de créer d'abord la chorégraphie, les musiciens ont dû regarder ces parties chorégraphiées et les deux chorégraphes cherchaient de leur côté des sons selon leurs idées des sons, en se référant à des CDs ou d'autres sources d'inspirations et les musiciens ne devaient pas imiter mais faire quelque chose de similaire. Par exemple pour le trio de garçons, quand la chorégraphe a créé ce trio, elle a mis comme musique des « mail voices » et ensuite elle voulait quelque chose de similaire de la part des musiciens en live... ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Le processus de création musical s'est fait selon cette description que nous avons récoltée lors d'un entretien avec l'un des danseurs. Les chorégraphes ont travaillé avec les danseurs les parties chorégraphiées en mettant parfois sur les chorégraphies de la musique qu'ils avaient choisies ensuite ils faisaient voir les parties chorégraphiées aux musiciens qui devaient composer de la musique en fonction de la chorégraphie et dans certains cas à partir de la musique écoutée. Ce processus de collaboration nous amène à voir que la collaboration entre musiciens et chorégraphes s'est plutôt faite d'une manière asymétrique : soit les chorégraphes souhaitaient clairement que les musiciens jouent quelque chose de similaire à une musique déjà existante, soit ils tentaient de les amener vers quelque chose qu'ils souhaitaient en lien avec l'idée chorégraphiée.

« Ils (les chorégraphes) ont quand même beaucoup décidé sur les sons – sur ce qu'ils aiment et ce qu'ils n'aiment pas et il faut déjà que ça passe pour pouvoir aller en aval. On a passé beaucoup de temps à chercher des choses pour finalement en venir à ce qui était naturel, c'est-à-dire il (le chorégraphe) a engagé STADE, finalement on a fait du STADE un peu adapté mais on a

cherché des trucs mais de toute façon on est revenu à ce que l'on fait tous, à ce que l'on est nous aussi. Pour moi si tu prends une personne ou un groupe ou ce que tu veux pour ça, il faut lui faire faire ça, ça sert à rien de lui faire faire autre chose, c'est une perte de temps, on est passé par plusieurs trucs parce que... (il hésite puis il continue) la chorégraphe voulait un truc très *spirit*, calme avec des nappes, très lent du Ferrari (compositeur de musique électronique), elle a beaucoup chorégraphié sur du Ferrari et ça ce sont des musiques qui se développent sur quinze minutes, la nappe bouge pendant trois minutes... enfin des trucs vraiment contemplatifs électro... et ça... on aime bien mais c'est pas vraiment ce que l'on fait avec STADE donc entre la musique qui a été prise par la chorégraphe pour chorégrapheur et nous ce que l'on fait derrière, il y a un fossé et donc il a fallu remettre ça au point... c'est-à-dire qu'avec STADE on est des machines à improviser en électro donc il a fallu trouver le compromis entre le fait qu'on improvise, que les chorégraphies soient déjà établies et trouver quelque chose qui corresponde entre Ferrari et nous finalement... bon c'est pas du Ferrari, déjà parce que moi je suis à la batterie donc s'il y a que des nappes moi je peux aller fumer des clopes ou boire des bières pendant tout le spectacle, du coup ça n'a pas de sens que je sois là [...] ».

Entretien avec musicien A, 16.04.2013

Les propos du musicien rejoignent les propos du danseur quant à la manière dont chorégraphes et musiciens ont dû collaborer pendant le processus de création autour de l'objet technologique mais aussi à propos de leur composition musicale jouée en *live*. Face à cela, les acteurs ont dû trouver des compromis pour pouvoir aboutir à un travail qui « satisfasse » les deux parties. Cependant, il ressort de nos observations et entretiens que ce sont plutôt les musiciens qui ont dû se plier aux exigences des chorégraphes.

« A la fin... je veux dire c'était une collaboration mais on pouvait voir que les musiciens ont payé... tu sais, ils étaient... ce n'était pas... même une collaboration... comme s'ils avaient été embauchés pour faire de la musique... alors à la fin ils ont dû faire... des compromis... [nous lui demandons qui a dû faire des compromis ?]... les musiciens ont dû faire des compromis pour les chorégraphes ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

7.3 Mise en perspective des enjeux de luttes entre musiciens-chorégraphes autour de l'objet technologique

Ces compromis autour de la préparation de l'objet technologique à des fins de composition musicale nous montrent que les rapports entre deux champs artistiques distincts impliquent des tensions entre les acteurs qui tentent de définir au mieux leur champ respectif et de maintenir leur position. A travers ces tensions nous voyons que ce sont finalement les musiciens qui font acte de compromis et se retrouvent par conséquent dans une position asymétrique par rapport aux chorégraphes. Mais nous pouvons aussi comprendre ces tensions à la lumière des positions des musiciens et des chorégraphes acquises historiquement dans leur champ respectif. Car si le chorégraphe affirme sa position de « créateur », nous pouvons relever que le musicien a une position similaire dans le champ musical, « créateur » lui même de son œuvre musicale. Musiciens et chorégraphes se retrouvent ainsi dans le cadre de cette production, confrontés à des enjeux de lutte de concurrence. Pourrions-nous supposer l'effet contraire si les chorégraphes devaient rentrer dans le champ musical ? De quelle(s) manière(s) les rapports entre les chorégraphes et les musiciens auraient-ils pris forme ? Il semble que la création pluridisciplinaire, dans ce cas entre le champ musical et celui de la danse implique des enjeux de concurrence qui participent non seulement à la reconfiguration des frontières entre les différents champs mais aussi au repositionnement des acteurs par rapport à leur position acquise historiquement dans leur champ respectif. Face à ce constat, nous faisons l'hypothèse que les raisons qui poussent les musiciens à céder face aux chorégraphes sont en partie liées aux responsabilités financières assumées principalement par les chorégraphes qui engagent leur légitimité et crédibilité, face aux institutions qui les subventionnent, à travers la création d'une œuvre chorégraphique hybride. En effet, dans le cadre de cette production les chorégraphes sont ceux qui ont la principale responsabilité face aux financeurs. Nous pensons que cela explique aussi en partie la position centrale du chorégraphe dans le cadre de cette collaboration.

De plus, il apparaît que les transformations survenues sur le marché du travail – en rapport avec un marché du travail de plus en plus tendu – puissent également contribuer à asseoir la position du chorégraphe en tant qu' « entrepreneur » face à un univers de plus en plus incertain. Dans ce contexte, nous supposons que le

chorégraphe se doit de remplir son rôle de « maître du jeu » tant pour faire face aux incertitudes liées à un marché tendu que pour répondre aux exigences des bailleurs de fonds quant à la réalisation d'une œuvre artistique. Raisons pour lesquelles nous pensons que les chorégraphes, plus que les musiciens, ont recours à l'utilisation de ressources symboliques afin d'asseoir non seulement leur légitimité mais aussi acquérir des ressources matérielles. Nous souhaitons souligner l'importance de mettre en perspective les enjeux liés à la collaboration entre les musiciens et les chorégraphes afin de mieux comprendre leurs interactions et l'asymétrie résultant de leurs rapports. En effet, cette mise en perspective peut nous aider à comprendre la redéfinition d'un cadre plus hiérarchique dans lequel les acteurs participent à une entreprise collective mais remplissent toutefois leur « rôle social » acquis historiquement et/ou redéfini pour certains – notamment les musiciens – en réponse à des luttes de concurrence et plus largement à une responsabilité engagée.

« J'ai très peu interagi avec les danseurs, ça c'est le travail du...du patron. Bon ça c'est comme dans tous les cadres de travail, il y a un patron, il faut un garde fou, une sorte de douanier...(très long silence) mais les choses se font malgré tout ensemble, c'est un travail commun, ça il n'y a pas de doutes, tout le monde amène un truc qui fait cette chose là, après c'est quand même un travail d'ensemble avec des positions personnelles, chacun a son rôle social là-dedans ».

Entretien avec musicien A, 16.04.2013

Additional Tones reflète une collaboration multiple dans laquelle chaque acteur occupe une position prédéterminée dans un champ spécifique. La pluridisciplinarité et la rencontre entre deux types d'art – la musique et la danse – oblige les chorégraphes et les musiciens à rejouer les frontières et à se repositionner en raison d'une part, de la proximité des deux champs autour de l'« objet » qu'est le corps du danseur et d'autre part, de leurs positions similaires de « créateurs » acquises historiquement. Pour faire face à ces enjeux de concurrence, les acteurs recourent ainsi à l'utilisation de ressources symboliques nécessaires à défendre leur légitimité dans un espace social structuré. Selon nous, cette légitimité est plus recherchée par les chorégraphes à cause de leur responsabilité face aux financements attribués pour la conception de leur œuvre chorégraphique. Si nous avons relevé que les musiciens cèdent au final aux demandes des chorégraphes, c'est que nous supposons que ce paramètre – de responsabilité vis-à-vis des institutions – doit être

pris en compte. Mais s'il apparaît que les musiciens prennent moins de risques financiers quant à la production, nous pouvons tout de même penser que ce n'est pas l'unique raison pour expliquer leur subordination face aux exigences des chorégraphes. En effet, nous faisons l'hypothèse que les musiciens font aussi acte de compromis parce qu'ils restent les co-producteurs d'*Additional Tones* et cette collaboration leur permet d'acquérir des rémunérations symboliques – collaborer avec une compagnie fortement reconnue en Suisse en est un exemple. Ces rémunérations symboliques leur permettront à leur tour d'asseoir une légitimité et d'obtenir une reconnaissance dans le champ artistique.

En analysant les relations autour de l'utilisation de l'objet technologique, nous avons pu relever des tensions existantes entre les musiciens et les chorégraphes dans le processus de création musical d'*Additional Tones*. Si le projet a été présenté comme une co-création, dans le sens où la production est le résultat d'une collaboration « symétrique » entre différents acteurs – surtout entre musiciens et danseurs mais aussi dans l'idée d'une co-production entre chorégraphes et musiciens – nous voyons à travers nos observations et les différentes discussions que nous avons eues avec les acteurs, que les choix autour de l'objet technologique en matière de programmation de sons et de composition musicale ont été fait en grande partie par les chorégraphes. Nous avons également relevé qu'il n'y a pas eu ou seulement très peu d'interactions entre les danseurs et les musiciens pour parler de véritable rencontre musicale. Nous pensons que ces dynamiques sont le produit d'un espace social structuré dans lequel la position des chorégraphes en tant que « créateur » et « entrepreneur » répond aussi bien aux transformations survenues dans le champ qu'aux exigences externes – institutions, politiques culturelles. Mais nous avons vu aussi que la position des musiciens est similaire à celle des chorégraphes, les musiciens « créateurs » se retrouvent ainsi avec les chorégraphes pris par des enjeux de concurrence en raison de la proximité existante entre le champ musical et le champ de la danse dans le cadre de cette création. La rencontre entre les deux champs provoque ainsi une reconfiguration des frontières qui pousse à nouveau les chorégraphes et les musiciens à se repositionner dans le champ et les contraint à renforcer leur légitimité symbolique afin d'acquérir des ressources matérielles et asseoir une reconnaissance institutionnelle. Enfin, si les musiciens acceptent, avec une certaine résignation, de se mettre au service des chorégraphes c'est qu'ils restent malgré tout co-producteurs dans le cadre de cette

production. Mais nous avons vu aussi que contrairement aux chorégraphes, ceux-ci engagent toutefois moins directement leur légitimité et crédibilité, face aux instances de financements, que les chorégraphes. En effet, c'est en tant que création de danse contemporaine, que le projet a obtenu un ensemble de financements, c'est donc la légitimité de la compagnie qui est d'abord engagée. Raison pour laquelle nous supposons que les chorégraphes sont plus incités à recourir à des ressources symboliques pour renforcer leur légitimité. Quant aux musiciens, malgré un engagement moindre de leur légitimité et crédibilité face aux institutions, ils pourront tout de même tirer de cette collaboration certaines ressources symboliques et même matérielles.

7.4 Interactions chorégraphes-danseurs en l'absence du capteur dans le travail de création

En nous intéressant de plus près aux interactions entre chorégraphes et danseurs, nous constatons que l'objet technologique a été très peu utilisé lors de leurs interactions. Les danseurs ont travaillé sur les parties chorégraphiées, loin des musiciens (dans un autre espace), avec l'un des deux chorégraphes principalement, qui leur mettait une musique sur Cds (autre que celle qui était en train d'être composée par les musiciens). Une fois la séquence créée et répétée à maintes reprises par les danseurs, et la musique composée, les capteurs étaient finalement posés sur les corps des danseurs.

« Last year (*re-mapping the body*) everything it was made for the sensors work...a lot of performance after...if it doesn't sound, don't move...you have to move to make a sound...we were try to avoid empty movement...when there is no sound behind it...in the end, it is limiting...and now (*Additional Tones*) it was you were moving, the choreography was there and the captors were there to add the sound, so they (the choreographers) were not thinking about...sounds at all actually when they were creating it...The choreographer last year in his choreography (*re-mapping*) he could change everything for the rhythmic, to make a rhythm...and this year they just made what they wanted, they just made a choreography...The choreographer, she came with her idea, she made a choreography here of a trio and then they put the sensors on them ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Nous relevons à travers cet entretien que la création d'*Additonal Tones* avec les danseurs s'est déroulée de la manière suivante : les chorégraphes avaient leur idée, ils l'ont transmise aux danseurs et une fois la partie chorégraphiée incorporée, ils ont mis les capteurs sur les danseurs. Nous pensons que ce processus de création laisse très peu de place à la participation du danseur, le mettant ainsi dans une position de « pur interprète ». Le danseur devient ainsi un réceptacle « formé », « modelé » par le chorégraphe qui souhaite donner corps à une chorégraphie qu'il a préalablement imaginée. Comme nous l'avons vu dans notre partie théorique, cette position du danseur interprète va à l'encontre de l'image du danseur « sujet » survenu avec l'arrivée de la danse contemporaine. Nos observations nous permettent d'aller dans le sens de ces propos, puisque nous avons pu assister à des répétitions où les danseurs devaient incorporer une chorégraphie proposée par les chorégraphes. Même si cette technique de transmission laisse tout de même une certaine liberté au danseur dans le sens où il amène sa spécificité de par sa danse – de par sa socialisation, ce type de transmission reste néanmoins assez cadré par le chorégraphe qui sait où il souhaite aller avec sa création et qui amène les danseurs à incorporer et à danser selon ses propres envies. Nos entretiens et observations nous permettent aussi de voir que les interactions entre chorégraphes et danseurs sont plutôt asymétriques. Nous avons pu observer cela à travers les interactions entre les chorégraphes et les danseurs lors des répétitions. Souvent les chorégraphes interviennent lorsque les danseurs n'exécutent pas un mouvement ou un déplacement selon leur idée préalablement conçue.

Les détails de cette séquence ont été observés lors d'une répétition d'un duo dans le studio de danse. Les deux danseurs sont en train d'intégrer leur duo et la chorégraphe à un moment va leur montrer comment faire des mouvements. La chorégraphe ne détaille pas vraiment le mouvement, elle le fait de manière assez rapide (elle montre au danseur comment attraper les cheveux de la danseuse et elle montre à la danseuse comment celle-ci doit se relever depuis le sol). Mais elle utilise aussi des mots pour diriger les danseurs, voici quelques extraits d'une interaction verbale entre danseurs-chorégraphes liée à la transmission et l'incorporation :

La chorégraphe au danseur B: « Non, non prend-la avec les mains ». Pendant qu'il fait le mouvement, elle lui dit « and took... ». Le danseur B prend la danseuse C par les cheveux avec les deux mains.

Le danseur B à la chorégraphe : « Je peux mettre les deux comme ça ? Ou seulement avec une ? (En lui parlant de ses mains)

La chorégraphe au danseur B : « Non, non c'est bien comme ça, ça va très bien...*touk, touk, touk, touk*...around, *touk, touk, touk, touk, touk, touk*, more, more, more, more...lift, lift...ok, continue...pose-là...go down like the begining (elle dit à la danseuse C)...like the begining...like the begining...begining (elle insiste car la danseuse C ne semble pas se rappeler)...a diagonal please...laisse ses cheveux et sort (au danseur B)...(à la danseuse C) clean the floor with your hair ». (La danseuse C est accroupie sur ses mains tête en bas, cheveux en avant)

La danseuse C bouge sa tête et ses cheveux balayent le sol.

La chorégraphe à la danseuse C : « On the floor and clean...yes...ok, good »

La chorégraphe à la danseuse C : « You don't have to go quick...you know ritual dance ? »

La danseuse C à la chorégraphe : « Mmmm...(elle acquiesce)...dragon...kind of dog/dragon ». Elle baisse sa tête, cheveux en avant et elle bouge de gauche à droite, en haut, en bas.

La chorégraphe à la danseuse C : « Don't exaggerate with the hair, don't go through fashion, I mean...it's like around and more something like (elle lui montre avec sa tête le mouvement, elle est toujours assise)...more like spirit I mean », elle se retourne vers un autre danseur pour avoir son avis.

Le danseur D qui les regarde : « Yeah »

La danseuse C : « Spiritual...spiritual » en faisant à nouveau les mouvements avec sa tête

Le danseur D qui les regarde : « Yes »

La chorégraphe à la danseuse C : « But you have to move, don't stay in place ». La danseuse C se déplace et elle monte sur ses jambes.

La chorégraphe à la danseuse C : « Go on the flow, flow »

La danseuse C à la chorégraphe en faisant le mouvement : « He has to be on the flow ? »

La chorégraphe : « Yes »

La danseuse C continue...et à un moment la chorégraphe lui dit : « Yes...it's like the...you know the vaudou ? »

La danseuse C ne semble pas connaître le terme : « Vaudou ? », elle se retourne vers le danseur B avec qui elle fait le duo : « What is that vaudi ? »

Le danseur B : « No, vaudou » « you know when you have the little...[incompréhensible]...and and you put [incompréhensible]... »

La chorégraphe interrompt le danseur B et s'adresse à la danseuse C : « You know vaudou it's something annunciation for like god [incompréhensible] [...] ».

A travers cette séquence nous voyons que la chorégraphe amène les danseurs à faire le mouvement comme elle le souhaite. Lorsqu'elle voit quelque chose qui lui convient, elle le dit afin que le danseur puisse fixer le mouvement. Mais cette asymétrie au niveau de la transmission et de l'incorporation reste relative car selon les dires de certains danseurs, ils amènent aussi leur « propre danse ».

« Avec la compagnie, la chorégraphe a donné des mouvements mais ces mouvements ont été retranscrits avec le corps du danseur et cela fait que le résultat n'a rien à voir avec ce que la chorégraphe avait donné à la base. C'est ce que ces chorégraphes recherchent car ils ne veulent pas que ça reste propre, joli. Ils souhaitent que la façon propre du danseur, sa façon de bouger modifie le mouvement. La chorégraphie est donnée mais avec le corps du danseur, cela va donner autre chose ».

Entretien avec danseur B, 07.02.2013

Pour ce danseur, le processus de transmission est intéressant car les danseurs vont interpréter la même chorégraphie (qui est fixée par les chorégraphes) mais le résultat ne sera jamais pareil puisque les danseurs n'ont pas le même physique, ni le même parcours en tant que danseur. Pour un autre danseur, *Additional Tones* a été un « retour en arrière » (par rapport à *re-mapping*) dans le sens où les chorégraphes n'ont plus voulu improviser et de par ce fait ont moins intégré la personnalité du danseur dans la production de la pièce, leur laissant ainsi moins de marge de liberté.

« Avec *Additional Tones*, ils ont fait un retour en arrière, ils souhaitaient fixer la chorégraphie, ils ne voulaient plus improviser. *Re-mapping* est le résultat d'une création entre chorégraphes et danseurs. Là dans *Additional Tones* ce sont les chorégraphes qui ont donné les mouvements et beaucoup beaucoup plus qu'avant (en référence à *re-mapping* mais aussi aux autres productions) [...] mais il y avait aussi plus de temps à disposition pour *re-mapping* que pour *Additional Tones*. Dans *re-mapping*, les chorégraphes cherchaient plutôt la personnalité du danseur alors que dans *Additional Tones* c'était plus : « This is the choreography, ok repeat ! » ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Pour ce danseur, il n'y a pas eu vraiment de collaboration du danseur dans cette pièce. Mais il semble aussi que le temps à disposition pour composer la production

chorégraphique a joué en défaveur des danseurs. Ce danseur aurait souhaité aller plus loin dans le processus de création mais cela n'a pas été possible.

« [...] But it didn't go far enough for me... I would really...me if you ask me...I would have to have these sounds (sons enregistrés sur les capteurs) and play in the studio for half an hour and have my improvisation of this...and from this they would make something that happened instead the choreographer she came and she teach me her movements...it's «I'm gonna teach you the choreography »».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Cette asymétrie « relative » dans les rapports entre chorégraphes et danseurs peut également se percevoir à travers la manière dont les danseurs se comportent face aux chorégraphes, ils les écoutent attentivement, n'interviennent que très rarement et surtout ils ne se comportent pas de la même manière quand les chorégraphes sont absents du studio. Ce changement de comportement a pu être observé lorsque les chorégraphes sortaient du studio de danse, les danseurs tout à coup se détendaient, plaisantaient entre eux, s'arrêtaient même de travailler parfois. Cette atmosphère plus détendue en l'absence des chorégraphes nous montre l'existence d'un cadre de travail relativement hiérarchisé dans lequel les chorégraphes détiennent une forme d'autorité. Ce rapport asymétrique s'inscrit aussi dans un contexte historique où la position de chorégraphe comme « créateur » et « entrepreneur » est à prendre en compte. Si le chorégraphe détient le pouvoir de la création, il faut admettre que les danseurs « croient » en ce pouvoir de création en ne contestant pas cette position qui lui confère une certaine supériorité.

« [...] Et avec les danseurs (le musicien à propos de sa collaboration avec les danseurs), ils sont vraiment adorables ces danseurs mais ils sont vraiment au service du chorégraphe, donc souvent ils faisaient des chorégraphies et souvent on adaptait les sons à ces chorégraphies, donc c'était d'abord la danse, puis ensuite la musique [...] j'ai très peu interagi avec les danseurs, ça c'est le travail du...du patron [...] ».

Entretien avec musicien A, 16.04.2013

Pour ce musicien, les danseurs sont au « service » des chorégraphes. Ce mode d'interaction entre les chorégraphes et les danseurs mais aussi entre la danse et la musique nous laissent entrevoir la position centrale des chorégraphes lors de ce processus de création.

« [...] On a pas du tout d'interactions avec les danseurs, à part quand on leur demande de mettre les capteurs pour voir comment réagissent les sons, mais dans *Additional Tones*, c'est beaucoup la chorégraphe qui a fait les chorégraphies, qui nous les montrait et après on a essayé de s'adapter à cela [...] les danseurs, ils sont au service du chorégraphe clairement...ils sont valeureux ces danseurs ».

Entretien musicien A, 16.04.2013

Quant à la position d'« entrepreneur » du chorégraphe, qui participe aussi selon nous à la validation de son statut de « créateur », elle oblige le chorégraphe à limiter les risques face à un univers d'incertitudes. Comme nous l'avons constaté lors des interactions entre les musiciens et les chorégraphes, travailler dans une production comme *Additional Tones* implique certainement une prise de risque pour les chorégraphes face aux différents financeurs et institutions, puisque d'une part, il y a le travail avec la technologie et d'autre part, le travail avec des musiciens qui jouent de la musique improvisée.

« C'est cela qui est toujours délicat mais c'est ce qui est intéressant, essayer de trouver l'équilibre (entre la danse et la musique) qui peut être différent si tu improvises, ça aussi si tu improvises, ça remet un autre paramètre en considération, d'ailleurs qu'il faut faire avec le dégât collatéral de l'impro, c'est-à-dire que des fois ça risque d'être abject et horrible par contre quand c'est bien, c'est vraiment bien [...] ».

Entretien musicien A, 16.04.2013

Pour ce musicien, il y a en effet une prise de risque en travaillant avec l'improvisation, mais cette prise de risque est intéressante car elle permet d'avoir des résultats parfois positifs qui sont dû à des « accidents ». L'un des danseurs nous dit que ce cadre restrictif donné par les chorégraphes découle de l'expérience faite à travers la pièce précédente (*re-mapping the body*), mais aussi par la présence de musiciens qui travaillent déjà avec de l'improvisation.

« Ils (les chorégraphes) n'ont pas trop aimé travailler avec de l'improvisation, car l'improvisation c'est bien et inspirant mais quand c'est une performance et que tu as du stress, des fois c'est bien mais des fois c'est vraiment pas bien. Si tu as une chorégraphie qui est fixée, c'est beaucoup plus fiable. Je pense que cela a été le cas, dans *re-mapping* j'ai un duo avec un autre danseur et au studio c'était parfait et sur scène ce n'était pas bien. Nous n'avions pas mémorisé des mouvements mais seulement certains points, donc il y a des risques et je pense

que les chorégraphes ne souhaitent pas prendre des risques à nouveau avec cela. Mais aussi parce que dans cette pièce, les deux musiciens travaillent aussi avec de l'improvisation. Peut-être que si les danseurs improvisaient aussi, ça aurait fait beaucoup ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Nous supposons à travers ces extraits d'entretiens que les chorégraphes ont souhaité minimiser les risques liés à l'improvisation. Nous pensons que cela peut être compris également à travers l'engagement de leur légitimité et crédibilité face aux institutions et politiques. Mais nous pouvons relever un autre élément qui aurait pu encourager les chorégraphes à faire ce choix. Nous pensons qu'il est plus facile dans le champ musical de travailler avec l'improvisation même si cela engendre aussi une prise de risque. Il semble que les règles qui régissent le champ musical autorisent plus ce type de pratique. Dans le champ de la danse contemporaine, même si cela est « admis » nous pensons qu'il est plus difficile de produire un spectacle autour de cette pratique en raison des critères esthétiques « imposés » à la production chorégraphique. Cela nous montre également que la rencontre entre deux champs artistiques suscite des questionnements face aux différences existantes quant à leur mode de fonctionnement entraînant ainsi une reconfiguration des frontières qui semble nécessaire pour mener à terme une production chorégraphique « hybride ».

Nous faisons donc l'hypothèse que l'absence du capteur dans les interactions entre les danseurs et les chorégraphes, mais aussi le manque d'interactions entre les danseurs et les musiciens, s'expliquent par un besoin des chorégraphes de garder le contrôle sur le processus de création afin de réduire les risques liés à la production d'une œuvre « hybride ». Dans ce contexte, les chorégraphes tentent d'imposer un cadre chorégraphique préétabli aux danseurs afin qu'ils ne prennent pas les risques liés à l'improvisation – d'où une faible utilisation de la technologie au final par les danseurs, car celle-ci implique inévitablement une partie d'aléatoire – mais aussi au processus de recherche (proposé par le concepteur) qui prendrait un peu plus de temps et dont les résultats seraient peut-être incertains. Ces risques liés à des phénomènes tels que l'improvisation ou la recherche peuvent être mis en rapport non seulement avec les attentes des institutions et politiques mais aussi avec le sens esthétique d'une production chorégraphique. Différentes informations

récoltées à travers nos entretiens mettent en avant la difficulté du lien entre la technologie (capteurs) et la danse, dans le sens où la rencontre de ces deux domaines demande la création d'un nouveau langage chorégraphique.

« Un aspect fondamental c'est la notion d'intention du geste, ce qu'ils ont fait (la compagnie Linga) c'est de la sonification du geste où le son est une conséquence du geste : « ah je fais ce geste et il y a ce son qui apparaît », et qui n'est pas une approche instrumentale vraiment ou alors ce n'est pas le même type d'instrument, parce que dans un instrument de musique tel qu'il est défini dans son essence, c'est que le sens du geste il est là pour produire le son, le geste est au service du son « je fais ce geste parce qu'à la base je veux faire ce son ». L'intention du geste là elle est très claire, l'intention du geste c'est pour produire du son. En terme de langage parce que les deux bougent - il y a du déplacement aussi chez l'instrumentiste il bouge, mais le langage sémantique il est au niveau du son et de la musique, de la musique je dirais même, le langage c'est la musique et le geste n'a pas de signifié, quand tu vas voir un instrumentiste, tu ne vas pas avoir d'attentes, tu ne vas pas le juger par rapport au geste mais par rapport à la musique qu'il fait et là c'est l'inverse dans la danse puisque le signifié c'est le geste, c'est pour cela que c'est extrêmement difficile, c'est le *bottom line* de toute cette histoire, c'est que le langage qui se développe à travers un instrument de musique n'est pas du tout le même que celui qui se développe à travers la danse et donc les attentes ne sont pas les mêmes et surtout l'intention du geste n'est pas la même. La question maintenant c'est si l'intention du geste du danseur sert à produire le son, est-ce qu'il est encore entrain de danser ou pas ? [...] ».

Entretien avec un concepteur d'interfaces homme-machine, 20.04.2013

Ce concepteur d'interfaces homme-machine nous explique en termes techniques l'implication de l'utilisation d'une interface en danse et les questions qu'elle soulève. Si le musicien fait un geste pour produire du son – instrumentiste, le danseur lui produit du son en conséquence à son geste – sonification. Selon lui, c'est une différence fondamentale qui doit être prise en considération dans le travail avec une interface musicale car le signifié n'est pas le même pour le musicien que pour le danseur. Le signifié pour le musicien c'est la musique, le son, et pour le danseur c'est le geste. Dès lors, comment situer le langage chorégraphique qui est basé principalement sur le geste lors d'une production chorégraphique dans laquelle les danseurs « jouent » de la musique ?

« [...] L'approche de la sonification permet d'éviter cette difficulté, cet antagonisme [...] c'est la rencontre de deux langages mais qui supposent la création d'un nouveau langage et il faut bien se rendre compte que c'est pas n'importe qui, qui est capable de créer un nouveau langage...il y a les grands artistes qui arrivent vraiment à développer un nouveau langage mais les autres, ils s'inspirent de langages qui ont été développés par d'autres et ils vont trouver leur forme d'expression comme une variation de ça mais en se basant sur de l'existant, sur de l'acquis, or là au jour d'aujourd'hui à mon avis il n'y a encore personne qui a réussi à développer un langage qui est à mi-chemin entre la musique et la danse et c'est vraiment fondamental [...] ».

Entretien avec un concepteur d'interfaces homme-machine, 20.04.2013

La compagnie de danse a choisi l'approche de la sonification du geste dans ses pièces chorégraphiques pour éviter les difficultés relevées par ce concepteur. Néanmoins, il précise l'importance de créer un nouveau langage au croisement de deux domaines, technologiques (capteurs comme émetteurs de sons) et danse.

Cette question semble être au cœur de la démarche puisqu'elle implique de trouver un équilibre entre d'un côté un geste qui ne devrait pas être asservi à la musique et de l'autre un geste qui ne devrait pas être asservi à la danse. Cet équilibre semble être difficile à trouver et demanderait un réel travail de recherche quant au lien qu'entretien la musique quand elle est produite par la danse mais également une prise en compte de savoirs ou savoir-faire liés à d'autres domaines, notamment celui des techniciens et musiciens.

« [...] Et les résultats les plus convaincants en termes de « on fait de la musique avec la danse », c'est le hip-hop parce qu'à la base ils ont une forme de danse qui est très acrobatique et qui est sur les rythmes et cette forme de danse est à mon avis celle qui est la plus adaptable pour qu'il y ait cette fusion [...] c'est-à-dire qu'il y ait cette notion instrumentale (de notion du geste pour produire des sons) mais en restant dans la dimension de la danse, parce que la forme s'y prête, par contre avec la danse contemporaine c'est beaucoup plus difficile et le moyen de contourner cela, c'est d'être dans la sonification et avec cela le danseur peut continuer à danser en faisant des sons et si esthétiquement ça le fait et ben ça va. Mais là on est dans la sonification et si on veut rentrer dans l'intention du geste pour produire du son, là ça devient toute une autre dimension, parce que là il y a tout un autre langage à développer et ça, ça

demande des années et des années...faire des ateliers, recherches, etc. et je crois pas que le chorégraphe ce soit rendu compte de cette perspective [...] ».

Entretien avec un concepteur d'interfaces homme-machine, 20.04.3013

Pour cet ingénieur, les résultats les plus convaincants quant à l'utilisation de cette interface ne sont pas dans le champ de la danse contemporaine. En effet, il apparaît que la danse contemporaine ne soit pas la danse la plus adéquate pour mettre à l'épreuve ce type d'interface. Mais cela serait envisageable à travers la conception d'un nouveau langage qui permettrait de repenser des formes esthétiques dans le cadre d'une « techno-danse ». Nous voyons cependant que la mise en place d'un nouveau langage requerrait une recherche approfondie et étendue sur plusieurs années. Nous pensons au vu de ces propos, que les chorégraphes de la compagnie ne pouvaient pas prendre en compte cette perspective. En effet, une production chorégraphique est produite dans un temps limité et n'offre pas le cadre pour un travail de recherche véritable.

Dans le cas d'*Additional Tones* nos observations suggèrent que les chorégraphes ont souhaité garder le sens esthétique d'une pièce chorégraphique qui aurait pu être réalisée sans capteurs. Les danseurs ont incorporés de leur côté les mouvements, sans capteurs et donc sans avoir un rapport direct avec la composition musicale et les musiciens. Les musiciens quant à eux ont préparé l'objet technologique en fonction de la danse. Il est alors clair que la priorité à travers *Additional Tones* a été donnée à la danse et non à la musique. Par conséquent, la fusion entre les deux champs ne s'est pas réalisée. Si pour certains danseurs il est clair que la danse a primé sur la musique, pour d'autres ce lien entre musique et danse est resté flou durant tout le processus de création.

« [...] Moi pour le coup c'était pas une chorégraphie où on suivait la musique, c'était plus un fond sonore...en fait c'est plutôt on installe une ambiance...ils étaient là pour créer une ambiance, pour créer notre ambiance...nous on dansait et eux (les musiciens) créaient notre ambiance par-dessus...même moi j'ai eu du mal à voir ce que l'on a travaillé ensemble [...] on a une chorégraphie, on la fait... Après il n'y a pas vraiment d'interactions avec les musiciens...puisque c'est pas un truc rythmé...c'est pas fixé sur la musique, vu que c'est plus une musique d'ambiance...on ne devait pas suivre les musiciens... Là j'ai plus eu l'impression que c'était eux qui étaient plus là pour

nous suivre, pour entre guillemets nous sublimer ou pour rajouter un truc par dessus [...] ».

Entretien avec danseur B, 07.02.2013

« J'ai demandé aux chorégraphes quelle est ma relation (moi danseur) avec les musiciens. Est-ce qu'il y a quelque chose que je dois considérer ? Parce que pour moi il y a quelque chose d'intéressant à considérer une connexion avec les musiciens, et pas une connexion uniquement visuelle parce que quand tu dances (performes) tu les sens (les musiciens) toujours qu'ils sont avec toi mais je pense que cela a été sous-estimé, leur présence n'a pas été assez utilisée, je pense que ça aurait pu être un bout du sujet que les musiciens aussi performant et donc qu'il y a quelque chose entre nous (danseurs) et eux (musiciens). A la fin je ne peux même pas te dire sur quoi porte la pièce en général...mais je pense qu'ils ne sont pas bons en terme de communication (elle parle des chorégraphes). Certains chorégraphes peuvent te diriger et te dire essaye de trouver une histoire, essaie de ressentir différentes émotions...Je n'ai pas à mettre une autre signification dans mon mouvement, il peut juste signifier quelque chose parce que c'est quelque chose de physique...mais je pense que c'est agréable si tu peux avoir d'autres inspirations, si tu as d'autres liens, c'est cela qui est riche ».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

Mais nous pouvons aussi dire que si les chorégraphes désirent aboutir à une création chorégraphique dotée d'un sens esthétique « normatif » c'est aussi pour répondre à des attentes extérieures. En effet, les chorégraphes dépendent également des institutions qui les financent et ils font face à différentes contraintes qui ne leur permettent pas de véritablement expérimenter l'objet – ce qui aurait supposé un travail plus approfondi et de longue durée avec les danseurs, les musiciens et techniciens.

« Je pense qu'il faudrait faire ce travail non pas dans le cadre d'une production mais dans le cadre d'un atelier (*workshop*)...c'est un truc que j'aimerais proposer pour cet automne, d'organiser un atelier parce que je connais un très bon musicien de Genève, compositeur, qui lui a le bagage pour faire une musique plus paramétrée, pour faire du contrôle continu, ça serait intéressant de faire un *workshop* sans parler de production, c'est là où il faut explorer ce genre de choses, car dans le cadre d'une production tu as tellement de contingences et je comprends le chorégraphe...et à un moment donné tu dois zapper parce

qu'à un moment il faut que ça tienne la route et ils connaissent leur métier avec ou sans technologie, ils auront quelque chose, donc je pense que c'est un peu ce qui s'est passé dans cette deuxième production...j'ai l'impression qu'à un moment donné, il n'y a rien eu d'assez convaincant qui se dégageait alors un moment donné...voilà....donc finalement la partie musicale des capteurs était vraiment très peu présente, beaucoup moins que *re-mapping* [...] ».

Entretien avec un concepteur interfaces homme-machine, 20.04.2013

Ce concepteur d'interfaces fait références aux contingences du chorégraphe, en effet celui-ci doit pouvoir justifier sa subvention lors d'une production. Cela explique aussi une prise de risque moindre qui amène le chorégraphe à paradoxalement – puisqu'il fait preuve de par son concept, d'originalité – rester dans les sentiers battus afin de réaliser un projet qui pourra être reconnu par les instances qui participent elles aussi à la définition des critères et principes esthétiques d'une œuvre chorégraphique.

Nous avons vu dans cette partie que l'absence du capteur lors des interactions entre danseurs et chorégraphes nous révèle une certaine asymétrie dans leurs rapports. Les danseurs s'adaptent aux chorégraphes en incorporant une chorégraphie qui est préalablement définie, ayant ainsi peu de moyens pour intervenir dans la création. La position du danseur dans ce cas n'est pas celle d'un danseur « sujet » – position qui aurait été acquise à travers l'apparition de la danse contemporaine – mais plutôt d'un danseur « objet », présent dans le champ de la danse académique. Il nous semble que dans ce cas, la position du danseur se reproduirait selon sa position acquise historiquement, le réduisant ainsi à un pur interprète. Cette dynamique pourrait également se comprendre par sa mise en rapport avec l'historique de la compagnie de danse qui s'inscrit indéniablement dans un passé néo-classique – de par les dispositions acquises par les chorégraphes, dont la compagnie tente depuis longtemps de se détacher.

Si du côté des danseurs nous relevons une reproduction de la position du danseur « objet », nous pouvons entrevoir du côté des chorégraphes une position acquise en tant que « créateurs » mais aussi « entrepreneurs » et qui participent à la modification dans les rapports entre danseurs et chorégraphes. La position d'« auteur » du chorégraphe dans le champ de la danse contemporaine « réintroduit la dimension hiérarchique propre à la tradition académique. [...] Le chorégraphe se

définit alors par sa « signature », « signe d'appartenance à une œuvre, elle-même nommée du nom de celui qui l'a produite [...] ». C'est pourquoi l'histoire de la danse contemporaine est centrée autour du chorégraphe et remet le rôle du danseur dans les coulisses » (Sorignet, 2012, p. 137). Mais nous constatons également que ce rapport asymétrique entre chorégraphes et danseurs ne pourrait pas prendre place si les danseurs, n'adhéraient pas au jeu du champ.

Au-delà de ces modifications résultant des positions acquises des danseurs et chorégraphes, nous pouvons toutefois remarquer que la volonté des chorégraphes de ne pas travailler avec l'objet technologique avec les danseurs résulte aussi d'un contexte plus large dans lequel la prise de risque liée à la production et la diffusion des œuvres doit être limitée. Ces contraintes relatives à une dépendance financière et à des engagements de légitimité et crédibilité envers les instances culturelles qui les financent, obligent les chorégraphes à parvenir à des résultats concrets permettant la diffusion de leur production. L'absence du capteur dans la production pourrait donc expliquer le souhait pour les chorégraphes de réduire les risques au maximum face à une production qui serait plus de type expérimental (*work in progress*) et qui demanderait comme nous l'avons vu du temps et une « prise de risque » afin d'élaborer un nouveau langage au croisement de différents domaines. En effet, la rencontre entre deux champs distincts (artistique-technologique) demanderait une réflexion de fond qui permettrait à ces deux champs de trouver un équilibre.

L'absence d'interactions entre les musiciens et les danseurs nous montre que cette réflexion n'a pas eu lieu puisqu'elle aurait impliqué un travail commun nécessaire et une réflexion plus aboutie – le corps des danseurs étant l'instrument des musiciens.

« Pour moi c'était très difficile (*re-mapping the body* et le travail avec les capteurs) et là dans *Additional Tones* avec des musiciens c'était plus simple en même temps je ne pense pas... de ce que je sais, les chorégraphes voulaient faire un concert et à la fin les deux parties étaient un peu divisées, la chorégraphe était de son côté et a fait ses parties (parties chorégraphiées avec les danseurs), l'autre chorégraphe, de son côté a fait les siennes. Et entre deux, il n'y a pas eu de discussion sur quoi portait la pièce : « So if you are smart enough as a dancer, you have to create it yourself and sometimes it happens after the piece when it starts during the piece...that links are created but the

problem was that we are so late...but links we were creating one week before the show, the connections and...it's too late to make a piece run »».

Entretien avec danseur A, 07.02.2013

La difficulté relevée par ce danseur de mettre en lien un travail supposé rassembler deux domaines nous montre que la rencontre n'a pas eu lieu. Au croisement de différents domaines – technologique, musical et danse – il semble important de pouvoir non seulement repenser la manière de concevoir une nouvelle forme de pièce chorégraphique mais également de trouver le lien qui puisse susciter des interactions entre les musiciens et les danseurs afin d'établir une véritable rencontre musicale.

« [...] Je n'ai pas vraiment senti cette interaction (avec les musiciens), parce qu'on n'a pas joué avec les musiciens...je n'arrive pas à voir s'il y a une différence ou pas (de danser avec une bande son ou d'interagir avec des musiciens en live)...je pense qu'il y en a forcément une, quand tu es spectateur et que tu vois des musiciens, c'est quand même vachement plus puissant, mais vu que là on n'a pas eu vraiment d'interactions avec eux parce qu'ils étaient là sur scène, il faisaient la musique, mais personnellement je n'ai pas eu d'interactions, des moments où je devais les suivre...on faisait notre chorégraphie...ouais c'est peut-être frustrant, j'aurais aimé plus d'interactions avec les musiciens ».

Entretien avec danseur B, 07.02.2013

Derrière la présentation conceptuelle d'une production « favorisant la naissance de nouveaux modèles chorégraphiques », nous voyons qu'*Additional Tones* correspond en réalité à une œuvre chorégraphique qui répond à des critères esthétiques courants. Les rapports entre les chorégraphes et les danseurs nous ont permis de voir que la création chorégraphique avait été pensée au préalable, laissant ainsi peu de place à un travail de réflexion et production de nouvelles formes chorégraphiques qui découleraient de cette rencontre entre la danse et la musique autour de l'objet technologique. Mais nous avons vu également les raisons qui poussent les chorégraphes à « contourner » l'objet technologique dans leurs interactions avec les danseurs et à leur imposer un modèle chorégraphique. En effet, nous supposons que ces « contournements » et cette manière de créer la chorégraphie, résultent non seulement de la position des chorégraphes en tant que « créateurs » et « entrepreneurs » acquises historiquement et liées aux transformations du marché

du travail, mais aussi d'une position dans laquelle les chorégraphes se retrouvent contraints – malgré la valorisation des instances culturelles de critères comme l'originalité, l'innovation pour la création d'œuvres culturelles – de répondre tout de même à une danse plus « institutionnalisée » face aux exigences des institutions et politiques. Résultat qui leur permettra d'une part, d'acquérir une légitimité symbolique et matérielle et d'autre part, d'asseoir une reconnaissance qui participera également au rayonnement international du pays dans le domaine de la danse contemporaine.

7.5 Le rôle du capteur : au-delà du dévoilement des rapports, une ressource symbolique

L'absence et la présence du capteur lors du processus de création dans les interactions entre chorégraphes-musiciens et chorégraphes-danseurs nous ont permis de dévoiler le type de rapports entre les différents acteurs. Nous avons vu précédemment que ces rapports étaient plutôt asymétriques et nous avons essayé de les comprendre en considérant le contexte social et historique, et plus largement économique et politique dans lequel ils s'inscrivent. Nous avons entre autre constaté que ces rapports asymétriques sont aussi le produit historique du champ de la danse et à plus large échelle, du champ artistique – en faisant référence à la « figure mythique de l'auteur singulier » (Fourmentraux, 2012). Si chorégraphes et musiciens se voient confronter à des positions similaires en tant que « créateurs » nous voyons tout de même que les musiciens finissent par se plier aux exigences des chorégraphes. L'asymétrie existante entre les chorégraphes et les musiciens mais aussi entre les chorégraphes et les danseurs résulte donc en partie de la position acquise du chorégraphe en tant que « créateur » mais aussi de sa position d'« entrepreneur » dans un contexte de création. Si la position de « créateur » est reconnue tant par les danseurs que par les musiciens – même si ceux-ci se retrouvent avec les chorégraphes face à un enjeu de concurrence en raison de leur position similaire, il semble que cette position soit renforcée par les institutions de subventions. En finançant et soutenant une production comme *Additional Tones*, les institutions culturelles participent au renforcement de l'image « singularisée » du chorégraphe « créateur ». Quant à son rôle d'entrepreneur, le chorégraphe doit faire face aux contingences du réel, en limitant au maximum les risques qui pourraient être liés à une production d'une œuvre chorégraphique « hybride » et qui

demanderait d'étendre le temps de la création et/ou qui pourrait ne pas aboutir à un résultat précis – *work in progress*. Nous avons vu dans le cadre de cette production que les chorégraphes ont non seulement la responsabilité financière de la production, mais qu'ils engagent aussi leur légitimité et crédibilité face aux institutions et politiques. Ces différentes explications nous aident à comprendre la position centrale occupée par les chorégraphes et les raisons qui poussent particulièrement ceux-ci à gagner en légitimité et reconnaissance.

Mais au-delà des rapports directs entre les acteurs, l'absence et la présence du capteur lors du processus de création nous permettent aussi de voir comment l'objet technologique a été véritablement intégré et utilisé dans la production pour présenter *Additional Tones* au public. A travers nos observations et nos différents entretiens nous voyons que le capteur a eu très peu de place, tant dans le processus de création avec les danseurs que dans la production présentée au public. En nous basant sur nos résultats, nous supposons que le capteur n'est pas utilisé comme une ressource artistique mais plutôt comme une ressource symbolique. Nous pouvons relever l'« instrumentalisation » de l'objet technologique à travers une disjonction entre un discours intellectuel établi autour de l'objet technologique – comment il est présenté à travers les supports de présentation, le dossier de la production, etc. – mais aussi autour de la conceptualisation d'*Additional Tones*, et une pratique qui se révèle être éloignée de ces propos.

En rendant compte d'une production chorégraphique qui aurait pu être présentée au public sans objet technologique, nous pensons que les chorégraphes répondent aux exigences des institutions qui les financent, non seulement pour continuer à exister mais aussi pour acquérir une légitimité. Dans un contexte d'enjeux stratégiques face aux institutions et politiques intervenant dans le champ de la danse contemporaine, les chorégraphes sont poussés à mettre en place des productions « innovantes » dans un environnement qui devient de plus en plus concurrentiel. Il s'instaure dès lors une tension révélée par Menger (2005) entre d'un côté un marché qui pousse les producteurs des œuvres à être innovants et de l'autre un marché qui tente d'« exploiter les formules esthétiques qui réussissent, pour que le profit soit mieux assuré ». (Menger, 2005, p.18). Pour faire face à cette ambivalence et aux diverses tensions qui résultent du conflit entre « autonomie artistique » et « hétéronomie politique » (Faure, 2006, p.84), les chorégraphes se voient contraints

d'adopter des choix esthétiques en réduisant la prise de risque et de recourir à des productions symboliques. L'objet technologique – le capteur – et le discours construit autour de celui-ci permettent aux chorégraphes de faire « acte d'innovation » et d'affirmer leur position de « créateur ». Ainsi, la production de ressources symboliques permet aux chorégraphes non seulement de légitimer leur position au sein du champ mais aussi de recevoir des ressources matérielles des instances de subventions qui contribueront à leur tour, à asseoir la légitimité symbolique du chorégraphe « créateur ».

8. CONCLUSION

Dans cette dernière partie, nous allons tout d'abord présenter une synthèse de nos résultats, reflet des différents éléments qui nous paraissent importants à retenir dans le cadre de ce travail. Ensuite, nous verrons comment nous avons traité les questions liées à la réflexivité dans le cadre de notre enquête ethnographique. Nous aborderons aussi les limites et difficultés auxquelles nous avons été confrontée lors de notre terrain. Il semble important de pouvoir expliciter dans notre conclusion tant notre démarche réflexive que les obstacles auxquels nous avons dû faire face lors de notre travail ethnographique puisque l'ensemble de notre mémoire se constitue à partir de données « primaires » que nous avons récoltées. Enfin, nous terminerons cette partie sur quelques réflexions et pistes d'ouvertures qui permettront de réfléchir au-delà de ce travail. Car si nous avons présenté dans le cadre de ce mémoire certaines théories, hypothèses, analyses, etc., nous souhaitons tout de même souligner, à travers ce dernier sous-chapitre, le caractère continu de la recherche.

8.1 Synthèse des résultats

En partant d'un large thème comme celui de la science-technologie en rapport avec l'art, nous avons tout d'abord essayé de montrer les controverses au fil du temps quant à la relation que ces deux domaines entretiennent. Ensuite, nous avons abordé plus spécifiquement la technologie en lien avec la danse contemporaine afin de montrer que la technologie a aujourd'hui une place importante dans ce domaine. Nous avons vu cela notamment à travers la croissance de projets interdisciplinaires qui tentent de rassembler ces différents champs. Nous pensons que cet intérêt croissant pour ces projets peut-être expliqué d'une part, par la pratique même de la danse contemporaine qui cherche à se centrer sur les perceptions, sensations du corps et à comprendre son fonctionnement et d'autre part, par la technologie qui à travers la science – physique, biologie, génétique, biotechnologie, etc. – ne cesse de se développer pour approcher et comprendre le corps humain, voire le modifier. Cet intérêt rend ainsi possible une intrication entre une expérience sensible dotée d'un savoir rationnel (la danse contemporaine) et une construction raisonnée (la science/technologie). Enfin, nous avons vu que ces projets interdisciplinaires conduisent différents acteurs à collaborer autour de la création d'une œuvre « hybride ». Des sociologues comme Fourmentraux se sont penchés sur cette

question en rendant compte de nouvelles formes de collaborations qui dépasseraient le « conflit culturel » (Fourmentraux, 2011) existant par le passé et entretenant ainsi une démarcation nette entre champ scientifique-technologique et artistique.

A partir de ces différentes réflexions sur le sujet, nous avons essayé de questionner la relation entre science-technologie et art à travers une étude de cas portant sur une production chorégraphique numérique d'une compagnie de danse contemporaine vaudoise collaborant avec le champ scientifique mais aussi avec le champ musical. Nous nous sommes demandé en premier lieu, quels sont les intérêts propres à chaque champ de participer à la conception d'une telle œuvre, quelles sont leurs motivations ? Nos données nous ont laissé entrevoir que l'intérêt pour la compagnie de danse à participer à un tel projet interdisciplinaire ne correspondait pas à notre présupposition initiale, celle de travailler l'objet technologique en vue d'une réflexion sur un nouveau langage corporel du danseur. Afin d'approcher au mieux nos données, nous avons décidé d'aborder ces deux champs comme des « systèmes symboliques » (Bourdieu, 1977), ce qui permet d'effectuer une analyse structurale et de « saisir la logique spécifique de chacune des formes symboliques » (Bourdieu, 1977). Notre hypothèse de départ postulait l'idée d'une appropriation de l'objet technologique par la compagnie de danse contemporaine tant à travers la pratique de la danse que par le discours créé autour de la production. Et pour le champ scientifique/technologique d'une « utilisation » de l'art (champ de la danse contemporaine) comme média ou canal de transmission qui permet d'élargir le public et d'acquérir une plus grande visibilité à travers l'objet technologique. Cette hypothèse nous a amené à penser que la mobilisation de ressources symboliques a pour conséquence d'établir des rapports de force entre les acteurs lors de leur collaboration, et de redéfinir les territoires artistiques de chacun des acteurs, entretenant ainsi une démarcation nette entre les différents champs. Pour aborder ces questions, nous avons choisi de nous concentrer sur l'objet technologique. Questionner les capteurs nous a semblé être une porte d'entrée intéressante non seulement pour voir quelles étaient les ressources symboliques auxquelles les acteurs faisaient recours mais aussi comment des rapports de luttes peuvent prendre forme lors d'une collaboration pluridisciplinaire tant pour acquérir des ressources matérielles que pour gagner en légitimité.

Nos résultats ont montré que dans le contexte de cette production, la collaboration entre le domaine scientifique/technologique et la danse contemporaine a eu lieu en amont de la création artistique. Nous avons vu les raisons qui poussent les scientifiques ou les entreprises technologiques à participer à un tel projet. Si pour l'Institut des sciences du sport de l'Université de Lausanne il s'agit de disposer d'une plus grande visibilité, d'acquérir du matériel technique pour équiper des laboratoires, d'élargir le réseau et de « nourrir » les imaginaires à travers le détournement de l'objet technologique, pour Biopac Systems Inc., il s'agit avant tout d'élargir les possibilités du marché en obtenant une plus grande visibilité. Pour la compagnie de danse, même si sa collaboration avec le domaine scientifique lui donne la possibilité d'élargir son réseau et de se faire connaître au-delà du milieu de la danse contemporaine, ses intérêts à participer à un projet artistique pluridisciplinaire demeurent liés au critère d'« innovation ». Si pour Menger (2002), les arts et la recherche scientifique se basent essentiellement sur des critères comme l'innovation et le savoir, nous arrivons aux mêmes conclusions à la lumière de notre étude. Ces « ressources » (Menger, 2002) sont aussi fortement valorisées par les institutions culturelles qui subventionnent, encouragent la compagnie de danse à collaborer avec un domaine scientifique/technologique – qui repose lui-même sur ces ressources. A travers cette collaboration avec le domaine scientifique, la compagnie de danse cherche non seulement à obtenir une légitimité symbolique et matérielle mais encore à se « distinguer » dans le champ de la danse contemporaine. Si la « production symbolique » se fait principalement autour du critère d'« innovation », nous avons vu qu'elle prend cependant différentes formes. D'une part cette production symbolique se concrétise autour d'un discours « intellectuel », « inventif », « innovant » des chorégraphes sur leur production chorégraphique, d'autre part elle prend forme à travers l'objet technologique le « capteur » qui est « montré » dans la production chorégraphique pour faire sens du discours produit. De plus, la position du chorégraphe comme « créateur » valide ce critère d'« innovation » en érigeant le chorégraphe comme quelqu'un de « singulier ». Enfin, si la danse contemporaine trouve son fondement au cœur même d'un « savoir rationnel », il y a raison de la mettre en rapport avec le champ scientifique autour d'une pièce chorégraphique numérique.

Si cette collaboration nous dévoile des enjeux et des luttes autour de ressources symboliques et matérielles, nous avons vu à travers notre analyse que la

collaboration au sein du champ de la danse contemporaine – entre les chorégraphes et les autres acteurs, concepteur de l'interface, musiciens et danseurs – n'est pas moins conflictuelle. Nous avons constaté que les musiciens et les danseurs n'ont pas pu s'approprier et explorer l'objet technologique du point de vue d'une véritable recherche et réflexion sur la danse interactive. Nous aurions pu supposer que les raisons de ces non appropriation et exploration de l'objet technologique sont dues au fait que le capteur avait été utilisé précédemment pour la création de deux productions chorégraphiques, conduisant ainsi les acteurs à ne pas avoir besoin d'approfondir leur connaissance de l'outil technologique. Cependant au regard de nos analyses, nous pouvons conclure que le capteur dans cette production n'est pas l'enjeu d'une démarche artistique – capteur comme matière d'expérimentation et de découverte dans le domaine de la danse et de la musique – mais plutôt un objet de production symbolique utilisé par les chorégraphes pour faire preuve d'« innovation » artistique.

Selon les propos du concepteur de l'interface une exploration collaborative de l'objet technologique aurait pu se produire mais nous avons observé que cela n'a pas eu lieu. Comme nous l'a souligné ce concepteur d'interfaces homme-machine, au croisement de la musique (technologie) et de la danse, il faudrait élaborer un nouveau langage artistique qui ne peut se développer que dans la durée et dans un contexte bien particulier – hors production. Nous avons vu que dans le cadre de cette production, les contingences liées à la réalisation et à la diffusion de l'œuvre chorégraphique n'ont pas permis d'accomplir un travail plus « réflexif » qui nécessiterait un véritable travail de co-création entre les différents champs.

A travers notre terrain, nous avons vu que le capteur devient l'objet de luttes entre différents champs. D'une part, entre le champ scientifique/technologique et le champ artistique (danse) et d'autre part, aussi à une plus petite échelle entre le champ musical et celui de la danse. Si le capteur devient un objet de luttes symboliques, c'est aussi parce qu'il y a une adhésion de la part des acteurs, à participer au « jeu » de la production artistique (Bourdieu, 1992). La croyance en un « sujet créateur », particulièrement incarnée par le chorégraphe, de par sa position acquise historiquement dans le champ, mais aussi de par sa responsabilité financière dans la production et son engagement de légitimité et crédibilité face aux institutions et

politiques, permettent à celui-ci d'imposer sa légitimité symbolique (Bourdieu, 1992) en déniaient les intérêts matériels et économiques des conditions de production.

En conclusion, nous pensons que le capteur comme objet symbolique est « instrumentalisé » par les chorégraphes qui justifient par ce moyen leur création artistique en utilisant ainsi l'objet comme une source de valorisation pour la compagnie de danse afin de non seulement la « labelliser » dans le champ de la danse contemporaine mais aussi d'acquérir une légitimité symbolique et matérielle. En s'appropriant l'objet technologique, la compagnie souhaite en tirer une rémunération symbolique et matérielle. Il nous semble que cette quête de reconnaissance, aussi bien dans le champ de la danse contemporaine que face aux institutions et politiques, soit d'autant plus forte que la compagnie est dirigée par deux danseurs dont les dispositions acquises relèvent du champ de la danse académique – néo-classique. Mais nous pensons également que cette quête de reconnaissance résulte en partie des enjeux de lutte et de concurrence avec les musiciens. Au croisement de deux champs distincts – musical et danse – qui se retrouvent entremêlés et proches lors d'une production chorégraphique « hybride », nous constatons la nécessité pour les acteurs de reconfigurer les frontières, les poussant ainsi à se repositionner dans le champ et à renforcer leur légitimité symbolique afin d'acquérir des ressources matérielles et asseoir une reconnaissance institutionnelle. Dans ce contexte, si les chorégraphes se voient contraints, plus que les musiciens, à renforcer cette légitimité, c'est principalement en raison de leur responsabilité financière et de leur engagement en tant que directeurs d'une compagnie de danse face aux institutions et politiques. Quant aux musiciens, même s'ils font acte de compromis, ils restent co-producteurs de la création et pourront toutefois tirer des bénéfices symboliques et matériels de cette collaboration qui leur permettront à leur tour d'asseoir une légitimité et obtenir une reconnaissance.

La disjonction entre un discours intellectuel autour de l'objet technologique et une pratique éloignée de ces propos nous montre l'importance d'un côté, d'établir des liens entre l'utilisation de l'objet technologique telle que nous l'avons observée et l'utilisation de l'objet technologique comme objet d'exploration, de recherche qui entrainerait non seulement un changement dans la manière de danser mais aussi la naissance d'un nouveau langage artistique. De l'autre côté, de comprendre que

cette disjonction s'inscrit aussi bien dans un contexte d'enjeux stratégiques pour faire face aux institutions et aux politiques, que dans un contexte d'enjeux sociaux, afin d'acquérir une place et une reconnaissance dans le champ de la danse contemporaine. Enfin, nous pouvons dire que les luttes symboliques apparentes lors de cette production renvoient à des luttes plus larges autour d'enjeux politiques, sociaux et économiques. Le capteur, investi par les artistes et les scientifiques comme un potentiel d'« innovation » dans la création artistique d'une œuvre « hybride », se retrouve ainsi pris « en otage » comme objet de reconnaissance et de légitimité par l'ensemble des acteurs engagés dans le processus de la production chorégraphique.

8.2 Nécessité de la réflexivité

Nous avons vu dans notre partie méthodologie que la réflexivité était nécessaire à toute enquête ethnographique, pour différentes raisons. Notre étude nous a amené premièrement à questionner un élément central de la réflexivité, celui de l'« effet de surprise ». Notre thème de départ reposait sur une problématique différente de celle exposée dans ce travail. Nous souhaitions nous concentrer sur le langage corporel du danseur à travers son interaction avec les capteurs et comprendre de manière générale comment l'objet technologique était travaillé, compris et vécu par le danseur et quelles étaient les implications au niveau de ses perceptions, de la cognition, de l'incorporation, etc. Nous supposions un effet de « feedback loop »¹⁰⁰ chez le danseur qui sous-entendait une plus grande réflexivité mais aussi une modification importante de sa pratique puisque le mouvement du danseur produit du son sur lequel le danseur va de nouveau danser. Nous souhaitions approfondir ces questions relatives à la naissance d'un nouveau langage dans une production chorégraphique numérique. Mais nos données ne nous ont pas permis de transformer notre thème en un véritable objet d'étude. En effet, les danseurs ont non seulement très peu interagi avec les capteurs mais le processus de création a aussi été centré essentiellement sur la chorégraphie – danse – donnant ainsi une importance moindre à la technologie – musique. Ce premier

¹⁰⁰ Terme utilisé par le concepteur de l'interface lors de notre terrain exploratoire en 2012 pour nous expliquer que le port des capteurs par les danseurs implique le développement d'un nouveau langage chorégraphique

« effet de surprise » nous a mené vers une prise de distance par rapport au thème que nous avons choisi afin de comprendre pourquoi nous nous retrouvons « déçue » voire même « bloquée » face à des questions que nous ne pouvions pas traiter. Cette différence entre notre thème de départ auquel nous étions fortement « attachée » et l'objet d'étude finalement construit à partir de nos données récoltées sur le terrain, nous a révélé l'importance de l'objectivation et de l'auto-analyse. Pourquoi nous nous attendions à de tels effets ? Et pourquoi souhaitions-nous confirmer nos hypothèses de départ ? Était-ce en lien avec notre pratique de danseuse ? C'est en explicitant notre expérience vécue tout d'abord en tant que danseuse, puis en tant que spectatrice de la première production *re-mapping the body* mais aussi en tant qu'observatrice lors de notre terrain exploratoire, que nous nous sommes rendu compte que nous avions une certaine attente vis-à-vis de l'utilisation des capteurs. Comment nous les percevions et ce qu'ils impliquaient pour nous dans un processus de création mais également ce que nous avons pu entendre ou lire à ce sujet. Nous étions centrée sur le travail du danseur, sa réflexivité, ses changements au niveau de l'incorporation parce que nous supposions que l'objet technologique soit travaillé lors d'une production chorégraphique dans ce sens, c'est-à-dire utilisé pour approfondir des concepts comme la synesthésie, la kinesthésie et la corporéité chez le danseur. Ce décalage entre notre conception mais aussi la présentation qui avait été faite pour cette production *Additional Tones* autour de l'objet technologique, et ce que nous avons récolté à travers notre terrain, nous a conduit non seulement à faire preuve de réflexivité mais d'explicitation nos préjugés avec lesquels nous étions parti.

Au-delà de l'idée que nous nous étions faite sur notre thème de recherche, nous avons aussi fait preuve de réflexivité quant à nos interactions avec les acteurs lors de notre enquête, nous demandant tout au long de notre terrain comment nous nous positionnions face aux autres ? Comment se déroulaient ces interactions ? Et comment les autres nous percevaient-ils ? Cette réflexion par rapport à notre conduite et à notre relation avec les autres, nous a permis de mettre à l'épreuve le sens éthique qu'implique toute démarche de terrain. Il n'y a pas de règles préétablies quant à la manière de se comporter sur le terrain (Beaud & Weber, 2010) mais l'enquêteur ne doit pas oublier que sa position en tant qu'enquêteur – même s'il est étudiant – implique une certaine « distance sociale » entre lui et l'enquêté due par le fait qu'il ne fait pas partie entièrement de la « communauté ». Il convient

rapidement de prendre en compte cet aspect pour d'une part, éviter des problèmes liés à l'éthique (exemple des rapports de pouvoir sur les enquêtés) et d'autre part, considérer les acteurs comme des « réceptacles passifs » qui agiraient en toute confiance face à l'enquêteur. Lors de notre enquête, nous nous sommes questionnés sur notre difficulté à rentrer sur le terrain, alors que nous pensions être proche de notre terrain d'étude, qu'est-ce qui faisait que nous avions tant de peine à accéder à notre terrain malgré un partage de « mondes vécus ». Nous avons dû questionner cette distance sociale également lorsque certains acteurs ne nous ont pas accordé un entretien. D'où venait cette difficulté à nouer la confiance hormis le fait que nous n'avions pas assez de temps ? Était-ce en raison de notre position d'enquêtrice au regard des acteurs ? Nous avons tenté d'explicitier ces rapports afin d'agir au mieux dans notre interaction avec les autres.

Enfin, la réflexivité s'est appliquée sans cesse dans notre phase d'analyse des données. En nous basant sur la parole des enquêtés, nous souhaitions être au plus proche de ce que les gens nous avaient confié pour rendre compte de manière objectivée de leur parole, faisant preuve d'éthique à l'égard de la confiance qui nous a été accordée. Cette phase de l'étude ethnographique est délicate car elle implique une attention particulière à la « compréhension » (Bourdieu, 1993).

« Comment éviter, par exemple, de donner à la transcription d'un entretien, avec son préambule analytique, les allures d'un protocole de cas clinique précédé d'un diagnostic classificatoire ? L'intervention de l'analyste est aussi difficile que nécessaire : elle doit à la fois se déclarer sans la moindre dissimulation, et travailler sans cesse à se faire oublier » (Bourdieu, 1993, p. 10).

C'est pour tenter de faire face à cette difficulté que nous avons choisi de rendre compte de différents entretiens qui ont été élaborés avec des personnes aux parcours et positions diversifiées et que nous avons essayé d'explicitier dans certains chapitres les différents parcours et positions des individus rencontrés pour pouvoir comprendre la parole des acteurs sans qu'elle soit détachée des conditions sociales dans laquelle elle est produite.

8.3 Limites/difficultés rencontrées lors du terrain

Pour approcher notre thématique nous avons fait recours à l'enquête ethnographique en utilisant les méthodes de l'observation et de l'entretien. Si nous avons expliqué comment ces méthodes ont été appliquées et les avantages de celles-ci dans notre travail, nous pensons que nous devons également rendre compte des difficultés que nous avons rencontrées lors de notre terrain. Utiliser l'observation pour approcher la danse nous apparaît comme une méthode appropriée, puisque elle permet d'observer les pratiques de travail, les interactions, le comportement d'un groupe ou encore de mieux comprendre les pratiques qui sont peu verbalisées, la liste est de loin non exhaustive. Elle permet également de voir si le « faire » correspond au « dire » non seulement de nos entretiens effectués avec les différents acteurs mais aussi des échanges que nous avons « écoutés » sur le terrain.

Les limites d'une telle démarche peuvent être multiples, la première étant celle de la durée lorsque l'observation dure sept jours. Nous pensons qu'il est difficile de faire de l'immersion pendant un laps de temps aussi court, alors que l'observation requiert cette « plongée » dans le terrain. Cette courte durée d'observation nous a imposé une seconde contrainte : celle de nous « fondre » dans le décor le plus rapidement possible. Or, cela demande parfois un peu plus de temps, surtout lorsqu'une création a débuté depuis deux mois et que tous les acteurs sont déjà dans une dynamique. Face à la contrainte du « temps », l'exercice de trouver et de faire notre « place » en tant qu'observatrice fût difficile surtout par rapport aux acteurs que nous n'avions pas rencontré préalablement – lors de notre terrain exploratoire en 2012.

Ensuite, nous avons eu quelques difficultés liées à notre grille d'observation. Nous avons établi une grille d'observation beaucoup trop détaillée avec énormément de sujets et thèmes à observer. Les raisons qui nous ont poussée à la construire de cette manière sont relatives au manque d'informations que nous avons au sujet de la production chorégraphique. En dehors du fait que nous savions quels acteurs participaient à la création chorégraphique, aucune information ne nous a été transmise avant le début de notre terrain. Quelle était la direction de la pièce, l'aboutissement ? Nos questions de départ étaient centrées sur les danseurs et les musiciens en rapport avec l'objet technologique, mais la réalité fût toute autre

puisque les danseurs et musiciens ont très peu interagi entre eux autour de l'objet technologique durant notre observation. Cette expérience – du terrain détaché de notre objet de recherche – nous a montré le « caractère provisoire et en devenir » du choix de notre thème d'enquête (Beaud & Weber, 2010) mais aussi du caractère malléable de la grille d'observation.

Une autre difficulté, mais plutôt liée à la perception, était celle d'avoir le sentiment de ne rien « attraper », de ne rien avoir de concret. Nous avons le sentiment de regarder, de noter, de réfléchir, de questionner mais de ne finalement rien « obtenir ». Nous sommes passée par différentes phases, parfois désappointée devant la complexité de « faire du terrain ». L'observation demande que tous nos sens soient en éveil, or nous nous sommes rendu compte combien cet exercice était difficile. Lorsque nous étions concentrée sur ce que l'on voyait, nous perdions de ce que l'on écoutait, et cela s'appliquait à nos cinq sens. La danse étant une pratique artistique basée sur le mouvement, nous avons dû faire face fréquemment à cette difficulté. Enfin, il convient de souligner que nous n'avons pas observé de manière « participante » et cela a engendré une autre difficulté. Celle d'être présente dans un processus de création en tant que « pur » observatrice. Les contraintes liées à la production d'une pièce chorégraphique qui devait être rendue au public sont à prendre en considération pour expliquer la posture que nous avons adoptée. Les acteurs n'étaient pas très « disponibles » sur le terrain pour que nous puissions intervenir ou avoir des échanges. En effet, le processus de création impliquait un travail assidu pendant lequel danseurs, musiciens et chorégraphes n'avaient que très peu de temps libre. Face à cette situation, nous avons été astreinte à ne pas trop interagir sur le terrain pour ne pas perturber le travail de création. De par ce fait, nos échanges avec les musiciens et danseurs ont eu lieu entre les répétitions, à l'heure des repas dans la cuisine. Toutefois, les danseurs étaient souvent fatigués et profitaient de ce moment pour se reposer en toute tranquillité. La fin de journée, après les répétitions, se prêtait mieux pour avoir quelques échanges, mais souvent les danseurs souhaitaient rentrer chez eux après une longue journée de travail corporel. Cet état d'observation « pure » est périlleux puisque nous risquons de « « voir » de travers, d' « entendre » de travers, de nous méprendre sur le « sens » de ce que nous percevons » (Beaud & Weber, 2010, p. 126). C'est pourquoi nous avons choisi de compléter nos observations avec des entretiens afin d'échapper aux

risques de nous tromper. L'entretien nous a semblé être la méthode adéquate pour compléter nos observations.

Nous devons également relever certaines difficultés auxquelles nous avons dû faire face pour accéder au terrain. Malgré le fait que nous avons l'accord préalable du chorégraphe pour effectuer notre recherche sur sa dernière production, nous avons mis beaucoup de temps pour rentrer en contact avec lui. Notre terrain a pu finalement débiter dans la dernière phase du processus de création, à un mois de la première représentation. Nous pensons que ces complications ont eu lieu en raison du métier de chorégraphe qui demande un grand engagement et qui ne favorise pas la disponibilité, le chorégraphe était souvent en déplacement à l'étranger pour la compagnie et pris par ses activités. Mais nous pensons aussi que notre statut d'« enquêtrice » a pu freiner les démarches. En effet, différents rendez-vous que nous avions planifiés avec le chorégraphe pour discuter de notre étude n'ont finalement pas pu se réaliser. Dans ce contexte, il nous a été difficile d'obtenir des entretiens approfondis avec les deux chorégraphes durant notre terrain, non seulement pour les raisons évoquées plus haut mais aussi parce que le processus de création sous-entendait pour les chorégraphes un environnement stressant dans lequel une œuvre chorégraphique devait être produite. A cela s'est ajoutée une certaine ambivalence quant à notre position sur le terrain en tant qu'étudiante à l'Université. Si quelque fois cette position était considérée comme une plus-value pour la légitimité du chorégraphe, d'autres fois nous constatons que cette position nous plaçait dans un rapport asymétrique avec lui. En dépit de ces obstacles, nous avons tout de même essayé de leur demander un entretien, lorsque le contexte le permettait. La chorégraphe avec qui nous avons eu de la peine à établir un contact, nous a refusé tout entretien. Mais nous avons réussi à obtenir un entretien informel avec le chorégraphe qui nous a parlé de la genèse de la production. Pour remédier à cette situation somme toute complexe, nous avons décidé de nous baser sur nos observations et entretiens effectués avec les autres acteurs pour l'analyse et l'interprétation de nos données.

Le long processus de « démarrage » de notre enquête de terrain et les difficultés à établir une communication avec les chorégraphes, ont provoqué des effets « boule de neige ». D'une part, notre entrée « tardive » sur le terrain a entravé nos démarches pour obtenir des entretiens et nous avons rapidement constaté qu'il

serait difficile de réaliser des entretiens sur place en raison de contraintes de temps. D'autre part, les chorégraphes ne nous ont pas introduite sur le terrain ce qui a joué un rôle quant à la difficulté de négocier des entretiens avec certains acteurs. Même si nous connaissons la plupart des personnes présentes dans le processus créatif, grâce à notre étude exploratoire que nous avons faite l'année précédente, nous avons été confrontée à des situations épineuses à cause de cette « entrée » sur le terrain. Particulièrement avec un danseur, que nous ne connaissions pas et avec lequel il nous aurait fallu plus de temps pour établir une relation de confiance afin de pouvoir réaliser un entretien avec lui. Face à ce constat, nous nous sommes résolue à réaliser nos entretiens en dehors du processus de création, une fois les deux représentations terminées. Excepté un entretien que nous avons dû faire durant le processus de création pour des raisons de disponibilité du danseur – le danseur devait partir à l'étranger aussitôt les deux représentations d'*Additional Tones* données. Mais cet entretien nous a révélé la difficulté de mener des entretiens dans un contexte de création artistique, nous avons été interrompu trois fois par les deux chorégraphes qui au final nous ont demandé d'écourter notre entretien pour ne pas « fatiguer » le danseur. A travers ces quelques éléments, nous voyons que l'entretien ne peut s'obtenir que dans des conditions où il y a une possibilité d'instaurer une relation sociale et personnelle. Nous avons vu à travers notre expérience la difficulté non seulement de négocier des entretiens mais également de les réaliser dans un contexte de création artistique. Mais nous avons aussi remarqué que ces difficultés sont liées aux conditions d'« entrée » sur le terrain.

Certaines de ces difficultés peuvent être mises en rapport aux analyses que nous avons faites dans ce travail. En effet, nous constatons que certains obstacles auxquels nous avons dû faire face dans le cadre de notre terrain participent au processus de connaissance et de compréhension d'une réalité sociale donnée. Ces sources de connaissance et d'information relatives aux difficultés de notre terrain, nous ont permis de comprendre que la production chorégraphique était traversée par des enjeux de luttes dans lesquels nous nous retrouvions impliquée en dépit de notre volonté.

Enfin, ces difficultés/limites auxquelles nous avons été confrontée lors de notre terrain nous rappellent que l'enquête ethnographique exige un travail méthodologique rigoureux et précis dans lequel chaque étape demande une

attention particulière. Si l'enquête ethnographique demande une telle attention méthodologique, c'est parce qu'elle se fonde sur la production de données primaires. Et c'est en rapport avec ce mode de production de données que le chercheur doit faire appel à sa réflexivité.

8.4 Pistes d'ouvertures...

« Une science qui vit repliée sur ses acquis est appelée à régresser, voire à disparaître » (Paugam, 2010, p. 2).

Si nous avons vu à travers notre conclusion que la production d'une œuvre chorégraphique « hybride » est « prise » au final dans des enjeux sociaux, politiques et économiques plus larges, nous souhaitons discuter dans cette dernière partie certaines pistes qui pourraient être explorées. La recherche étant progressive nous trouvons pertinent d'ouvrir de nouvelles pistes de réflexion en vue de nos résultats afin de continuer l'exploration dans ce domaine.

Un point qui nous semble intéressant à relever est celui de l'interdisciplinarité dans l'art car aujourd'hui en tenant compte d'une part, du contexte de l'art contemporain et d'autre part, du développement des nouvelles technologies, nous pouvons constater que de nombreuses œuvres culturelles se retrouvent à cet entrecroisement entre différents domaines artistiques/technologiques/scientifiques, rendant ainsi les frontières entre les différents domaines de plus en plus floues. Si nous avons vu à travers notre travail que les frontières entre le champ chorégraphique et le champ musical mais aussi scientifique/technologique se sont redéfinies à travers le recours à différentes ressources symboliques, et que le développement d'un nouveau langage à la frontière de la musique et de la danse n'a pas pu être créé, il nous apparaît que l'enjeu de la création des œuvres hybrides se trouve autour de ces deux éléments. Nous trouverons pertinent de mettre en rapport les différents types de collaboration – interdisciplinaire, transdisciplinaire, multidisciplinaire, collective, etc. – résultant de la création d'œuvres hybrides, non seulement pour mieux les comprendre mais également pour réfléchir plus loin sur des notions telles que le territoire et/ou frontière et les conséquences qui découlent de leur enchevêtrement.

Ces questions sur les territoires et les frontières des différents domaines et l'effondrement des barrières que suppose cet art de plus en plus hybride soulèvent d'autres questions qui mériteraient d'être explorées. Nous avons trouvé pertinent pour notre travail d'aborder la collaboration entre différents domaines – artistiques (danse et musique), scientifiques/technologiques – en appliquant la logique de champ. Cependant, nous constatons que la pluridisciplinarité peut remettre non seulement en question, l'idée de spécialisation dans l'accomplissement d'une activité sociale donnée, mais aussi l'autonomie relative propre à chaque champ. Car même si nous avons pu remarquer que la collaboration pluridisciplinaire était traversée par des luttes de reconnaissance qui menaient les acteurs à redéfinir et à marquer leur territoire, nous avons aussi relevé dans le cadre de cette production une proximité de la création entre deux domaines artistiques – musique et danse – qui engendre un entremêlement entre les activités spécifiques propre à chaque domaine. Dans ce contexte, les frontières deviennent de plus en plus floues : le danseur n'est plus seulement danseur mais devient également un « musicien », le chorégraphe ne dirige plus seulement des danseurs dans le cadre d'une production de danse mais il devient aussi un chef d'orchestre voire même le compositeur d'une œuvre chorégraphique. Quant au musicien, il interagit au niveau de la composition musicale non seulement avec les chorégraphes mais aussi avec les danseurs qui deviennent « instruments » de musique. En outre, tous ces acteurs interagissent avec l'objet technologique, ce qui suppose d'une part, l'acquisition de connaissances techniques relevant d'un tout autre domaine que celui artistique et d'autre part, le développement d'un nouveau langage résultant de la rencontre entre ces deux domaines. Cette hybridation des activités relatives à la pluridisciplinarité, interroge d'un côté la spécialisation d'une activité artistique et de l'autre côté l'autonomie relative, propre à chaque champ. En conséquence, il nous semble intéressant d'explorer ce que la pluridisciplinarité créée à la « dynamique » des champs, car il apparaît que sous sa forme contemporaine, la pluridisciplinarité bouleverse probablement en partie les logiques de champ.

Une autre piste qui nous semble intéressante à explorer est celle liée au potentiel d'« innovation » récurrent dans les projets artistiques hybrides. Il semble que si l'art contemporain devient aussi de plus en plus perméable à d'autres domaines et cherche à développer un nouveau langage artistique, c'est en réponse à cet « idéal » de l'innovation. Nous avons vu à travers notre travail que l'aspect

« innovant », « singulier » était un élément important tant pour asseoir une légitimité symbolique que pour acquérir des ressources matérielles. Il apparaît alors assez clairement que la technologie devient un objet d'intérêt pour l'artiste qui est pris par ces exigences de l'innovation. Si nous observons que notre société au XXIème siècle est de plus en plus portée vers les nouvelles technologies, et que la pression pour répondre à cette exigence de l'innovation est de plus en plus forte, nous pensons que ce n'est pas l'unique raison qui pousse les artistes à collaborer avec le monde scientifique/technologique. Est-ce que l'artiste utilise la technologie comme source d'inspiration nouvelle dans un contexte où l'art semblerait avoir besoin d'un renouvellement ? Dans ce cas la perméabilité entre les différents domaines pourrait permettre à l'artiste de dépasser certaines limitations artistiques auxquelles il se sent confronté. Mais nous pouvons aussi nous demander si l'intérêt pour les nouvelles technologies ne s'apparente pas à une critique de notre société ? Il ne faut pas perdre de vue que l'artiste questionne à travers son art le monde qui l'entoure. Utiliser la technologie ou la détourner – comme nous l'avons vu dans notre introduction avec l'exemple de Julius von Bismark – pourrait correspondre ainsi à un acte subversif de la part de l'artiste en rapport avec le développement des nouvelles technologies. Réfléchir de manière plus approfondie sur les intérêts qui poussent les artistes à faire des ressources technologiques leur objet d'intérêt nous paraît essentiel à l'ère du numérique.

Enfin, nous pouvons ouvrir quelques pistes de réflexion sur la danse contemporaine en lien avec les nouvelles technologies. Même si la danse relève avant tout d'une pratique du corps, nous avons remarqué qu'à travers l'implantation de la danse contemporaine, l'objet même du corps s'est vu questionné et modifié. L'imbrication de la danse contemporaine avec les nouvelles technologies pourrait répondre à cette modification à travers laquelle le mouvement n'est plus censé faire acte de « représentation » mais plutôt acte de « sensation ». Ainsi, les technologies permettent aux danseurs non seulement d'aller au-delà de leurs corps mais aussi d'explorer de nouvelles perceptions propres à de nouvelles pratiques et aux chorégraphes d'explorer de nouveaux modèles chorégraphiques. Car comme nous l'avons vu, ces nouvelles perceptions requièrent le développement d'un nouveau langage artistique, notamment chorégraphique. Nous pensons qu'il serait intéressant d'approfondir et d'explorer la rencontre entre ces deux domaines autour de l'idée d'un nouveau langage artistique car si le champ de la danse contemporaine semble

être aujourd'hui un terrain approprié pour l'exploration du corps-machine et l'expérimentation de nouvelles possibilités pour le corps humain, nous croyons au regard des différents développements technologiques en cours et à venir, à un véritable entremêlement entre la danse contemporaine et la technologie, et de manière générale entre l'art et la technologie qui suppose de nouvelles formes de langages artistiques qui demandent encore à être explorées.

BIBLIOGRAPHIE

Références scientifiques

Beaud Stéphane, Weber Florence (2010), *Guide de l'enquête de terrain*, Paris : La Découverte.

Becker Howard S. (1988), *Les mondes de l'art*, Paris : Flammarion.

Bourcier Paul (1994a), *Histoire de la danse en occident*. De la préhistoire à la fin de l'école classique. Tome I. Paris : Seuil.

Bourcier Paul (1994b), *Histoire de la danse en occident*. Du romantique au contemporain. Tome II. Paris : Seuil.

Bourdieu Pierre (1980), « Mais qui a créé les créateurs », *Questions de sociologie*, Paris : Les Editions de Minuit, pp. 207-221.

Bourdieu Pierre (1992), *Les règles de l'art*, Paris : Seuil.

Bourdieu Pierre (1996), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris : Editions de Minuit.

Bourdieu Pierre (1994), *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris : Seuil.

Bourdieu Pierre (1977), « Sur le pouvoir symbolique », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 32e année, N. 3, pp. 405-411.

Bourdieu Pierre (1993), *La misère du monde*, Paris : Seuil.

Chamboredon Jean-Claude (1986), « Production symbolique et formes sociales. De la sociologie de l'art et de la littérature à la sociologie de la culture », *Revue française de sociologie*, 27-3, pp. 505-529.

Duhem Ludovic (2010), Introduction à la techno-esthétique, *archée.qc.ca*, n°343, [en ligne], <http://www.archee.qc.ca/ar.php?20page=article&no=343>, (consulté le 19.06.2013).

Faure Sylvia (2006), « Production et diffusion des œuvres chorégraphiques : les effets de l'institutionnalisation de la danse », *Sociologie de l'Art2* (OPuS 9 & 10), pp. 145-159.

Faure Sylvia (2001), *Corps, savoir et pouvoir : sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Faure Sylvia (2000), *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris : La Dispute/SNEDIT.

Faure Sylvia (2008), « Les structures du champ chorégraphique français », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol.5, n°175, p. 82-97.

Fourmentaux Jean-Paul (2011), *Artistes de laboratoire : recherche et création à l'ère numérique*, Paris : Hermann.

Fourmentaux Jean-Paul (2012), *Art et science*, Paris : CNRS.

Hayat Michaël (2002), *Arts assistés par machine et art contemporain : vers une nouvelle philosophie de l'art ?* Paris : L'Harmattan.

Lombard Jean (2007), Aspects de la *technè* : l'art et le savoir dans l'éducation et dans le soin, *leportique.revues.org*, n. 3 [en ligne], <http://leportique.revues.org/index876.html>, (consulté le 23.06.2013).

Menger Pierre-Michel (2009), *Le travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris : Seuil/Gallimard.

Menger Pierre-Michel (2005), *Profession artiste : extension du domaine de la création. Pierre-Michel Menger, entretien mené par Bertrand Richard*, Paris : Conversations pour demain.

Menger Pierre-Michel (2002), *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphose du capitalisme*, Paris : Seuil et République des Idées.

Moulin Raymonde (1971), « Champ artistique et société industrielle capitaliste », in : Casanova J.-Cl. (ed), *Science et conscience de la société. Mélanges en l'honneur de Raymond Aron*, Paris : Calmann-Lévy, pp. 181-204.

Moulin Raymonde (1992), *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris : Flammarion.

Moulin Raymonde (1993), « L'artiste, l'institution et le marché », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, Persee, vol. 48, n° 6, pp. 1635-1641.

Moulin Raymonde (1960), « Art et société industrielle capitaliste. L'un et le multiple » *Revue française de sociologie*, 10-1, les faits économiques, pp. 687-702.

Noury Mathieu (2012), « Jean-Paul Fourmentaux, *Artistes de Laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique* », *lectures.revues.org* [en ligne], <http://www.lectures.revues.org/7473>, (consulté le 29.06.2013).

Paugam Serge (2010), *L'enquête sociologique*, Paris : Presses Universitaires de France.

Péquignot Bruno (2009), *Domaines et approches : sociologie des arts*, Paris : Armand Colin.

Sorignet Pierre-Emmanuel (2012), *Danser, Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris : La Découverte.

Références non scientifiques – danse et musique

Amacher Maryanne (2008), Psychoacoustic phenomena in musical composition : some features of a perceptual geography, in : John Zorn (Eds), *Arcana III : Musicians on Music*, New York : Hips Road/Tzadik.

Constantini Marco (2012), Mind map n° 4 : danse & arts visuels : zones d'influence, in : AVDC – Association Vaudoise de Danse Contemporaine (Eds), *Effervescences n°7. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud*, Lausanne : AVDC.

deLahunta Scott (1999), Sampling. Convergences entre danse et technologie, in : Nouvelles de danse n°40-41 (Eds), *Danse et nouvelles technologies*, Bruxelles : Contredanse.

Haffner Nick (1999), Observer le mouvement. Entretien avec William Forsythe, in : Nouvelles de danse n°40-41 (Eds), *Danse et nouvelles technologies*, Bruxelles : Contredanse.

Jacquiéry Corinne (2012), Le corps en jeu ou danser contemporain aujourd'hui à Lausanne, in : Constantini Marco (Dir.), *En corps : Lausanne et la danse*, Lausanne : Art & Fiction.

Jane Normann Sally (1999), Les nouvelles technologies de l'image et les arts de la scène, in : Nouvelles de danse n°40-41 (Eds), *Danse et nouvelles technologies*, Bruxelles : Contredanse.

Kuypers Patricia (2006), Un nouvel espace pour la danse. Conversation en ligne avec Don Foresta et Jean-Pierre Nouhaud, in : Nouvelles de danse n°53 (Eds), *Scientifiquement danse. Quand la danse puise aux sciences et réciproquement*, Bruxelles : Contredanse.

Matos Jean-Marc (1999), Danse avec Technologie. Le corps d'une utopie ou le corps d'un conflit ? in : Nouvelles de danse n°40-41 (Eds), *Danse et nouvelles technologies*, Bruxelles : Contredanse.

Menicacci Armando (1999), L'enseignement de la danse face au numérique. Quelques réflexions, in : Nouvelles de danse n°40-41 (Eds), *Danse et nouvelles technologies*, Bruxelles : Contredanse.

Oth Marie-Jane (2006), Mind map n° 1 : 1986-2006 quelques repères, in : AVDC – Association Vaudoise de Danse Contemporaine (Eds), *Effervescences n°7. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud*, Lausanne : AVDC.

Rubidge Sarah (2004), Action, réaction et interaction, in : Nouvelles de danse n°52 (Eds), *Interagir avec les technologies numériques*, Bruxelles : Contredanse.

Pastori Jean-Pierre (2006), « Huit ans après... », in AVDC – Association Vaudoise de Danse Contemporaine (Eds), *Effervescences n°7. 20 ans de danse contemporaine dans le canton de Vaud*, Lausanne : AVDC.

Wechsler Robert (1999), Les ordinateurs et la danse : retour vers l'avenir ? in : Nouvelles de danse n°40-41 (Eds), *Danse et nouvelles technologies*, Bruxelles : Contredanse.

Sites web

ARTE, <http://arte.tv/fr/>, rubrique « accueil/culture/cultures électroniques/ars electronica 2008/julius-von-bismarck », <http://www.arte.tv/fr/julius-von-bismarck-imagefulgurator/2213030.html>, (consulté le 12.08.2013).

Arts@CERN, <http://www.arts.web.cern.ch/home>, rubrique « collide@CERN/dance/performance/residency/press release », <http://www.press.web.cern.ch/press-releases/2012/03/first-laureate-collidecern-geneva-prize-announced>, (consulté le 21.06.2013).

Arts@CERN, <http://www.arts.web.cern.ch/home>, rubrique « collide@CERN », <http://www.arts.web.cern.ch/collide>, (consulté le 21.06.2013).

Arts@CERN, <http://www.arts.web.cern.ch/>, rubrique « home », <http://www.arts.web.cern.ch/>, (consulté le 15.06.2013).

Canton de Vaud, <http://www.vd.ch/>, rubrique « Thèmes/culture/aides et soutien/aides à la création », <http://www.vd.ch/themes/cultures/aides-et-soutiens/aides-a-la-creation/fonds-pour-la-danse/>, (consulté le 13.06.2013).

Canton de Vaud, <http://www.vd.ch/>, rubrique « Actualité/archives/2013/3/ », <http://www.vd.ch/actualite/archives/2013/3/28/articles/deux-projets-de-loi-au-service-de-la-culture-1/>, (consulté le 14.06.2013).

Canton de Vaud, <http://www.vd.ch>, rubrique « communiqué de presse/aide à la création chorégraphique et indépendante », <http://www.bicweb.vd.ch/communiqu.asp?pObjectID=382477>, (consulté le 21.07.2013).

Compagnie Linga, <http://www.linga.ch>, rubrique « projets/step1 », <http://www.linga.ch/fr/projets.php?id=24>, (consulté le 18.07.2013).

Confédération Suisse, <http://www.bak.admin.ch/>, rubrique « documentation/publications/archives journal OFC », <http://www.bak.admin.ch/ch/dokumentation/publikationen/01125/index.html?lang=fr>, Journal OFC n° 11/2204 « La danse en Suisse », (consulté le 14.06.2013).

Confédération suisse, <http://www.bak.admin.ch/>, rubrique « thèmes/danse/projet danse », <http://www.bak.admin.ch/kulturschaffen/04237/04306/index.html?lang=fr>, (consulté le 13.06.2013).

Confédération Suisse, <http://www.bak.admin.ch/>, rubrique « l'ofc/rapports annuels/2009/dépenses », <http://www.bak.admin.ch/org/01308/03220/03394/03397/index.html?lang=fr>, (consulté le 22.06.2013).

Confédération Suisse, <http://www.admin.bak.ch>, rubrique « création/culturelle/archives/art numérique/projet/sitemapping », <http://www.bak.admin.ch/themen/04112/04139/index.html?lang=fr>, (consulté le 22.06.2013).

Contredanse, <http://www.contredanse.org>, rubrique « journal/publications/ndd info n°26 janvier 2004, la recherche en danse », <http://www.contredanse.org/index2.php?path=content/tribune/ndd26/scott.html>, (consulté le 18.06.2013).

Danse Suisse, <http://www.dansesuisse.ch>, rubrique « archives des news danse suisse », http://www.dansesuisse.ch/index.php?id=16&L=3&tx_ttnews%5Btt_news%5D=5628&cHash=b96ba66de78e050790f6734696b385e6, (consulté le 14.06.2013).

Danse Suisse, <http://www.dansesuisse.ch>, rubrique « politique culturelle/projet danse », <http://www.dansesuisse.ch/index.php?id=85&L=3>, (consulté le 21.07.2013).

EPFL, <http://www.epfl.ch>, rubrique « rolex Learning center/présentation », <http://www.rolexlearningcenter.epfl.ch/presentation>, (consulté le 20.06.2013).

EPFL, <http://www.epfl.ch>, rubrique « actualités mediacom/news/octobre 2012 », <http://www.actu.epfl.ch/news/un-pavillon-experimental-pour-marier-la-culture-et/>, (consulté le 20.06.2013).

Fondation Vaudoise pour la Culture, <http://www.fvpc.ch/cms/>, « rubrique accueil/les palmarès/palmarès 2012 », <http://www.fvpc.ch/cms/index.php/component/k2/itemlist/category/14-palmar%C3%A8s-2012>, (consulté le 20.06.2013).

Geneva International Cooperation, <http://www.cooperationinternationalegeneve.ch/>, rubrique « de/fokus/17janvier2012/collide@CERN : un premier artiste en résidence au cœur de la physique des particules », <http://www.cooperationinternationalegeneve.ch/de/node/999>, (consulté le 12.08.2013).

Media Art Design, <http://www.mediaartdesign.net>, rubrique « articles/ars electronica 2012 », http://www.mediaartdesign.net/FR_ars12.html, (consulté le 12.08.2013).

Patrimoine du Canton de Vaud, <http://www.patrimoine.vd.ch>, rubrique « patrimoine vaudois/traditions vivantes/arts du spectacle/danse classique et contemporaine », <http://www.patrimoine.vd.ch/traditions-vivantes/arts-du-spectacle/danse-classique-et-contemporaine/>, (consulté le 13.06.2013).

Regroupement genevois des compagnies chorégraphiques conventionnées, RG3C, <http://rg3c.ch/>, rubrique « page d'accueil/dossier de presse », <http://rg3c.ch/>, (consulté le 16.06.2013).

Think with Google, <http://www.thinkwithgoogle.co.uk/quarterly/speed/executive-insight-rolf-dieter-heuer-cern.html>, (consulté le 18.06.2013).

Articles de presse et émissions radio

Christinaz Caroline (2011), *Le CERN se lance dans la culture*, Le Temps, 05.08.2011 [en ligne], <http://www.letemps.ch/Page/Uuid/d66f93c4-bed9-11e0-a348-1c6d61077d67|0#.UhiCdLzhX34>, (consulté le 21.06.2013).

Delay Fabrice (2012), *Linga fait danser les capteurs. La compagnie présente à Pully un spectacle où les figures des danseurs sont transformés en sons électroniques*, Bilan Magazine, 09.02.2012 [en ligne], <http://www.bilan.ch/articles/techno/linga-fait-danser-les-capteurs>, (consulté le 15.07.2013).

Jaquiéry Corinne (2011), *Différents, c'est ensemble que nous créons l'équilibre*, 24Heures rubrique culture, 16.02.2011, p. 34.

Jaquiéry Corinne (2012), *A l'âge de 20 ans, Linga remporte la grande palme*, 24Heures rubrique culture, 22-23.09.2012, p. 35.

Lefrançois Patrice (2000), *Linga lutine les Nocés. Animée d'un nouveau souffle, la compagnie pulliérane crée une pièce sur la séduction. Avant-goût prometteur avant la première*, 24Heures rubrique culture, 14.03.2000.

Pastori Jean-Pierre (2007), *La révolution culturelle de Katarzyna Gdaniec*, 24Heures, 21.04.2007

Wiley Clare (2012), *CERN : la danse s'invite au royaume des particules élémentaires*, Courrier International, 23.07.2012 [en ligne], <http://www.courrierinternational.com/article/2012/07/23/cern-la-danse-s-invite-au-royaume-des-particules-elementaires>, (consulté le 19.06.2013).

Wuthrich Pierre (2011), *Quant Migros mène la danse*, Migros Magazine, 31.03.2011, p. 10.

Zituni Yann (2013), *La compagnie Linga & STADE à l'Octogone de Pully*, Emission Paradiso, Radio Télévision Suisse, 30.01.2013 [en ligne], <http://www.rts.ch/la-1ere/programmes/radio-paradiso/4579629-paradiso-du-30-01-2013.html>, (consulté le 28.07.2013)

ANNEXE

Annexes sur demande