

Introduction

La recherche au regard des pratiques théâtrales

Une universitaire dans une école d'art

Il y a une vingtaine d'années, Marc Augé publiait un ouvrage intitulé *Un ethnologue dans le métro*¹, et c'est à ce titre marquant que je repense en commençant cette introduction. Le présent livre est en effet le fruit d'une recherche directement enracinée dans une expérience professionnelle et il engage un point de vue situé – raison pour laquelle, d'ailleurs, j'ai choisi de l'ouvrir à la première personne, dérogeant par là aux habitudes universitaires.

En 2011, dans la logique de son « passage au LMD » et de sa mise en conformité avec les Accords de Bologne², l'École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre (ENSATT) recrutait un-e Professeur-e des universités afin de mettre en place et de développer des activités de *recherche* en son sein, à la demande du Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche³. J'eus le bonheur d'être élue à ce poste et ce fut aussi pour moi le début d'un grand trouble. Ayant passé une quinzaine d'années en tant qu'enseignante-chercheuse en études théâtrales à l'université, j'avais une évidente familiarité avec le mot et la pratique

• 1 – AUGÉ Marc, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Le Seuil, 1986; rééd. Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2013.

• 2 – Le « LMD » est la structuration de l'ensemble de l'enseignement supérieur européen en trois niveaux, Licence, Master et Doctorat; il a été mis en place à la suite des Accords de Bologne signés en 1999 et menant à la création en 2010 de l'Espace européen de l'enseignement supérieur.

• 3 – L'ENSATT et l'ENS-Louis Lumière sont les deux seules écoles d'art françaises dont la tutelle est le ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche et non du ministère de la Culture.

de « recherche » ; pourtant je dus très vite reconnaître que mes collègues, artistes et professionnels du spectacle vivant, et moi-même n'accordions pas le même sens au même mot. J'ai donc décidé de commencer par ouvrir un chantier de réflexion sur la « recherche en art », me rendant très vite compte que beaucoup d'autres écoles d'art françaises et étrangères avaient procédé de la même façon au cours de la dernière décennie⁴, et que c'était sans doute là un passage obligé. J'ai donc initié en 2012 un séminaire intitulé « représenter/expérimenter », qui interrogeait l'émergence historique, mais également l'actualité d'une pensée de l'expérimentation au théâtre, qu'elle se situe dans les marges ou au cœur de l'élaboration de la représentation théâtrale⁵. Ce séminaire, assorti de deux journées d'études organisées, l'une avec Anne Pellois de l'ENS de Lyon, et l'autre avec Izabella Pluta, alors post-doctorante dans notre équipe de recherche Passages XX-XXI à l'université Lyon 2⁶, a abouti en février 2015 à un colloque international intitulé *L'idée de recherche dans les pratiques du théâtre depuis la fin du XIX^e siècle*, associant l'ENSATT à l'université Lyon 2 et à l'ENS de Lyon, et élaboré sous la co-direction scientifique d'Anne Pellois, de Julie Sermon et de moi-même.

À côté de ce programme, qui correspondait somme toute à une méthode de travail qui m'était familière, mon aventure d'universitaire en école d'art me

• 4 – En France, sous l'impulsion du ministère de la Culture et d'un certain nombre d'écoles d'arts, plusieurs travaux de colloques, de séminaires et de publications ont été conduits depuis le début des années 2000, notamment, dans l'ordre chronologique : *Chercher sa recherche. Les pratiques et perspectives de la recherche en école supérieure d'art*, colloque, Nancy, 2005 (Presses universitaires de Nancy, 2012) ; *Experimenta 07*, colloque international, Nancy, 2007 ; DURING Elie, JEANPIERRE Laurent, KIHM Christophe et ZABUNYAN Dork (dir.), *In Actu : de l'expérimental dans l'art*, Annecy/Dijon, Publications des Marquisats/Les Presses du réel, 2009 ; *État de la recherche 2001-2008*, Délégation aux Arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication ; DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s)*, Paris, Éditions MF, 2010 ; *Art et recherche*, forum et colloque international, Paris, 2012 ; MANCI Isabelle (dir.) avec la collaboration de BAYLE Jacques, COLIN Christine, CRESTE Chantal, DUPIN Jérôme, TORTOSA Guy et TACKELS Bruno, *La Recherche dans les écoles supérieures d'art, Culture et recherche*, n° 130, hiver 2014-2015 ; RENUCCI Franck et RÉOL Jean-Marc (dir.), *L'artiste, un chercheur pas comme les autres, Hermès, La Revue*, n° 72, 2015/2 ; *Recherche et création littéraire*, colloque international, Cergy, 2015.

• 5 – Le programme détaillé du séminaire est consultable sur le site internet de l'ENSATT à la rubrique « recherche » : <http://www.ensatt.fr/index.php/34-recherche-2016/1769-seminaire-representer-experimenter>.

• 6 – Journée d'études *Hellerau, laboratoire de la scène, utopie de la cité*, ENS de Lyon et ENSATT, 12 avril 2013 ; journée d'études *Pour un laboratoire technologique de la création scénique. Sur la collaboration entre les artistes de la scène et les ingénieurs*, université Lyon 2 et ENSATT, 25 janvier 2014. Les travaux de la première journée ont nourri la publication d'un ouvrage : KUSCHNIG Claire et PELLOIS Anne (dir.), *Le Rythme, une révolution !*, Lausanne, Slatkine, 2015. Les travaux de la seconde journée sont publiés dans : PLUTA Izabella et LOSCO-LENA Mireille (dir.), *Ligeia. Dossiers sur l'art, dossier : Théâtres Laboratoires. Recherche-crédation et technologies dans le théâtre aujourd'hui*, n° 137-140, janvier-juin 2015.

confrontait à d'autres expériences concernant la « recherche ». Il y eut au premier chef l'encadrement et l'accompagnement d'une bonne vingtaine de mémoires de recherche par an, exigeant d'inventer progressivement, à tâtons, en collaboration avec mes collègues et souvent avec les étudiants eux-mêmes, une méthodologie pertinente adaptée à l'école d'art, c'est-à-dire articulant l'écriture à la pratique. Il y eut aussi des laboratoires d'expérimentation annuels avec les étudiants de première année, dont une équipe d'enseignants accompagne les « recherches », cette fois-ci uniquement pratiques. L'ENSATT est ainsi devenue pour moi un riche lieu de réflexion sur ce que recouvrait, pouvait ou devait recouvrir, le mot « recherche » dans le champ théâtral. Comme la plupart des ouvrages aujourd'hui publiés sur la recherche artistique⁷, ce livre est donc issu d'un travail de terrain et d'une confrontation à des réalités, non pas ethnologiques en vérité, mais plutôt épistémologiques et pédagogiques.

Si cette expérience professionnelle est très stimulante, la réflexion qu'il a fallu mener sur cette question de la « recherche » n'a pas été facile, loin de là, et j'ai traversé des phases de scepticisme à l'égard de l'idée même de recherche artistique. Comme beaucoup de mes collègues travaillant sur cette question, je crois, j'ai longtemps espéré parvenir à définir « la recherche théâtrale » et à en proposer une formule adéquate, à peu près stabilisée. Mais chaque fois que des définitions en étaient proposées, elles m'apparaissaient toujours insatisfaisantes – aussi intéressantes et productives pussent-elles être par ailleurs. J'ai ainsi, ces dernières années, constamment œuvré sur deux plans concomitants : d'un côté, j'adoptais un certain pragmatisme au sein de l'ENSATT pour développer des activités de recherche et encadrer les mémoires, en puisant largement dans les ouvrages récents sur la recherche en art; de l'autre, je menais une réflexion plus fondamentale sur la question de la recherche dans le champ du théâtre, en l'embrassant de façon aussi large que possible et sans jamais négliger la perspective historique qui me semblait essentielle.

L'impossible définition de la recherche théâtrale

Les définitions de la recherche artistique, telles qu'on les rencontre dans les écrits et les prises de positions actuelles, oscillent globalement entre deux logiques opposées, que j'appelle la logique *exclusive* et la logique *extensive*.

La logique exclusive consiste à prendre appui sur la conception universitaire de la recherche, c'est-à-dire la recherche de ceux qui en sont reconnus comme des « professionnels ». Certes, les champs disciplinaires en sont très variés et la

• 7 – Nous renvoyons sur ce point le lecteur à la bibliographie en fin d'ouvrage, à la rubrique « Recherche-crédation et *Practice-as-Research* ».

recherche n'y est pas nécessairement « scientifique » au sens strict du mot ; mais converge une même conception globale de la recherche comme *production de connaissances partageables et validées par des pairs et faisant l'objet d'une diffusion ou dissémination, sous forme de publications notamment*⁸ ; la recherche académique englobe également aujourd'hui le développement de technologies. Or, cette définition non seulement correspond mal au monde de l'art et à ses pratiques les plus courantes, nous aurons l'occasion d'y revenir, mais encore écarte complètement et disqualifie même les usages du mot « recherche » que peuvent faire les artistes lorsqu'ils parlent de leurs travaux et processus de création. Prenons un exemple parmi mille autres : un entretien avec Ariane Mnouchkine publié en 1984 par la revue *Théâtre/Public* s'intitule « Savoir chercher⁹ » et évoque le travail des comédiens en phase de création. La définition *exclusive* de la recherche artistique refusera de prendre en compte cet usage-là du mot « recherche ».

Cette logique fonde la plupart des définitions de la recherche artistique dans le monde des écoles d'art et des universités des pays anglo-saxons, du Québec et plus récemment de la Suisse, de la Belgique et de la France. L'enjeu institutionnel est de parvenir à élaborer une forme de recherche artistique qui soit acceptable du point de vue académique et validée par des diplômes de Master ou de Doctorat. Il faut tout de même préciser, et nous y reviendrons de façon plus approfondie au cours de la troisième partie de ce livre, que cette recherche menée dans le monde des écoles et des universités – qu'elle se nomme « recherche-crédation » au Québec et en Suisse ou « *Practice-as-Research* » (PaR) dans les pays anglo-saxons¹⁰ – travaille à opérer de nombreux assouplissements et aménagements par rapport aux normes académiques traditionnelles. Malgré tout, parce qu'elle vise une reconnaissance académique et qu'elle met en jeu la question du diplôme, elle a majoritairement tendance à exclure de son champ les usages ordinaires du mot « recherche » que font les artistes pour parler de leurs pratiques de création. Ainsi, pour des raisons d'ordre essentiellement pragmatique, Robin Nelson propose de distinguer entre la Recherche avec majuscule (reconnue par le monde universitaire et les organismes

• 8 – Concernant cette définition, voir notamment BORG DORFF Henk, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Amsterdam, Leiden University Press, 2012 ; NELSON Robin (auteur et éd.), *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2013.

• 9 – MNOUCHKINE Ariane (entretien avec), « Savoir chercher », *Théâtre/public*, hors série n° 5, *Théâtre universitaire : quel enjeu?*, dossier présenté par la FNTU (Fédération nationale de théâtre universitaire), 3^e trimestre 1984, p. 21-23.

• 10 – L'appellation « *Practice-as-Research* » domine aujourd'hui dans les pays anglo-saxons, après un débat terminologique dont rend compte par exemple LEONORE EASTON, « Rapport sur les méthodes utilisées en recherche artistique dans le domaine des arts de la scène », rapport pour La Manufacture, Haute École de théâtre de Suisse romande, en ligne : <http://www.hetsr.ch/upload/file/Rapport%20me%CC%81thodologie%20recherche%20artistique%20Leonore%20Easton.pdf>.

publics de financement en Grande-Bretagne) et la recherche avec un « r » minuscule ; distinction très utile mais qui, par ce jeu de la majuscule/minuscule, peut laisser à entendre que la « vraie » recherche est nécessairement du côté de l'institution. La clarification – pragmatiquement nécessaire, n'en doutons pas un instant – d'une pratique de recherche artistique reconnue par le monde académique risque toujours, par contraste, de désigner implicitement, et peut-être involontairement, la recherche « en minuscule » comme une conception *faible* de la recherche.

Or, les écoles d'art françaises emploient très majoritairement des enseignants qui sont aussi et avant tout des artistes et des professionnels en activité¹¹. Une universitaire dans une école d'art – pour en revenir au point de vue situé d'où je suis partie – est donc en permanence confrontée au discours de cette recherche *sans majuscule* : raison pour laquelle, quoique très attentive aux propositions théoriques de la recherche-création et de la *Practice-as-Research*, je n'ai pu cantonner ma réflexion à cette conception exclusive, sous peine d'avoir à dire à mes collègues que leur usage du mot valait moins que le mien... Or, comme l'écrit Henk Borgdorff : « à qui appartient le langage, au juste¹²? » Suis-je plus légitime, en tant qu'enseignante-chercheuse, dans mon usage du mot « recherche »? Puis-je décider qu'il existe un sens fort et un sens faible du mot? Certes non. Tel du moins a été mon choix – évidemment lié aux contradictions qu'engageait l'emploi du mot « recherche » au sein de mon environnement professionnel.

Le risque était alors de passer de Charybde en Scylla. En refusant d'exclure du champ de la recherche l'ensemble des pratiques de la création théâtrale, j'étais aussitôt confrontée à ce que j'appelle la logique *extensive* de la définition de la recherche artistique. Or, cette logique est au moins aussi problématique que la précédente, puisqu'elle tend à présupposer que tout artiste est un chercheur et toute pratique artistique une forme de recherche. Cela est peut-être vrai, d'une certaine façon et d'un certain point de vue qu'il faudra examiner de plus près (nous le ferons dans la deuxième partie), et à condition de réfléchir à la conception du travail de l'artiste qui sous-tend cette logique. Mais, sans aucune précaution ni mise en perspective solide, cette approche extensive de la recherche est improductive et ne fait que semer la confusion. Car si création artistique et recherche se recouvrent et coïncident, alors pourquoi avoir besoin du mot « recherche »? Est-ce seulement pour satisfaire aux exigences du « LMD » imposé aux écoles d'art? Est-ce pour aspirer à des sources de financements spécifiques à un moment où ceux

• 11 – Même si certains ont également des titres universitaires, comme c'est le cas, à l'ENSATT par exemple, d'Enzo Cormann, maître de conférences, et de Daniel Deshays, titulaire d'une Habilitation à diriger des recherches.

• 12 – BORG DORFF Henk, *The Conflict of the Faculties*, op. cit., p. 109 (« Who owns the language, anyway? », traduction personnelle).

de la production sont en diminution¹³ ? Est-ce encore pour sacrifier à un vocabulaire à la mode, selon lequel il est plus valorisant de dire qu'on fait des « laboratoires » (ou, à la limite, des « workshops ») plutôt que des répétitions¹⁴ ? Il ne faut pas se leurrer : nous sommes dans une période d'injonction à la recherche et l'expérimentation est « un mot d'ordre », même si « plus personne ne sait vraiment le localiser¹⁵ » ; de la sorte, la recherche est devenue ce que Pierre-Damien Huyghe nomme un « signifiant baladeur¹⁶ ». Autrement dit, une conception extensive de la recherche artistique prend aussi le risque de la langue de bois.

Je n'évoquerai ici mon découragement maintes fois ressenti que parce qu'il m'a permis de réaliser que j'étais là face à l'un de ces « obstacles » pleinement constitutifs, selon Gaston Bachelard, de la démarche scientifique. Si j'ai quelquefois rêvé de supprimer le mot « recherche » du vocabulaire, tant il me paraissait élastique et informe, tantôt trop plein et tantôt vide, et tant il menait à une irréductible confusion (sans parler des tensions qu'il peut générer entre le monde des écoles d'art et le monde universitaire), j'ai fini par oser penser que nous avons décidé, irréductiblement, un gros problème avec le *mot* de recherche. Et que, moi pas plus que les autres, je ne pourrais le résoudre.

Des usages différenciés du mot « recherche »

La démarche dans laquelle je me suis alors engagée, et qui préside à la conception et à l'architecture de cet ouvrage, consiste à poser les termes du problème de façon tout à fait différente. Il ne s'agira pas de se questionner sur ce qu'est, ou devrait être « la recherche théâtrale » envisagée comme une substance, mais

• 13 – Cf. sur ce point, les conclusions des articles de VALERO Julie, « Fabriquer un théâtre technologique : l'évolution de l'organisation collective du travail au sein de la Compagnie TF2-Jean-François Peyret », et de MAGRIS Erika, « Du côté des pratiques artistiques : le projet comme forme de recherche-crédation ? », in Izabella PLUTA et Mireille LOSCO-LENA (dir.), *Ligeia. Dossiers sur l'art*, dossier : *Théâtres Laboratoires. Recherche-crédation et technologies dans le théâtre aujourd'hui*, op. cit., respectivement p. 159-166 et p. 69-78.

• 14 – Cf. l'article d'Ariane Martinez dans le présent ouvrage, qui corrobore les propos de Raphaël Navarro selon lesquels, dans les années 2000, « on privilégiait, dans le champ du spectacle, la terminologie de l'artisanat : les lieux culturels s'appelaient "la fabrique", "l'atelier", etc. Aujourd'hui, on s'est mis à parler de "laboratoire", d'"expérience", de "protocoles de recherche", etc. : la terminologie scientifique, ou pseudo-scientifique, est à la mode, mais on ne fait pas plus de science qu'on ne faisait d'artisanat dans les années 2000 ! » (BLOESCH Philippe et LOSCO-LENA Mireille, « La recherche est essentielle pour nous. Entretien avec Raphaël Navarro », *Ligeia. Dossiers sur l'art*, dossier : *Théâtres Laboratoires. Recherche-crédation et technologies dans le théâtre aujourd'hui*, op. cit., p. 143).

• 15 – DURING Elie, JEANPIERRE Laurent, KHIM Christophe et ZABUNYAN Dork, « Introduction », *In actu*, op. cit., p. 14.

• 16 – Cf. sa contribution dans le présent ouvrage.

de mener une investigation sur les *usages* du mot « recherche » et des autres mots du lexique de la recherche qui ont pénétré depuis un siècle le champ du théâtre, et qui s'y sont durablement inscrits : « laboratoire », « expérimentation » et « expérience ». Lors du colloque de février 2015 à l'ENSATT, *L'idée de recherche dans les pratiques théâtrales depuis la fin du XIX^e siècle*, organisé en sessions de travail thématiques, j'avais pu constater que, dès lors que nous évoquions l'histoire des laboratoires et des avant-gardes, ou bien l'émergence de la recherche-crédation dans l'université, ou encore le cheminement singulier de tel ou tel artiste, nous parvenions sans difficulté, *dans chaque contexte*, à nous comprendre et à nous entendre sur le sens des mots. Il s'agissait alors d'usages *situés, différenciés*, du vocabulaire de la recherche, et non pas d'un usage unifié aspirant à désigner de façon globale et universelle la substance – à mon sens introuvable – de « la recherche artistique ». C'est de cette prise de conscience qu'est né le projet de ce livre, qui ne correspond pas à des actes du colloque et du séminaire qui l'ont précédé – même si, de fait, il en reprend bon nombre d'interventions. Le propos global de l'ouvrage est de substituer à la question de « la recherche en art » (au théâtre en l'occurrence) une réflexion sur *les usages situés du mot* et les perspectives théoriques que cette réflexion permet d'ouvrir.

Le travail collectif mené depuis 2012 à l'ENSATT avec des enseignants-chercheurs de Lyon 2, de l'ENS et d'autres universités, ainsi que de nombreux artistes du spectacle vivant qui ont réfléchi avec nous, a permis de repérer quatre usages dominants du lexique de la recherche dans le champ théâtral, et dont chacun a une historicité propre¹⁷. Ces usages correspondent aux quatre parties de ce livre, qui en sont des propositions d'exploration à travers une série d'études de cas et de réflexions critiques. Chaque partie s'ouvre par une introduction dont l'objectif est de définir les contours de chacun de ces usages du mot « recherche » et d'en proposer une saisie paradigmatique.

Le premier usage renvoie au phénomène du « laboratoire » théâtral apparu au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Il correspond à la revendication, par un certain nombre d'artistes, de la possibilité d'avoir un lieu et du temps de travail indépendants de la logique de production de spectacles, leur permettant de renouveler les langages, les formes et les façons de faire du théâtre. Ce phénomène entretient des liens profonds avec ce qu'on a appelé la naissance du « théâtre d'art », c'est-à-dire la rupture avec la logique commerciale du théâtre conjuguée à un projet de « rénovation » artistique qui fait, précisément, l'objet de la « recherche » ; cette bascule

• 17 – Cette démarche consistant à sérier diverses significations du mot « recherche » a déjà été proposée par un intéressant article de Joris LACOSTE (« Recherche : un mot/plusieurs acceptions », *Go Grü#4, fanzine du grü – théâtre du grülli – transthéâtre*, Genève, septembre 2010) ; nous ne nous appuyons toutefois pas ici sur les mêmes partages sémantiques que lui.

historique a favorisé une remarquable migration du vocabulaire des sciences expérimentales dans le discours artistique, bien au-delà du théâtre d'ailleurs.

Le deuxième usage émerge au cours du xx^e siècle et s'affirme tout particulièrement en France dans les années 1980 ; il désigne le travail artistique qui aboutit à une création, ou à une série de créations si l'on envisage ce travail dans son long cours. C'est le « savoir chercher » d'Ariane Mnouchkine évoqué plus haut, ou encore ce besoin de « continuer à être dans la passion de la recherche¹⁸ » que revendique aujourd'hui Joël Pommerat. Toute la difficulté est ici de parvenir à saisir ce que le mot « recherche » engage réellement et concrètement, sans le diluer dans le vaste ensemble d'éléments hétérogènes que constitue tout travail de création. Mais la tentative d'élucidation de l'endroit spécifique du travail qui se nomme ici « recherche » est d'autant plus nécessaire que cet usage du mot est, de loin, *le plus courant* dans le monde du théâtre français aujourd'hui.

Le troisième usage est celui que désignent les expressions « recherche-création » ou « *Practice-as-Research* » dans le monde occidental (y compris l'Australie, la Nouvelle Zélande et l'Afrique du Sud¹⁹) depuis une vingtaine d'années. On définira ici la recherche théâtrale comme une pratique artistique susceptible d'être reconnue à la fois par le monde de l'art et par le monde universitaire, et délibérément inscrite dans ce double processus de reconnaissance. Ce qui fait critère ici, c'est que la recherche se développe dans une zone d'intersection entre deux mondes traditionnellement très différents ; elle est une activité conçue comme une interface entre eux. Or, comme l'a montré Henk Borgdorff, cette interface n'est pas une donnée « naturelle » mais le fruit d'une *négociation* entre le monde artistique et les universités²⁰ ; cette négociation est toujours évolutive et elle est, à l'heure actuelle, loin d'être close.

Enfin, le dernier usage renvoie à un phénomène contemporain, particulièrement accentué depuis les années 2000, consistant à envisager le théâtre comme un dispositif permettant d'« expérimenter » ou de faire des « expériences » heuristiques ou épistémiques, qu'elles soient politiques, kinesthésiques, philosophiques, sensorielles... L'expérience n'est alors pas seulement celle de l'artiste : elle s'inscrit dans la séance et elle convoque soit « l'assemblée théâtrale²¹ » dans sa dimension collective, soit les spectateurs dans leurs singularités, comme dans certains dispositifs immer-

• 18 – POMMERAT Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Apprendre », 2007, p. 7.

• 19 – Pour un regard panoramique sur le développement international de la *Practice-as-Research*, voir RILEY Shannon Rose et HUNTER Lynette (dir.), *Mapping Landscape for Performance as Research*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, ainsi que NELSON Robin, *Practice as Research in the Arts*, *op. cit.*

• 20 – BORG DORFF Henk, *The Conflict of the Faculties*, *op. cit.*

• 21 – Voir l'article d'Enzo Cormann dans le présent ouvrage.

sifs par exemple. Le théâtre devient l'outil d'une traversée de pratiques sociales, politiques et cognitives plurielles, et il peut s'engager à cet effet dans des formes de décloisonnement aussi bien entre l'art et la vie qu'entre l'art et les sciences.

La recherche comme embrayeur de pratiques artistiques

Cette découpe de la question de la recherche en quatre champs, qui constitue la proposition de ce livre, appelle quelques commentaires et précisions supplémentaires. Si elle s'ancre dans une réflexion sur les usages d'un lexique particulier, qui ne relevait avant le xx^e siècle que du monde scientifique et plus particulièrement des sciences expérimentales, elle engage évidemment bien plus que des questions de mots. La typologie proposée soulève des questionnements historiques (chaque usage exploré ayant, on le verra, son historicité propre) ; elle en appelle à une réflexion sur les contextes artistiques et professionnels et, dans la mesure où ces usages sont le fait de groupes de personnes qui les partagent souvent de façon implicite, elle exige ici explicitation. Par exemple, lorsqu'on interroge aujourd'hui des artistes en création sur leur « recherche », ils évoqueront spontanément leur travail artistique ; mais si on dialogue avec des responsables de la recherche dans des écoles d'art, ils penseront plus directement la recherche en termes de travail-frontière entre la création et le monde académique, avec un souci de reconnaissance institutionnelle.

Réfléchir aux significations des usages des mots de la recherche dans le champ théâtral, en resituant les mots dans leur contexte artistique concret, permet ainsi de remonter jusqu'aux pratiques elles-mêmes. L'ambition est ici non seulement de tenter une saisie paradigmatique des usages du lexique de la recherche depuis un siècle, mais aussi de cerner en quoi ils correspondent à des modalités possibles et différenciées du « faire théâtre ». C'est la raison pour laquelle chacune de ces modalités est introduite, en début de partie, par un concept opératoire : *l'hétérotopie* pour le laboratoire théâtral ; *le travail* pour la recherche inscrite dans le processus de création ; *l'interface* pour la recherche-création et la *Practice-as-Research* ; *l'expérience* pour l'usage heuristique ou épistémique du dispositif théâtral. Autant de modalités du faire théâtre que nous nommerons des « régimes », suivant l'idée d'Elie During selon laquelle, pour penser le travail artistique, « il faut s'installer directement dans le domaine de l'art *en action*, et travailler à différencier des régimes d'activité, des régimes d'expérimentation²² ». Le terme de « régime », en valorisant la dimension de l'action ou du *faire* théâtre, a l'avantage de récuser

• 22 – DURING Elie, « Quelques régimes d'expérimentation », in Elie DURING, Laurent JEANPIERRE, Christophe KIHM et Dork ZABUNYAN (dir.), *In Actu : de l'expérimental dans l'art*, op. cit., p. 364.

une compréhension de la recherche comme concept *a priori*. De fait, aucun des quatre régimes examinés dans ce livre ne sera considéré comme une actualisation historique de ce que serait, au Ciel des Idées, « la recherche théâtrale²³ ». Il s'agira plutôt d'appréhender la constitution de pratiques théâtrales qui se sont placées sous le signe de la recherche.

Penser la recherche comme ce que Michel Corvin a appelé un « état d'esprit²⁴ », qui remodèle depuis un siècle le faire théâtre et a permis d'en inventer des régimes différenciés, constitue certainement un pas de côté par rapport à la plupart des ouvrages actuels sur la recherche artistique, dont l'objectif est de légitimer la place des arts dans le champ de la recherche académique et d'affirmer l'existence d'une recherche spécifique à l'art. Cette dernière préoccupation est certes également la mienne en tant que responsable de la recherche à l'ENSATT, mais elle ne gouverne pas la conception d'ensemble de ce livre : elle trouvera sa place singulière dans la troisième partie. Plus intéressant, semble-t-il, et surtout plus éclairant au regard d'un siècle de théâtre en Occident, est de considérer la recherche comme un *embrayeur* de pratiques artistiques. Et un embrayeur parmi d'autres : une grande partie du faire théâtre au xx^e siècle s'est par exemple placée sous le signe du « théâtre populaire » et du « théâtre public », qui ont été également de puissants embrayeurs de pratiques – et avec lesquels, d'ailleurs, la « recherche » a pu se retrouver en conflit, comme nous le verrons.

Le présent ouvrage déborde de ce fait largement la problématique de la recherche en école d'art dans laquelle il s'origine. Il a fait travailler ensemble des spécialistes d'histoire du théâtre, des artistes et des théoriciens de la recherche-crédation ; il se situe à la croisée des études théâtrales et de la réflexion épistémologique et méthodologique sur la recherche artistique. Il n'est de ce fait nullement prescriptif et, contrairement aux précieux ouvrages par exemple de Robin Nelson ou de Lysianne Lécho-Hirt²⁵, il ne propose pas de modèle de la recherche théâtrale applicable en école d'art. Mais s'il ne vise pas à « construire les conditions de production d'une recherche en théâtre » comme le suggère Jehanne Dautrey²⁶, il ambitionne néanmoins de participer à l'enrichissement et à la clarification de la discussion nationale et internationale sur la question.

• 23 – Dans sa conférence d'ouverture de notre colloque *L'idée de la recherche dans les pratiques théâtrales depuis la fin du XIX^e siècle* (Lyon, 3-5 février 2015), Michel Corvin a à juste titre souligné l'ambiguïté de la formulation du titre que nous avons choisi : « l'idée » pouvait être comprise sur le mode platonicien, ce que je m'attache donc ici à récuser.

• 24 – Voir l'article de Michel Corvin en postface du présent ouvrage.

• 25 – LÉCHOT-HIRT Lysianne, *Recherche-crédation en design. Modèles pour une pratique expérimentale*, Genève, Métis Presses, 2010.

• 26 – DAUTREY Jehanne (dir.), *La Recherche en art(s), op. cit.*, p. 221.

La typologie qu'il propose est en effet un outil forgé dans un double but, de *saisie critique* et de *diplomatie*. Concernant la saisie critique tout d'abord : repérer les usages du vocabulaire de la recherche et penser de façon paradigmatique les pratiques qu'ils désignent permet d'établir ce que Bruno Latour appelle, dans *Enquête sur les modes d'existence*, des « clefs d'interprétation » pour appréhender les différents modes d'existence²⁷. Chacun des régimes ici examiné a en effet sa propre logique, ses propres valeurs et ses propres « modes de véridiction ». Mettre au jour chacune des « clefs d'interprétations » de ces régimes permet dès lors d'éviter de faire des erreurs de catégorie²⁸ – par exemple, de juger le travail d'Ariane Mnouchkine à l'aune des critères de l'Agence nationale de la recherche, ou d'avoir à se demander si le monde universitaire pourrait délivrer un doctorat *honoris causa* posthume à Stanislavski...

La valeur diplomatique de notre typologie découle directement de cette clarification des clefs d'interprétation : « savoir parler de chaque mode dans sa langue et selon son principe propre de véridiction²⁹ », comme l'écrit B. Latour, c'est aussi reconnaître l'existence de chacun des régimes et respecter leur spécificité. Cette diplomatie, on aura compris qu'une universitaire dans une école d'art la vit comme une nécessité quotidienne, dans son dialogue non seulement avec les artistes, mais désormais aussi... avec les universitaires. Savoir de quoi on parle quand on parle de recherche, c'est commencer par reconnaître la pluralité des régimes du faire théâtre engagée par cette question. Telle est l'ambition de ce livre.



Un dernier mot sur l'élaboration de l'ouvrage. Julie Sermon, Anne Pellois et moi-même avons sollicité Michel Corvin pour une conférence inaugurale à notre colloque de février 2015, sans nous douter que ce serait, hélas, l'une de ses dernières. Parce que, tout au long de sa vie de chercheur universitaire et de penseur du théâtre, Michel Corvin n'avait cessé de s'intéresser avec passion aux théâtres de recherche du xx^e siècle, quelles que soient leurs formes, il était particulièrement à même d'embrasser la question et de nous faire bénéficier de sa hauteur de vue. Nous publions le texte de cette conférence en postface. Si cette place convient parfaitement à l'ample perspective que déploie ce texte, elle est aussi, à nos yeux, une manière de lui rendre hommage.

-
- 27 – LATOUR BRUNO, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences Humaines », 2012 ; voir notamment le chapitre II, p. 65 sq.
 - 28 – *Ibid.*, p. 66-67.
 - 29 – *Ibid.*, p. 151.