

CEFEDM Bretagne – Pays de la Loire

REALISATION ARTISTIQUE PERSONNELLE

Samuel Bonifait
Diplôme d'Etat
Professeur de Musique
Spécialité : Violon

Formation Initiale
Promotion 2007-2009
Session Juin

J'ai effectué ma Réalisation Artistique Personnelle en collaboration avec Philippe Carrillo. Elle intégrait le projet Nouvelles Technologies et s'inscrivait en relation avec notre médiation sur le thème « Musique et bruit ». Elle a eu lieu au sein de l'école de musique de Fondettes, le 18 avril. Après être revenu sur l'élaboration du projet, je reviendrai sur les problématiques artistiques que j'avais envie de travailler à travers cette réalisation.

1) Conduite du projet :

1-1) La réalisation :

✓ Présentation du projet :

Pour cette réalisation, nous souhaitions créer un univers visuel et sonore autour de la thématique du matériau brut. A l'origine, nous voulions faire une représentation nocturne, en extérieur et dans un endroit isolé. Ceci pour deux raisons :

- au niveau acoustique, avoir une certaine qualité de silence
- au niveau de l'espace, disposer d'une grande profondeur (aussi bien au niveau visuel que sonore)

Il s'agissait pour nous de travailler le matériau (bois, métal, pierre...) pour créer une installation de sculptures et une bande-son. Choisir de faire cette réalisation de nuit, c'était aussi pour permettre d'être davantage centré sur les sensations auditives. La perception visuelle serait partielle, les sculptures et l'univers visuel n'apparaissant qu'épisodiquement, révélés par un éclairage réduit (lampes à huile ou lanternes)

Dans cette expérience, nous voulions que le son joue un rôle primordial. Pour cela, nous souhaitions utiliser quatre éléments :

- des sculptures sonores placées à distance pour permettre de créer une perspective sonore particulière (inspirées du travail de Will Menters)
- la bande-son construite à partir de sons de matériaux bruts et spatialisée sur quatre enceintes autour du public
- la composition d'une pièce pour harpe celtique amplifiée et violon acoustique, en relation étroite avec ce qui se passe au niveau de la bande-son
- l'inclusion de textes de poésie contemporaine ayant plus une fonction sonore que narrative.

✓ Elaboration du projet :

Nous avons commencé notre travail en nous intéressant à certains courants artistiques qui nous semblaient proches de cette question du matériau : Art Brut, Art Singulier, musique concrète, musique électro-acoustique, musique spectrale.

Puis, nous avons récolté un certain nombre d'éléments pour la construction du projet :

- récupération de matériaux : écorces, branches, pierres, métal...
- prises de son de matériaux : métal, bois, pierre, végétaux...
- recherche de textes et de poèmes
- recherche de combinaisons de modes de jeu entre la harpe et le violon, pour obtenir une fusion des timbres (exemple : harpe sons xylos + violon pizz / harpe avec clef + violon col legno, harpe basse harmoniques 2 octaves au dessus + violon harmonique 1 octave au-dessus, etc.)

Dans la conduite du projet, nous nous sommes vraiment concentré sur l'aspect sonore, et par manque de temps, nous n'avons pu aller jusqu'au bout de la création de l'univers visuel. Ceci ajouté aux autres contraintes matérielles (difficulté à trouver un lieu isolé avec électricité, problèmes du matériel en cas d'intempéries...) nous avons choisi d'éliminer totalement l'aspect visuel, et de faire cette réalisation dans le noir, en intérieur.

La bande-son et les parties instrumentales ont été élaborées conjointement. Nous avons un certains nombres de prises des sons de bruits, des combinaisons possibles entre la harpe et le violon, et un certain nombre de séquences musicales que nous avons composées. Nous avons agencé tous ces éléments en recherchant une réelle complémentarité entre les instruments et la bande-son. Pour cela, nous avons essayé de laisser un espace pour chaque élément :

- au niveau temporel, en laissant suffisamment de silences dans la bande-son pour des interventions instrumentales (les nôtres ou celles du public)
- au niveau spatial, en utilisant les possibilités offertes par la multi-diffusion sur quatre enceintes et en créant des relations dans les trajectoires entre la bande-son et les instruments.
- au niveau des timbres, en cherchant des sonorités qui puissent fusionner, ou se compléter.
- au niveau des fréquences, en essayant de répartir les éléments sur l'ensemble du spectre.

Dans le travail de la bande-son, nous avons cherché à rester dans l'idée du matériau brut (donc en évitant de surcharger en effets) tout en essayant de montrer les objets sonores sous un autre angle (en ne gardant que les résonances, les attaques, en inversant le son, en lui enlevant les aigus, etc.).

✓ Déroulement de morceau :

Le tout début de la pièce commence dans le silence. Quelques figures sonores émergent, furtives, dessinent de brefs mouvements dans l'espace puis s'effacent. Plus la pièce avance, plus les sons s'affirment et tracent leur dessin avec précision. Ils deviennent incisifs, parfois violents. Ils se rassemblent, se superposent, dans un mouvement désorganisé. Puis, tout prend forme. S'installe alors une rythmique en sept temps, sur laquelle va évoluer la harpe, dans une improvisation modale. Arrive ensuite un thème au violon bientôt rejoint par la harpe. Tout s'arrête en suspend. Commence alors une partie très planante, avec des sons électroniques qui voyagent d'un point à l'autre, se croisent et se frôlent. Les instruments vont s'y greffer dans un lent mouvement répétitif. Les figures du début émergent à nouveau avant de disparaître. Alors même que le mouvement commence à s'interrompre, il reprend vie, et avec une grande énergie rythmique. Harpe et violon y développent différents motifs, dans un même élan vers le haut, qui s'interrompt bientôt. La musique devient plus lancinante, mais ce n'est qu'impression fugace, car les figures du début apparaissent une dernière fois avant de nous reconduire vers le silence.

Pour les parties instrumentales, nous avons travaillé sur différentes superpositions de métriques (par exemple 7/8 superposé à 3/4 + 4/4 ou 5/4 + 4/4). Nous étions plutôt dans des couleurs modales, car la harpe celtique ne permet pas aussi facilement que la harpe à pédale les changements d'altérations.

1-2) La médiation :

✓ Liens avec la réalisation

Nous avons effectué cette réalisation artistique à la suite de notre médiation. Pour nous, il ne s'agissait pas de présenter les deux choses séparément, mais bien de créer une véritable interaction entre médiation et réalisation. Dans la première partie de la matinée, nous avons proposé au public une réflexion sur le bruit : Qu'est-ce qu'un bruit ? Qu'est-ce qu'un son musical ? Pouvons-nous réellement établir une distinction entre les deux ? Où se situe la frontière ? Y a-t-il une limite objective ou est-ce de l'ordre de la perception ? Quelles sont les utilisations du bruit dans différents courants musicaux ? Ce sont aussi des questions que nous nous sommes posées pendant l'élaboration du projet artistique par rapport à cette idée de matériau brut. Il nous semblait donc intéressant qu'un échange puisse avoir lieu sur le sujet puisque c'était aussi un des enjeux de notre réalisation.

✓ Déroulement de la médiation :

Il y avait dix participants, des parents d'élèves, venus pendant que leurs enfants étaient en cours de formation musicale sur cette même question du bruit. Nous avons commencé par jouer *4'33''* de John Cage. Les réactions ont été plutôt positives (et beaucoup moins virulentes que ce à quoi nous nous attendions), certaines personnes évoquant des souvenirs d'école où il leur était demandé d'écouter le silence. Nous avons ensuite réparti ces personnes en deux groupes, et leur avons présenté un certain nombre d'extraits (audio ou vidéo) qu'ils devaient classer entre musique et bruit. Il ne s'agissait pas de faire un classement absolu dans l'une ou l'autre des catégories, mais plutôt de déterminer quel était le degré, le pourcentage de bruit ou de musique. Les extraits étaient volontairement ambigus, et ils devaient trouver une position par groupe. Dès le début, cela a donc suscité beaucoup de discussions. Les grandes questions que cela posait ont été abordées dans chaque groupe : Est-ce qu'il y a musique dès lors qu'on perçoit un principe de construction des sons ? Est-ce qu'on nomme musique ce qui nous plaît et bruit ce qui nous dérange ? Est-ce l'instrument qui fait la musique ? Qualifie-t-on un son de « musical » dès lors qu'il a une hauteur ? Etc. A la fin de cette séquence, les deux groupes ont mis en commun leurs classements, ce qui a donné lieu à un nouvel échange et a permis

de faire une synthèse sur les différents critères qui entraient en jeu dans ce que nous nommons bruit ou musique. Nous avons complété ces différents éléments par quelques définitions du bruit :

- définition psychoaffective : le bruit comme nuisance
- définition physique et acoustique : le bruit comme phénomène sonore non-périodique aléatoire, ou partie d'un signal non utile dans un rapport signal/bruit
- définition taxonomique : le bruit défini par défaut, comme tout son qui n'est pas identifié comme de la parole ou de la musique.

Nous sommes aussi revenu sur ce que pourrait être la musique : une construction, un agencement à partir des sons, ou bien une écoute particulière. Cela nous a permis de revenir à 4'33''.

✓ Atelier de création :

Dans le silence, Cage cherche à nous faire prendre conscience des sons qui nous entourent. Pour lui être musicien, c'est avant tout se tenir à l'écoute du monde. Nous avons donc proposé aux personnes présentes de leur rejouer 4'33'', et pendant le silence, de repérer tout ce qu'elles entendaient. Nous leur avons ensuite demandé de nous faire part du son qui les avait le plus interpellé. Nous avons ainsi relevé une dizaine de sons. Les participants ont ensuite tiré au dé pour constituer différents enchaînements de sons à partir de la série que nous avons noté. En tirant à nouveau au dé, chacun s'est vu attribuer une place dans l'espace, autour de l'endroit où serait le public. Il s'agissait ainsi de compléter la spatialisation de la bande-son par une spatialisation « acoustique ». Nous leur avons alors distribué des instruments (ou plutôt des ustensiles), pour la plupart, ceux que nous avons enregistré pour notre bande-son : grille de four en métal, plat métallique, cuiller, baguettes de batterie, pupitre en métal et tournevis... Nous avons alors travaillé ces différentes figures sonores, de manière à ce que chaque son déclenche le suivant, et qu'ils s'enchaînent très rapidement.

✓ Réalisation :

C'est à ce moment là que nous leur avons proposé de jouer notre réalisation. Ils se sont installés au centre de la salle, les quatre enceintes autour d'eux, nous en face. Nous leur avons demandé de fermer les yeux et nous avons joué la pièce.

Une fois celle-ci terminée, nous leur avons proposé de participer au morceau que nous venions de jouer en intégrant les différentes figures que nous avions travaillées précédemment. Faute de temps, nous n'avons pu faire de répétition, cela s'est donc déroulé de manière assez spontanée. Leurs enfants, qui étaient en cours de formation musicale (sur cette même question du bruit) sont arrivés. Ils se sont placés au centre, les yeux bandés. Les parents ont pris leur place dans l'espace et la pièce a commencé. Ils se sont vraiment impliqués dans la musique et il y eu de très belles relations entre la bande-son, ce qu'ils jouaient et ce que nous jouions. Ils avaient envie de participer, ce qui fait que parfois, il y avait beaucoup d'événements sonores en même temps.

D'après les retours que nous avons eu, apparemment, il était souvent difficile de déterminer ce qui était de l'ordre des instruments ou de la bande-son. C'est un des points sur lesquels nous avons travaillé et qui semblait réussi. La pièce a cependant semblé difficile à écouter. Je pense qu'il y avait plusieurs raisons à cela :

- il y avait beaucoup de bruits (de sons ? de musique ?) tout autour, ce qui fait que beaucoup de choses qui se passaient à la limite du silence ou dans le dos des auditeurs étaient difficiles à percevoir. Il y avait notamment un atelier musique actuelle juste à côté, ce qui était parfait pour 4'33'', mais qui là, rendait l'écoute plus difficile.
- les auditeurs étaient assez peu nombreux (une douzaine au maximum), mais c'était déjà beaucoup dans ce projet, car pour bien percevoir tous les mouvements dans l'espace et les trajectoires, il fallait être très proche du centre. Certains auditeurs étant assez près d'une enceinte ne devaient pas percevoir les mouvements d'ensemble. Soit, il faudrait pouvoir, au niveau matériel, agrandir le cercle, soit multiplier les enceintes tout autour du public, soit réduire le public à trois ou quatre personnes (le plus facile à mettre en œuvre).
- c'était la fin de matinée, nous venions de discuter pendant deux heures, les élèves avaient aussi eu cours pendant deux heures, et il était sans doute plus difficile de se concentrer sur l'écoute. Or il me semble que la pièce demandait beaucoup d'attention et de disponibilité pour pouvoir suivre les mouvements du son et pour entendre ce qui se passait à limite du silence.

Je trouverai intéressant de refaire cette réalisation en nocturne dans un endroit isolé, comme nous l'avions envisagé initialement. Cela changerait sans doute totalement la manière de percevoir la pièce, et nous pourrions jouer encore davantage avec l'espace.

Notre projet a radicalement changé entre ce que nous avons envisagé au départ et ce que nous avons fini par construire. Je pense qu'il a pris une forme très différente de ce que nous avons prévu. En repensant maintenant à nos recherches sur l'Art Brut, il serait difficile d'y voir un lien avec ce que nous avons réalisé au final, mais je pense que ce travail a nourri la suite de notre projet. Nous avons, en quelque sorte, transposé dans le domaine sonore, ce qui, au niveau du matériau, se rapportait à du visuel ou du tactile. En un sens, cela rejoint mon projet de réalisation artistique des élèves mené avec des enfants sourds, mais avec la démarche inverse : non plus rendre le son perceptible par la vue et le toucher, mais s'imprégner de la matière et la transposer au niveau sonore.

A travers ce projet j'ai donc pu explorer deux domaines qui m'intéressent particulièrement :

- la dimension sensorielle, le rapport aux sens dans l'expérience artistique
- la relation au public et les différentes interactions créées dans l'instant artistique

2) Questions artistiques :

2-1) La dimension sensorielle :

La question de la sensation et de la perception m'intéresse beaucoup. Dans cette Réalisation Artistique Personnelle, nous nous sommes intéressé à la relation au matériau brut. Le matériau brut, c'est du point de vue de l'objet, ce qui n'a pas encore été transformé, façonné, mais c'est aussi ce qui est à l'état de donnée immédiate, qui n'a subi aucune élaboration intellectuelle. En se plaçant du point de vue de la perception, le matériau brut correspondrait aux données premières de la sensation. Est-ce que l'expérience artistique se passe avant tout au niveau sensoriel ? Qu'est-ce que ressentir la musique ?

Nous souhaitions que notre réalisation artistique se déroule dans le noir, mais n'ayant pu obtenir une salle où cela était possible, nous avons choisi de bander les yeux du public. C'était une façon d'expérimenter une autre manière de percevoir la musique. En se coupant du sens le plus utilisé, la vue, nous sommes davantage centré sur les autres sensations et davantage dans l'écoute. C'était aussi un moyen de se détacher de l'apport du regard dans la recherche d'informations sonores, ce qui permet sans doute d'être moins dans l'identification du son, dans la recherche de son origine. Cela a plutôt bien fonctionné puisqu'il semblait difficile pour les auditeurs de déterminer si les sons provenaient de la bande ou des instruments. Cela pourrait se rapprocher de ce que Pierre Schaeffer appelait « l'écoute acousmatique », une écoute affranchie du visuel et libérée de la recherche d'une cause. On écoute alors le son pour lui-même.

A travers mon projet de Réalisation Artistique des Elèves avec des enfants sourds, c'est aussi cette question du sensoriel qui m'interpellait. Comment la musique est-elle ressentie par ces élèves sourds ? Que signifie écouter quand on a des difficultés pour entendre ? Pourrait-on envisager une musique qui ne soit pas faite pour être entendue ? A travers ce projet, j'ai réalisé à quel point le domaine sonore n'était pas un domaine homogène, et qu'il ne s'adressait pas uniquement à un organe précis ou à un seul sens. Michel Chion, dans *Le son*, explique que « le son devrait être considéré comme bi-sensoriel », étant donné qu'il s'adresse à la fois à l'ouïe et, par vibration, au corps tout entier. Mais le son peut aussi éveiller d'autres perceptions. Avec ces enfants sourds, nous avons notamment travaillé sur la perception lumineuse. Le son peut donner lieu à de nombreuses associations perceptives : la texture, la couleur, le grain, la brillance, l'acidité. Michel Chion parle de trans-sensorialité : « En d'autres termes, parler de trans-sensorialité, c'est rappeler qu'il serait erroné de penser que tout ce qui est auditif n'est qu'auditif, et dire que les sens ne sont pas des entités fermées sur elles-mêmes. » Pour moi, cette trans-sensorialité mène nécessairement vers une forme de transversalité artistique, pas nécessairement dans l'association systématique de différentes disciplines, mais plus dans la manière d'envisager un même sujet avec des regards artistiques différents, de se nourrir d'autres sensations pour construire les siennes. Interroger ce qui est de l'ordre du sensoriel, c'est aussi de manière plus générale revenir sur l'implication du corps dans l'expérience artistique.

Dans mon mémoire, j'ai travaillé sur le silence, et, sous une autre forme, sur cette question des sensations. Que se passe-t-il en moi lorsqu'il n'y a plus rien à entendre ? Est-il possible de ne plus percevoir de sons ? Pouvons-nous vivre le silence ? Le silence se

situe-t-il uniquement dans le domaine des sons ? Dans notre réalisation, nous avons essayé de laisser une place importante au silence, au vide.

J'ai aussi abordé la question du silence intérieur dans mon mémoire, un silence du langage intérieur, de la pensée. Ce point m'intéresse beaucoup en relation avec le domaine sensoriel : Est-ce que nous pouvons percevoir sans le langage ? A quel moment le langage intervient entre la sensation et la perception ? Est-il possible d'écouter sans penser ? Pour John Cage, le langage fait écran à l'écoute des sons « Nul ne peut avoir d'idée une fois qu'il se met à écouter véritablement. » Le silence de *4'33''*, c'est donc aussi le silence de la pensée qui permet de devenir sensible à tous les bruits qui nous entourent. Dans *4'33''*, il n'y a pas d'intention (ni d'un compositeur, ni d'un interprète), et l'auditeur est amené à écouter le son pour lui-même sans y rechercher une signification. C'est un point qui m'intéresse particulièrement au niveau artistique : s'inscrire avant tout dans la matière et se défaire du langage. Travailler le matériau pour lui-même. Dans de nombreuses formes artistiques c'est quelque chose qui m'interpelle, que ce soit par rapport à la couleur, à la texture, aux mouvements, aux mots. Cette année, dans le cadre du dossier *Esthétique et interprétation*, nous avons travaillé sur une pièce de Debussy. L'année dernière, j'avais également effectué mon mémoire sur ce même compositeur. Il me semble que Debussy est justement dans cette recherche du son pour lui-même, dans un travail de la matière, du timbre et de la texture. Il davantage porté sur le matériau que sur le développement d'un discours (Stephan Jarocinsky parlait d'une « pensée sonore »). Des compositeurs comme Scelsi ou Sciarrino, avec des approches différentes pénètrent au cœur du son, et le font évoluer de l'intérieur. Ce sont des démarches qui m'intéressent particulièrement et qui cherchent à inscrire la musique dans la sensation sonore. Dans notre médiation nous avons proposé une réflexion autour du bruit, car si l'on s'intéresse à l'aspect sensoriel de la musique, chaque son, du plus banal au plus élaboré, a un potentiel musical important. Que ce soit par son timbre, par sa résonance, par sa profondeur, chaque événement sonore peut ouvrir vers de nouveaux possibles. Une pièce qui m'a beaucoup marqué en concert cette année est *Se briser*, une œuvre de Mickaël Levinas pour ensemble instrumental mixte. Cette écoute m'a fait percevoir le son comme je ne l'avais encore jamais entendu : jeu sur le timbre et les résonances, instruments accordés sur des diapasons différents.

La matière sonore a sans doute pris de l'importance pour moi lorsque je faisais mes études d'ingénieur du son. C'est quelque chose dont j'ai pris conscience plus récemment en musique avec l'approche de certains répertoires contemporains. J'ai envie d'approfondir ce travail, que ce soit au niveau instrumental ou au niveau de la création.

2-2) La relation au public :

Actuellement, je m'interroge aussi beaucoup sur la question de la relation au public. Pour John Cage, c'est l'auditeur ou le spectateur qui à travers sa perception unique donne à l'œuvre son statut d'art. Pour cela, il va même jusqu'à évacuer totalement le rôle de l'artiste. C'est le public qui fait exister l'art, qui le fait vivre. Dans notre réalisation, il nous semblait important de pouvoir faire participer le public, et pas seulement sur l'instant de la présentation, mais aussi sur tout ce qui a conduit à son élaboration. Il s'agissait de permettre au public d'être davantage acteur que spectateur (que ce soit dans l'écoute de 4'33'', dans l'écoute de notre première présentation ou dans la réalisation finale). Augusto Boal parle de *spect-acteur*. Dans son théâtre de l'opprimé inventé au début des années 70, il propose des situations problématiques où le spectateur est amené à entrer dans l'action, à sortir de son rôle de public pour devenir un protagoniste de l'histoire. Je suis très intéressé par toutes ces démarches qui visent à intégrer le spectateur dans l'œuvre d'art. En début d'année, au Lieu Unique, il y a eu une exposition des plasticiens Wolfgang Winter et Berthold Hörbelt : *Looking out / Facing in*. Il s'agissait d'immenses balançoires qui avançaient au ralenti, et d'un banc circulaire, ces objets étant éclairés de l'intérieur par des néons fluorescents. En regardant cette installation de l'extérieur, je ne pense pas qu'on puisse en apprécier le contenu. Cette œuvre invite le spectateur à participer, elle l'inclut. Dès lors que l'on s'installe sur ces balançoires qui avancent très lentement, on entre dans une autre temporalité. Pour revenir au niveau sensoriel, cette installation joue justement avec des sensations peu l'habituelles (le mouvement ralenti des balançoires, le banc qui vibre et émet un accord tenu qui évolue très peu). Intégrer le spectateur à l'œuvre, c'est donc mettre en évidence le rôle actif qu'il joue dans toute réception artistique, c'est lui permettre d'éprouver de nouvelles expériences artistiques, et c'est aussi tenter de briser la frontière symbolique entre l'artiste et le public.

A ce niveau-là, je trouve aussi intéressant de chercher à sortir de la relation frontale artiste / spectateurs. Au cefedem, plusieurs situations allaient dans ce sens-là, que ce soit l'expérience des cercles avec Camel Zekri (plusieurs cercles de musiciens, le public étant au centre et autour), la déambulation dans la rue avec Olivier Congar, l'improvisation collective sur la place du Cefedem, le rassemblement au château avec les enfants du quartier de Bellevue. J'ai également participé à un projet avec une compagnie de théâtre où tout le spectacle se déroulait au milieu du public. Lors des concerts de fin d'année, il me

semblait intéressant de pouvoir intégrer ce changement d'espace. Nous jouerons une pièce de Harrison Birtwistle, qui se déroule dans le public.

Dans notre réalisation, nous avons envie qu'il y ait un réel échange avec les participants. Nous ne voulions pas faire un concert où nous serions arrivés, nous aurions joué, et serions reparti de la même manière. Intégrer la médiation à la réalisation nous permettait d'avoir une rencontre avec les participants, d'apprendre à les connaître, et d'élaborer quelque chose ensemble. J'ai plus eu l'impression de faire un concert *avec* des personnes que *devant* un public. L'idéal aurait sans doute été qu'à leur tour, les enfants puissent intégrer la proposition musicale. Nous aurions alors tous joué, sans public. Dans cette situation, j'ai l'impression qu'on se situe à la frontière entre le pédagogique et l'artistique, puisque l'artiste devient celui qui organise des situations. Réaliser des expériences artistiques qui laissent place à l'interactivité et s'affranchissent du face à face artiste en scène / public peut permettre de désacraliser la figure du musicien et de l'artiste, et de créer de nouveaux espaces où tout le monde puisse partager la pratique artistique.

Je suis très intéressé par toutes ces démarches qui remettent en cause le triangle œuvre / artiste / public. John Cage, dans *4'33''*, propose un art sans artistes. Dans son livre *Artistes sans œuvres*, Jean-Yves Jouannais s'attache aux écrivains dont l'œuvre est inexistante (parce que perdue, non réalisée ou non abouties), ou qui privilégient la vie d'artiste à l'œuvre (en incarnant l'art, en le transmettant, en le considérant comme acte ou comme geste.) Je suis également très intéressé par la démarche affichée par la Biennale de Paris. Celle-ci remet en cause l'art désigné comme art. Elle veut faire sortir l'art du monde artistique et de sa logique de production. Elle privilégie les pratiques artistiques à faible visibilité artistique, c'est-à-dire qui ne sont pas nécessairement perçues comme art. Alors que l'art institutionnel se veut le plus visible possible, là il s'agit plutôt de fuir la visibilité et d'envisager un art sans œuvres, sans auteur et sans spectateurs. Sans œuvres, car la proposition artistique est davantage de l'ordre du processus, d'une expérience de vie que d'une proposition achevée. Sans spectateurs, car le public n'est plus le public habituel de l'art, c'est un public qui interfère avec la pratique artistique sans l'avoir nécessairement repérée. Sans auteur, car celui-ci n'est plus le seul acteur de l'expérience artistique, la figure de l'artiste disparaît (« certains, loin de s'en tenir à l'autorité du seul artiste, valorisent le co-autorat, généralisant la responsabilité du processus créatif à l'ensemble de personnes qui y prennent part. ») C'est donc un art qui s'introduit dans le réel et cherche à faire surgir l'expérience artistique là où on s'y attend le moins, « un art qui ne cherche plus le spectaculaire mais qui interroge, qui essaie, qui opère » C'est une conception de la

pratique artistique qui m'intéresse particulièrement, qui introduit l'idée d'un artiste anonyme qui n'est plus nécessairement là pour exposer ou représenter, mais pour faire opérer, c'est-à-dire nous amener à appréhender la réalité d'une autre manière. Dans notre médiation-réalisation, nous étions, dans une certaine mesure, assez proche de cette idée de processus, car il s'agissait d'avantage d'une expérience collective que d'un concert ou d'une représentation (je ne pense d'ailleurs pas que les participants aient perçu cela comme un concert). Il me semble intéressant de me tourner vers ces formes artistiques qui semblent parfois à la croisée entre l'artistique, le pédagogique et le domaine de la médiation. Ces approches cherchent davantage à créer une situation artistique qu'à proposer un objet fini.

Si je m'intéresse à ces démarches artistiques, ce n'est pas pour m'inscrire en opposition avec les formes artistiques conventionnelles, mais plutôt pour en élargir le champ des possibilités. Il me paraît important d'être toujours dans l'exploration et la recherche de nouvelles expériences artistiques.

A partir de ce projet de médiation-réalisation, j'ai soulevé deux points qui m'intéressent particulièrement au niveau artistique. Ils me semblent représentatifs de mon cheminement depuis deux ans et des questions qui m'interpellent. Je souhaite continuer cette recherche, et à travers d'autres projets comme celui-ci soulever de nouvelles interrogations pour continuer à faire évoluer ma pratique artistique et ma pratique pédagogique.