

Fabrique - Fabriquer une oeuvre de théâtre musical : une observation du projet Operalab 2

Un projet de Rémy Campos, Yvane Chapuis et Yan Duyvendak

Résumé du projet

Le projet « Fabriquer une œuvre de théâtre musical » se propose dans un premier temps d'observer les modalités et les méthodologies de production du projet Operalab 2 qui consiste à proposer à des alumni de quatre hautes écoles d'art de Suisse Romande de créer un opéra de toute pièce, de se familiariser avec le théâtre musical contemporain, de repenser son format, son genre et son processus d'élaboration, tout en incluant des technologies et des moyens d'expression actuels. Dans un deuxième temps, l'équipe analysera les questions soulevées pendant le déroulement du projet afin de proposer une formation pérenne interdisciplinaire et qui serait portée par les écoles partenaires d'Operalab (HEM Genève, La Manufacture, HEAD, Institut littéraire suisse).

1. Contexte du projet

On qualifie parfois l'opéra de « grande machine ». C'est mettre l'accent sur l'extrême complexité de coordination des tâches que suppose la représentation scénique d'une pièce chantée et jouée. Le défi lancé aux architectes en charge de bâtir des théâtres lyriques confirme la grande difficulté d'articuler dans un espace contraint des services à la fois distincts et en interaction régulière. La conception mécaniste de la fabrique des spectacles lyriques domine encore dans les métiers mêmes de l'opéra. On en prendra pour exemple la notion récente de « suivi de production » qui met l'accent sur l'ingénierie du spectacle.

Or, les dimensions humaines sont évidemment essentielles dans l'organisation du travail lyrique. En premier lieu parce que la fabrique d'un opéra suppose depuis des siècles une transmission orale des manières de travailler et de synchroniser les tâches qui s'appuient moins sur des règles écrites que sur la passation de procédures et de savoir-faire au sein de différents corps de métiers. En second lieu parce que la complexité du programme collectif consistant à assurer des représentations publiques, suppose de faire collaborer des personnes aux compétences professionnelles variées et dont l'expérience acquise est inégale.

Dans le monde des théâtres, la transmission empirique est d'autant plus importante qu'il n'existe pas d'écoles d'opéra : on forme des artistes lyriques ou des musicien.ne.s d'orchestre, des scénographes, des costumier.e.s ou des administrateur.trice.s, mais il n'existe aucun lieu où l'on apprend à s'insérer dans cet être à plusieurs têtes qu'est une maison d'opéra.

Les écoles supérieures d'art s'efforcent cependant de palier à l'absence de cursus préparant aux aspects collectifs du travail lyrique en proposant des stages ou des sessions appliquées destinés à leurs étudiantes et étudiants en fin d'étude, par exemple sous la forme d'intégration à des opéras studios qui se sont multipliés en Europe depuis plusieurs décennies (Opera Studio de l'Opéra de Francfort, International Opera Studio de l'Opernhaus de Zurich, Mozart Opera Studio de l'European Music Institute à Vienne, Lyric Opera Studio à Weimar, The Fabbrica Young Artist Program du Teatro dell'Opera de Rome, Académie de l'Opéra de Paris, Opéra Studio de l'Opéra du Rhin, etc.).

Initié en octobre 2019 par sept institutions (**Grand Théâtre de Genève, Comédie de Genève, Haute École d'art et de Design HEAD_Genève, Haute école de musique de Genève, Manufacture - Haute école des arts de la scène, Institut littéraire suisse** de la Haute école des arts de Berne - en partenariat avec le **Flux Laboratory**), le projet Opéralab s'est inscrit dans la même perspective. Il propose à des alumni des hautes écoles d'art de Suisse Romande de créer une œuvre relevant du théâtre musical contemporain, en repensant à la fois son format et ses processus d'élaboration. En outre, le projet vise à bâtir des ponts entre les diverses institutions membres de l'association qui a été créée pour le mettre en œuvre, et à renforcer l'interdisciplinarité qui caractérise le théâtre musical dans toutes ses possibilités.

Dans une perspective de mise en situation professionnelle qui est au fondement de la pratique pédagogique des écoles supérieures d'art, la première édition du projet OperaLab (2019-2021) a permis à 14 jeunes artistes (compositeur.trice, librettiste, chanteur.euse, danseur.euse, comédien.ne, vidéaste, scénographe, metteur.euse en scène, costumier.e) d'expérimenter concrètement la fabrique d'une œuvre lyrique dans le cadre de résidences et a abouti à la conception et à la représentation d'une pièce d'une durée de près de deux heures. La première réalisation scénique a été présentée au Festival de La Bâtie du 3 au 19 septembre 2021.

La deuxième édition (2023-2025) reprend le même principe. L'appel à candidature se donne pour objectif d'offrir aux personnes sélectionnées « l'occasion de se familiariser avec le théâtre musical contemporain, de repenser son format, son genre et son processus d'élaboration, tout en incluant les technologies et les moyens d'expression actuels. » Par ailleurs, OperaLab « vise à bâtir des ponts entre les diverses institutions membres de l'association et à renforcer l'interdisciplinarité qui caractérise le théâtre musical dans toutes ses possibilités ». Enfin, le travail collectif sera accompagné par un mentor : Guy Cassiers (*1960), metteur en scène belge, choisi en raison de sa grande expérience des projets interdisciplinaires.

Pour cette deuxième édition, les candidate.x.s n'ont pas tant été recruté.e.x.s pour les compétences récemment acquises dans les écoles ou sur le terrain que pour leurs propositions personnelles de thèmes pour l'œuvre à créer ou de manière interdisciplinaire de travailler. Il n'est pas exclu qu'au moment du spectacle, une autrice se retrouve sur scène ou qu'un instrumentiste compose une partie de la musique de la pièce.

2. Objectifs

Observer le déroulement du projet Operalab est donc une opportunité pour mieux comprendre le travail collectif impliqué par la mise en chantier d'une œuvre de théâtre musical et envisager ce que pourrait être une formation pérenne donnant à de jeunes artistes les compétences utiles dans ce domaine.

Le projet de recherche *Fabriquer une œuvre de théâtre musical* consistera à observer et à analyser le travail de l'équipe d'OperaLab 2 dans la perspective de le transformer en un dispositif de formation pérenne. Pour ce faire, il s'agira de comprendre :

- comment Operalab a été mis en place et sur quels fondements ?
- quelles méthodologies sont mises en œuvre ?
- comment se constitue un groupe ?
- comment se définit un projet commun ?
- quelles sont les conditions concrètes de travail (espace, durée et rythme) ?
- quelles difficultés le projet rencontre-t-il au cours de sa réalisation ?
- quels savoir-faire ont finalement été acquis par les participants ?
- quels éléments pourraient être formalisés dans une formation ?

Théâtre musical vs opéra :

Avant même de pouvoir observer le travail du groupe d'alumni, l'équipe de recherche devra se pencher sur la première édition d'Operalab et sur les raisons qui ont amené à imaginer ce dispositif. Cette étude prendra la forme de rencontres avec les acteurs à l'origine du projet afin d'éclairer quels en ont été les fondements : un constat partagé par les partenaires sur l'état de la production lyrique ? Des expériences spécifiques de certains d'entre eux ? Une ou des demandes des écoles ? Etc.

Dans un deuxième temps, une réflexion sera menée sur le choix, parmi les formes spectaculaires très diverses prises par le genre de l'opéra, d'un format contemporain inspiré du théâtre musical. Les conséquences de cette option sur le mode de production d'Operalab sont importantes. Contrairement à des formes lyriques plus traditionnelles (Delaunay, 2020 ; Campos, « Division du travail », à paraître), le théâtre musical n'implique pas de hiérarchie *a priori* de la matière artistique et par conséquent des métiers du spectacle (Salzman et Desi, 2008). Non seulement la dimension collective est essentielle, mais aussi la capacité des participant.e.s à ne pas contribuer dans un seul registre. À chaque étape, les questions techniques sont intriquées à des enjeux artistiques sans privilège donc pour les seuls acteur.trice.s identifié.e.s comme des artistes.

Par conséquent, les processus de création artistique ne sauraient être séparés des questions soulevées par la division du travail ou par les dynamiques de groupe, et dans le cas d'Operalab par les conditions de formation.

Modalités du projet :

L'appel à candidature lancé en 2023 présente en six points l'intérêt d'OperaLab pour les dix à douze participants qui seront sélectionnés pour la résidence. L'accent est mis sur trois points :

- 1) formation délivrée au début du projet (connaissances théoriques, assistance à des spectacles, rencontres avec des acteurs de terrain) ;
- 2) moyens artistiques mis à disposition pour une création collective ;
- 3) rémunération des participants.

Pendant 18 mois, le pilotage sera assuré par le mentor, Guy Cassiers, assisté par Alexandra Marinescu, programmatrice de musique classique à la Ville de Genève, qui sera impliquée à toutes les étapes du projet.

À l'inverse de ce qui se produit dans les théâtres lyriques pour les représentations d'œuvre du répertoire, la prise de risque est importante dans OperaLab car la nature de l'objet final n'est pas connue au départ. L'insistance par les organisateurs sur la conception par les candidat.e.s sélectionné.e.s d'une œuvre innovante empêche toute organisation préalable du travail collectif. Ainsi, le chemin que le groupe parcourra ne peut bénéficier que très partiellement des routines du monde de la production lyrique et sera confronté à des imprévus, des tensions, des complications, sans doute plus délicates à solutionner que dans un cycle de préparation traditionnelle de mise à la scène.

L'équipe de recherche s'efforcera à la fois de suivre l'émergence de l'objet théâtral qui sera présenté au public en 2025 et de rendre raison de la manière dont sont anticipées et traitées les difficultés survenues en cours de route, en particulier en identifiant des fonctionnements informels qui sont souvent essentiels pour le bon aboutissement d'un projet mais que les organigrammes ou les procédures explicites évoquent rarement. De même, l'équipe sera attentive à ce qui s'invente au fur-et-à-mesure de l'avancement du projet et que le programme de travail imaginé en amont n'avait pas forcément envisagé.

Le suivi d'OperaLab pourra permettre de répondre à un ensemble de questions qui débordent largement le projet :

- un socle de connaissances communes sur les genres lyriques existants est-il nécessaire à leur dépassement dans une démarche d'invention radicale ?
- comment trouver sa place dans un processus créatif complexe associant des personnes aux compétences et aux trajectoires très diverses ?
- jusqu'à quel point les compétences initiales des participant.e.x.s à un projet peuvent être redistribuées par la nature même de l'objet artistique finalement produit ?
- quelles sont les limites d'une création collective ?
- de quels moyens réflexifs un groupe se dote-t-il pour ajuster sa manière de travailler ? et comment sont prises les décisions ?
- quels sont les mécanismes induits d'une démarche artistique collective ?
- quelles dynamiques s'installent entre un « mentor » et les participant.e.x.s ?
- quel rôle les personnels techniques jouent-ils selon les étapes de la fabrique d'un spectacle ?

De la scène à l'école :

Le principal enjeu d'OperaLab est d'apprendre par immersion avec un accent sur l'autonomie des participants dans la première édition qui a été révisée pour la deuxième édition qui mise sur l'aide apportée par un mentor. À la différence d'un stage en milieu professionnel où le ou la stagiaire n'a pas toujours un rôle actif, le projet OperaLab amène les participant.e.s à s'impliquer en tant que créateur.ice.s-signataires du spectacle final. L'objet de l'expérience n'est dès lors pas seulement technique ou artistique mais touche aux modalités du travail collectif qui n'auront pas été formalisées au préalable.

Le projet OperaLab se donne pour but de recomposer les relations de travail habituelles dans le monde de l'opéra. La relation asymétrique entre créateurs, artistes et techniciens y occupe une place essentielle alors même qu'elle a pu être fortement contestée dans toutes sortes de domaines (Rancière, 1987 ; Noacco, Bonnet, Marot et Orfanos, 2013).

Comme cela a déjà été souligné, la deuxième édition du projet OperaLab conçoit le rôle du mentor comme celui d'un accompagnateur facilitant l'émergence d'idées au sein du groupe de jeunes artistes. L'équipe du projet de recherche s'efforcera d'explicitier les effets de ce parti-pris horizontal sur le travail collectif en documentant les échanges entre participants et mentor, ou encore en analysant des séquences de travail à plusieurs étapes du projet.

Ces questionnements auront pour but d'aider les écoles d'art partenaires du projet à définir les contours d'une formation à imaginer dans les prochaines années. Les résultats des analyses de l'équipe de recherche seraient particulièrement utiles pour expliciter les enjeux de formation et les profils de compétences. Plusieurs hypothèses pourraient être envisagées : faut-il mettre en place un Diploma of Advanced Studies ou un Certificate of Advanced Studies ? Des éléments du parcours OperaLab doivent-ils être intégrés dans les cursus de master ou bachelor ? Les doctorant.e.s pourraient-ils ou elles être associé.e.s à certaines étapes du projet ? Faut-il donner aux participant.e.s à OperaLab l'opportunité de faire connaître cette formation auprès d'étudiant.e.s en cours d'études ?

3. État de l'art

1.1 Situation actuelle dans le domaine des travaux projetés avec mention des principales réalisations / publications

Sans présager des ressources qu'il s'agirait de mobiliser au cours du déroulement d'un projet qui se présente comme une aventure ouverte (et dont les modalités sont par définition imprévisibles), il nous a semblé que plusieurs champs d'étude pouvaient être mis à contribution.

1) études sur le système productif du théâtre lyrique contemporain

La fabrique des *musicals* dans le monde anglophone est sans doute le genre musical qui a été le plus étudié. En cherchant à démonter les coulisses de la production, les auteurs et autrices ont montré l'étroite dépendance des aspects financiers, organisationnels et artistiques (Ratliff et Trauth, 1988 ; Engel, 2006 ; Cramer, 2013 ; Osatinski, 2019). Les approches se présentent comme des descriptions globales des mécanismes spectaculaires, synthétisant des informations hétérogènes sans que soit étudiés les processus de coordination spécifiques des innombrables acteur.ice.s de la fabrique d'un spectacle en particulier.

La démarche consistant à proposer aux lecteur.rice.s l'anatomie d'un système productif n'est pas très éloigné de nombreuses publications dont il est parfois difficile de distinguer si elles sont des études ou la mise à disposition d'expériences personnelles. Beaucoup d'ouvrages peuvent, en effet, être rangés dans la catégorie de manuels (Tumbusch, 1969 ; Farber, 1987 ; MacDonald et Everett, 2017). Dans ces livres, apparaît en majesté la figure du directeur.rice de théâtre dont le rôle est incontestablement crucial mais dont la perception est souvent brouillée par la conception fantasmatique d'un.e demiurge aux pouvoirs illimités (Deer, 2014).

2) études de la genèse des processus créatifs

L'analyse des œuvres réduite à leur texte (qu'il soit littéraire, musical, captation sonore ou filmée) qui avait prédominé dans les publications scientifiques tout au long du xx^e siècle a été considérablement renouvelée depuis trois décennies par une approche du spectacle du point de vue de la *performance*. La notion a fini par désigner un champ d'étude plutôt fragmenté quant à ses méthodes (Bial, 2004 ; Cook, 2013) mais dont émergea dans le courant des années 1980 un courant théoriquement plus solide qui se spécialisa dans l'analyse des processus génétiques à l'œuvre dans la création artistique. La composition musicale occupe une place importante (Kinderman et Jones, 2009 ; Donin et Traube, 2016 ; Goldmann, 2016) mais plusieurs chercheurs se sont aussi penchés sur la partie performative de la création : improvisation (Canonne et Guerpin, 2018 et 2019), théâtre parlé (Léger et Grésillon, 2005) ou opéra (Campos, 2015), avec un accent mis sur la création collective (Saint-Germier et Canonne, 2020 ; Goupil, Saint-Germier, Rouvier *et al.*, 2020).

3) analyse de la division du travail

L'organisation du travail a connu des mutations récentes avec la disparition progressive du modèle fordien qui avait organisé partiellement le monde de l'entreprise et qui structura profondément le débat dans les sciences sociales (Bollier et Durand, 1999). Dans le domaine artistique, des études en rupture avec l'analyse des œuvres et des questions linguistiques et esthétiques qui avaient longtemps dominé se sont multipliées ces dernières décennies qui introduisaient la notion de travail collectif (Menger, 1983 ; Menger, 2009 ; Donin et Ferrer, 2015), en particulier dans le monde du spectacle (Delaunay, Poirson et Yon, 2020) et de la danse (Chapuis, Gourfink, Perrin, 2019).

Les approches les plus novatrices ont tendu à considérer que le travail artistique n'incombait pas seulement aux artistes mais que le public contribuait activement à la fabrique de l'expérience sensible (Bishop, 2012). De manière générale, les études sur les arts performatifs ont intégré systématiquement la réflexion lancée dès les années 1970 sur l'organisation du pouvoir dans les groupes sociaux que ce soit chez les activistes féministes (Freeman, 1972) ou dans l'entreprise (Crozier et Freidberg, 1977). Dans cette perspective, plusieurs auteurs ou autrices se sont penchés récemment sur les figures du chef d'orchestre ou du metteur en scène (Buch, 2002 ; Chapuis-Sermon, 2016 ; Hamidi-Kim, 2019).

4) cognition distribuée

La cognition distribuée postule que des individus amenés à collaborer disposent de connaissances différentes qui se complètent plus ou moins et surtout que les processus cognitifs sont distribués dans des systèmes complexes mêlant individus et artefacts (Hutchins, 1995 ; Conein, 2004). Les auteurs ayant travaillé dans cette direction ont accordé une attention particulière à l'environnement des acteurs et ont souligné ses incessantes reconfigurations et la nécessité d'une étude dynamique de la manière dont les sujets s'ajustent à lui (Theureau, 2020).

Dans le cas du théâtre musical, l'environnement matériel (décors, costumes, équipements techniques) est évidemment essentiel et les activités à multiples partenaires sont monnaie courante. Plusieurs auteurs ont contribué à réévaluer ces paramètres dans l'analyse de la *performance* artistique (Donin et Ferrer, 2015 ; Clarke et Doffman, 2018).

Dans le champ de la danse, l'interpénétration et la circulation de savoirs longtemps indifférents les uns aux autres : ceux issus des pratiques somatiques et d'une pensée des savoirs du corps expérientiels, et ceux issus d'une pensée écologique et politique ont été mis au jour récemment (Ginot, Clavel, Bardet, 2019 ; Bigé, 2023).

5) outils méthodologiques

La collecte des données au cours du projet sera envisagée comme une enquête ethnographique mêlant observations collectives et participantes (Chapoulie, 2000 ; Peneff, 2009).

Les rencontres avec les participants seront envisagées sur le modèle des entretiens d'explicitation (Vermersch, 1994). Il s'agira de leur faire décrire de manière détaillée et non inductive leur processus individuel de création en relation avec celui du groupe.

1.2 État des principales lectures / réflexions / expériences / réalisations / publications effectuées par le(s) requérant(s) dans le domaine des travaux projetés.

Rémy Campos

Les questions de méthode soulevées par l'étude des pratiques artistiques m'ont amené à ouvrir une réflexion plus générale sur l'histoire des techniques d'observation et de description dans les sciences humaines (Campos, 2020 ; Campos, 2021). Ces outils m'ont servi à analyser des comportements sociaux dans une étude de cas (Campos, 2018). Plus récemment, j'ai approfondi la réflexion sur les instruments d'observation ethnographiques en revenant sur un ouvrage fondateur des études d'anthropologie visuelle (Campos, 2024) dans le cadre du projet Action (Manufacture, HEM, HEAD – 2017-2022) au croisement de l'historiographie des sciences et de dispositifs théâtraux basés sur le *reenactment*.

Par ailleurs, j'ai mené plusieurs études sur l'organisation du travail dans les théâtres lyriques au tournant des XIX^e et XX^e siècles. Tout d'abord, en envisageant la manière dont les livrets de mise en scène pouvaient guider la mémoire des régisseurs (Campos, 2016), puis sous la forme de quatre essais d'histoire expérimentale qui analysent avec les outils de la pragmatique l'activité de spectateurs et de chanteurs au cours de représentations à l'Opéra de Paris dans les années 1880-1890 (Campos, *Un soir à l'opéra...*, à paraître) ou encore en interrogeant la manière dont a pu être décrite la division du travail théâtral à la fin du XIX^e siècle (Campos, « Division du travail... », à paraître).

Yvane Chapuis

L'analyse des pratiques artistiques contemporaines m'occupe depuis de nombreuses années tant en danse qu'en théâtre ou dans le champ des arts plastiques quand ils sont performatifs. Mes recherches concernent les processus créatifs et les pédagogies, et se sont construites à partir d'entretiens et d'écrits d'artistes, de montage de documents de développement d'œuvres, et plus récemment d'observation et de description de l'activité. Ces travaux ont été publiés dans diverses revues (*Document sur l'art*, *Parachute*, *Art Press*, *Mouvement*, *Le Journal des Laboratoires*, *Questions d'artistes*), des ouvrages monographiques (*Musée Précaire Albinet-Thomas Hirschhorn*, 2005 ; *Projet pour une Jurisprudence-Olive Martin et Patrick Bernier*, 2007 ; *Théâtre Permanent-Cie G. Morin*, 2010) ; ou encore des livres collectifs (*Partition(s)*, 2016 ; *Composer en danse*, 2019 ; *Penser l'action*, 2023) et un chapitre à paraître (« Micro analyse et micro jeu, allers et retours entre études du comportement humain et de l'actorat », in *Une bonne description*, 2024).

Yan Duyvendak

Tant dans mon travail artistique que celui pédagogique, je m'intéresse aux fonctionnements de la coopération humaine. Comment travaillons-nous, vivons-nous, amusons-nous, ensemble. Je m'applique non seulement à travailler en commun de façon innovante et permanente, mais aussi d'observer ces modes opératoires, de les conscientiser, les analyser, les améliorer quand possible.

Dans mon travail d'enseignement j'explore des formes pédagogiques alternatives. Par exemple avec le workshop *Grassroots*, qui abolit les séparations enseignant·es / étudiant·es / corps administratif d'une école et propose de traverser 48 heures en étant des êtres humains avec des choses à transmettre et à partager. Ou encore par la mise à disposition et application de protocoles pour faciliter la coopération et la covivance aux étudiant·es de l'option InterAction HEAD Genève.

Le bureau de ma Compagnie d'art vivant est structuré de manière non-pyramidale mais non-horizontale. Nos productions artistiques sont toujours co-signées, avec parfois jusqu'à 32 auteureuses, qui ne sont pas nécessairement des artistes.

En outre, avec le collectif la colle, je mène un travail de recherche avec la HEAD_Genève et la Manufacture Lausanne en vue de l'édition d'un toolbox pour aider des collectifs à mieux coopérer.

2. Présentation succincte de l'équipe impliquée dans le projet

Rémy Campos est coordinateur de la recherche à la Haute école de musique de Genève et professeur d'histoire de la musique au Conservatoire de Paris. Ses recherches ont porté sur la redécouverte des musiques anciennes (*La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale, religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1847)*, 2000 ; avec Xavier Bisaro, dir., *La Musique ancienne entre historiens et musiciens*, 2014), sur les conservatoires (*Instituer la musique. Les débuts du Conservatoire de Genève (1835-1859)*, 2003 ; *Le Conservatoire de Paris et son histoire. Une Institution en questions*, 2016) et sur les questions d'historiographie (avec Nicolas Donin, dir., *L'Analyse musicale, une pratique et son histoire*, 2009 ; François-Joseph Fétis *musicographe*, 2013).

Yvane Chapuis est historienne de l'art de formation, elle est responsable de la Mission recherche de La Manufacture-Haute école des arts de la scène de Suisse romande depuis 2013. Ses recherches ont porté sur les relations entre la danse et les arts plastiques sur la scène new yorkaise des années 1960, et plus spécifiquement sur la manière dont la pratique des danseurs informe celle des plasticiens et l'oriente vers la performance. Cette approche de la transdisciplinarité l'a conduite à accompagner la mise en œuvre de nombreux projets artistiques expérimentaux dans les champs de la danse, du théâtre, et des arts plastiques, dans la cadre de la direction des Laboratoires d'Aubervilliers entre 2001 et 2009. Actuellement, elle consacre ses travaux de recherche à l'analyse des pratiques en dans eet en

théâtre. Elle est l'auteur aux éditions Xavier Barral de *Musée Précaire Albinet – Thomas Hirschhorn* (2005) ; *Théâtre Permanent – Cie Gwénael Morin* (2011) ; et co-auteur aux éditions des Presses du réel de *Partition(s) – objet et concept des pratiques scéniques (20 et 21e siècles)* (2016) et de *Composer en danse – un vocabulaire des opérations et des pratiques* (2019), et de *Penser l'action – un système d'entraînement de l'acteur.ice* (2023) aux éditions B42.

Yan Duyvendak, directeur artistique de la Compagnie d'art vivant du même nom, crée des dispositifs qui impliquent activement spectateur·ices, artistes et institutions à réfléchir et agir par rapport à des questions de société : la justice, l'exil, la désobéissance civile, la prise de décision commune, l'autodétermination, la transmission. Les dispositifs sont montrés en Europe et en dehors. Parallèlement, un travail de recherche est mené conjointement entre la Compagnie, la HEAD Genève et la Manufacture Lausanne (2023-2024). Ce travail de recherche explore les modes de coopération en groupe et aboutira à une toolbox en ligne, open source, avec des outils et des protocoles pour faciliter le travail en groupe. Dans son travail d'enseignement à la HEAD, il explore des formes pédagogiques *bottom-up* et d'empouvoirement.

Lorraine Wiss est docteure en études théâtrales et autrice d'une thèse intitulée *Scènes féministes : histoire des dramaturgies des luttes des femmes dans les années 1970 en France* soutenue à l'Université Lyon 2 en 2020 sous la direction d'Olivier Neveux. Elle est chargée d'enseignement à l'Université Lyon 2 et adjointe scientifique à la Mission Recherche de la Manufacture.

3. Méthode(s) de travail prévue(s), étapes du projet

L'équipe ne pouvant pas suivre la totalité des centaines d'heures de travail prévues, il a été envisagé d'échantillonner les diverses situations auxquelles les participant·e-s seront confronté·e-s :

1. recrutement des participant·e-s,
2. rencontre du groupe et exposition du dispositif
3. formation / initiation au théâtre lyrique,
4. séances de travail proprement dites,
5. présentation publique de l'œuvre.

Le dispositif de recherche consistera en 6 moments d'observations intensives conduites par l'équipe de recherche (à raison de 2 jours consécutifs pour chaque session) répartis entre septembre 2023 et début 2025 en deux phases :

phase 1 : 4 sessions préparatoires de 5 jours chacune (août et décembre 2023, juin et août 2024)

phase 2 : 6 semaines de répétition

Un suivi régulier du projet sera assuré par le renfort d'une adjointe scientifique.

Plusieurs modes d'observation-description sont envisagés :

- prises de notes denses sur le vif (autrement dit, choix de travailler à partir de verbatims et non de vidéos),
- confrontation de plusieurs observations par les membres de l'équipe assistant à la même séance de travail,
- discussion des observations avec les membres de l'équipe qui n'ont pas assisté à la session ;
- entretiens réguliers avec des participant.e.s sur leur expérience du processus (dont une première séquence sans questions) : mentor, collectifs, suivi de deux participant-e-s en particulier ;
- synthèses écrites à la fin de chaque session par l'équipe.

À la fin de l'enquête, un rapport sera rédigé qui décrira la procédure de travail et proposera des pistes de réflexions sur la pérennisation d'Operalab en une formation interdisciplinaire diplômante ou certifiante. Pour cette dernière étape, sont aussi envisagées des rencontres-restitutions avec les responsables pédagogiques des écoles à qui seront soumis les résultats de l'étude.

4. Répartition des tâches entre collaborateurs du projet, partenaire(s) de terrain et institution(s) partenaire(s)

Rémy Campos, Yan Duyvendak et Yvane Chapuis ont la responsabilité du projet et coordonneront son déroulement. Avec Lorraine Wiss, ils se relaieront pour assurer les observations tout au long du processus de travail du groupe des alumni et de leurs rencontres avec leur mentor. Ils mèneront sur le même principe les différents entretiens, et traiteront les données collectivement dans la perspective du rapport et des préconisations pour la pérennisation du dispositif Opéralab en une formation.

L'assistant.e transcrira les entretiens, Lorraine Wiss les mettra en forme.

Rémy Campos, Yan Duyvendak et Yvane Chapuis rédigeront le rapport. Lorraine Wiss le relira.

5. Intérêt du projet pour l'école, pour les partenaires extérieurs, pour la création ou pour la pédagogie

L'analyse du dispositif Operalab est d'un grand intérêt pour les trois écoles en ce qu'elle interroge les formes pédagogiques au sens large. La pluridisciplinarité d'Opéralab et sa dimension interinstitutionnelle vont de pair avec la stratégie de la Manufacture, de la HEM et de la HEAD. Avoir l'opportunité d'accéder à l'observation et à l'analyse du déroulement du projet est essentiel, tant pour la perspective de sa pérennisation en une formation que dans le cadre d'une réflexion plus large sur les enjeux et les questions que pose une situation de création collective pluridisciplinaire d'une part et la formation aux arts de la scène d'autre part.

6. Valorisation du projet

À court terme, le projet donnera lieu à un rapport à l'usage de l'ensemble des partenaires d'Opéralab et pourra être présenté publiquement. Son ultime valorisation serait la création d'une formation selon ses préconisations.

7. Bibliographie et références

Henry Bial, dir., *The Performance Studies Reader*, London, Routledge, 2004.

Emma Bigé, *Mouvementements, écopolitiques de la danse*, La Découverte, 2023.

Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, s. l., Verso, 2012.

Guillaume Bollier et Claude Durand, dir., *La Nouvelle division du travail*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 1999.

Esteban Buch, « Le chef d'orchestre : pratiques de l'autorité et métaphores politiques », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 57, n° 4, 2002, p. 1001-1028.

Rémy Campos, « Produire une œuvre musicale : la création de l'*Africaine* de Scribe et Meyerbeer en 1865 », Nicolas Donin, Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave, dir., *Genèses musicales*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, p. 181-195.

Rémy Campos, « La coordination de l'action sur scène et à l'autel au milieu du XIX^e siècle », Julie Sermon et Yvane Chapuis, dir., *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Paris, Les Presses du réel, 2016, p. 371-384.

Rémy Campos, *Debussy à la plage*, Paris, Gallimard, 2018.

Rémy Campos, « La description archéologique : une pratique savante oubliée (1880-1914) », *Revue archéologique*, n° 2, 2020, p. 231-261.

Rémy Campos, « Les descriptions historiques d'Hippolyte Taine : de la topographie à l'analyse des milieux », *Études sociales*, n° 174, 2021, p. 49-74.

Rémy Campos, « Décrire sans théorie : une relecture des *Balinese Character. A Photographic Analysis* de Gregory Bateson et Margaret Mead (1942) », Christophe Kihm, dir., *Une Bonne description. Six études autour de Gregory Bateson, Ray Birdwhistell, Margaret Mead et Albert Scheflen*, Paris, B42, 2024.

Rémy Campos, *Un soir à l'opéra. Quatre essais d'histoire pragmatique (1875-1914)*, Paris, Éditions de l'EHESS, à paraître.

Rémy Campos, « Division du travail et division des matières. L'analyse des activités artistiques dans les notices de dictionnaires », Anne Pellois, Céline Candiard et al., dir., *Dictionnaires et encyclopédies de théâtre (18^e- 21^e siècle)*, Lyon, ENS, à paraître.

Clément Canonne et Martin Guerpin, « Pour une génétique de l'improvisation musicale – première partie : éléments théoriques », *Genesis (Manuscrits – Recherche – Invention)*, n° 47, 2018, p. 155-167.

Clément Canonne et Martin Guerpin, « Pour une génétique de l'improvisation musicale – seconde partie : éléments méthodologiques et typologie de cas d'étude », *Genesis (Manuscrits – Recherche – Invention)*, n° 48, 2019, p. 169-182.

Jean-Michel Chapoulie, « Le travail de terrain, l'observation des actions et des interactions, et la sociologie », *Sociétés contemporaines*, 2000, n° 40, p. 5-27.

Yvane Chapuis et Julie Sermon, dir., *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Paris, Les Presses du réel, 2016.

Yvane Chapuis, Myriam Gourfink et Julie Perrin, *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Dijon, Les Presses du réel, 2019.

Yvane Chapuis et Oscar Gómez Matta, *Penser l'action – un système d'entraînement de l'acteur.ice*, Paris, B42, 2023.

Yvane Chapuis, « Micro-analyse et micro-jeu : allers-retours entre études du comportement humain et de l'actorat », Christophe Kihm, dir., *Une Bonne description. Observation et analyse de l'action*, Paris, B42, 2023, à paraître.

Eric Clarke et Mark Doffman, dir., *Distributed Creativity. Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 70-87.

Lyn Cramer, *Creating Musical Theatre. Conversations with Broadway Directors and Choreographers*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2013.

Bernard Conein, « Cognition distribuée, groupe social et technologie cognitive », *Réseaux*, n° 124, 2004/2, p. 53-79.

Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford University Press, 2013.

Michel Crozier et Erhard Friedberg, *L'Acteur et le système. Les contraintes de l'action collective*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Joe Deer, *Directing in Musical Theatre. An Essential Guide*, New York, Routledge, 2014.

Léonor Delaunay, Martial Poirson et Jean-Claude Yon, dir., « Histoire(s) de travail », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 285, 1^{er} trimestre 2020, en ligne.

Nicolas Donin et Daniel Ferrer, dir., « Créer à plusieurs mains », *Genesis (Manuscripts – Recherche – Invention)*, n° 41, 2015.

Nicolas Donin et Caroline Traube, dir. « *Tracking the Creative Process in Music : New Issues, New Methods* », *Musicae Scientiae*, vol. 20, n° 3, 2016.

Yan Duyvendak, « “Everything is Fucked Up”, Claire Bishop in Conversation with Yan Duyvendak », *C^{ie} Yan Duyvendak*, MIMOS [Société suisse du Théâtre], 2019.

Yan Duyvendak, *Commun, comment ? collectif la colle*, Éditions la HEAD-Genève, 2022.

Yan Duyvendak, divers travaux scéniques de grande envergure dont *Sound of Music*, comédie musicale sur la fin du monde du point de vue écologique, avec 150 personnes à l'œuvre sur la création.

<https://www.duyvendak.com/works/single/sound-of-music>

Lehman Engel, *Words with Music. Creating the Broadway Musical Libretto*, New York, Applause Theatre & Cinema Books / Milwaukee, Sales & distribution, North America, Hal Leonard, 2006.

Donald C. Farber, *Producing Theatre. A Comprehensive Legal and Business Guide*, New York, Limelight Editions, 1987 [1981 pour la 1^{ère} éd.].

Jo Freeman, *La Tyrannie de l'absence de structure*, The Second Wave, 1972.

Isabelle Ginot, Joanne Clavel, et Marie Bardet, dir., *Écosomatiques. Penser l'écologie depuis le geste*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, 2019.

Jonathan Goldman, dir., *Text and Beyond. The Process of Music Composition from the 19th to the 20th Century*, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2016.

Louise Goupil, Pierre Saint-Germier, Gaëlle Rouvier, Diemo Schwarz et Clément Canonne, « Musical coordination in a large group without plans nor leaders », *Scientific Reports*, vol. 10, 2020, en ligne.

Bérénice Hamidi-Kim, « Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français », *Tangence*, n° 121, 2019, p. 61-79.

Edwin Hutchins, *Cognition in the Wild*, Cambridge, MIT Press, 1995.

William Kinderman et Joseph E. Jones, dir., *Genetic Criticism and the Creative Process. Essays from Music, Literature, and Theater*, Rochester, Rochester University Press, 2009.

Nathalie Léger et Almuth Grésillon, « Brouillons de l'éphémère. Pour une génétique du théâtre », *Genesis (Manuscripts – Recherche – Invention)*, n° 26, 2005, p. 7-9.

Laura MacDonald et William A. Everett, dir., *The Palgrave Handbook of Musical Theatre Producers*, New York, Palgrave Macmillan, 2017.

Pierre-Michel Menger, « De la division du travail musical », *Sociologie du travail*, n° 4, octobre-décembre 1983, p. 475-488.

Pierre-Michel Menger, « L'art analysé comme un travail », *Idées économiques et sociales*, n° 158, 2009, p. 23-29.

Cristina Noacco, Corinne Bonnet, Patrick Marot et Charalampos Orfanos, dir., *Figures du maître. De l'autorité à l'autonomie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Amy S. Osatinski, *Disney Theatrical Productions. Producing Broadway Musicals the Disney Way*, New York, Routledge, 2019.

Jean Peneff, *Le Goût de l'observation. Comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2009.

Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

Gerald Lee Ratliff et Suzanne Trauth, *On Stage. Producing Musical Theatre*, New York, Rosen Pub. Group, 1988.

PierreSaint-Germier et Clément Canonne, « Coordinating Free Improvisation: A Theoretical Framework for the Study of Collective Improvisation », *Musicae Scientiae*, vol. 26, n° 3, 2020, en ligne.

Eric Salzman et Thomas Desi, *The New Music Theater. Seeing the Voice, Hearing the Body*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Jacques Theureau, « Cognition distribuée et Cours d'action », *Activités*, vol. 17, n° 2, 2020, en ligne. <https://journals.openedition.org/activites/5308>

Tom Tumbusch, *Complete Production Guide to Modern Musical Theatre*, New York, Richards Rosen Press, 1969.

Pierre Vermersch, *L'Entretien d'explicitation en formation initiale et en formation continue*, Paris, ESF éditions, 1994.