



HAL
open science

Grand témoignage : La recherche artistique, enjeux, pratiques et questionnements

Dejans Peter

► To cite this version:

Dejans Peter. Grand témoignage : La recherche artistique, enjeux, pratiques et questionnements. Christophe d'Alessandro and Achille Davy-Rigaux and Christophe Pirenne and Solène Bellanger and Sylvie Pébrier and Julie Rosenkranz and Florence Roy and Mickaël Robert-Gonçalves (dir.). Recherches en musique Actes des Rencontres nationales sur les recherches en musique, Collegium Musicæ de l'Alliance Sorbonne Université, pp.125-136, 2023, Collection MusiqueS & Interdisciplinarité, 10.25836/rnrm.2020.14 . hal-04226007

HAL Id: hal-04226007

<https://hal.science/hal-04226007>

Submitted on 4 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Grand témoignage

La recherche artistique, enjeux, pratiques et questionnements*

Peter Dejans

Directeur de l'Institut Orpheus, Gand

*Nombre des idées que j'expose ici sont le fruit de nombreuses conversations avec mes collègues de l'institut Orpheus, et plus particulièrement avec Paulo de Assis et Jonathan Impett, ainsi qu'avec Sylvie Pébrier.

DOI → <https://doi.org/10.25836/rnrm.2020.14>

Comme prélude à mon intervention, je voudrais indiquer quelques notions ou mots-clés qui vont structurer mon propos : la recherche artistique, son ancrage dans la pratique, la recherche artistique versus le développement artistique, les critères pour évaluer, valoriser, juger, la pertinence de la recherche artistique.

LA SINGULARITÉ DE LA RECHERCHE ARTISTIQUE

La musique est une forme d'art, une discipline qui peut être examinée et étudiée de nombreux points de vue. Elle est comparable au monde merveilleux du kaléidoscope dans lequel une petite manipulation, en changeant d'angle, peut produire une transformation de la manière dont nous percevons un phénomène. Dans l'étude de la musique, ces différentes perspectives sont le plus souvent représentées par des disciplines établies. En effet, la musique peut être étudiée à partir de la philosophie, de la sociologie, de la musicologie, de la pédagogie, de la psychologie, de la thérapie, etc., et également à partir des sciences telles que l'acoustique, la mécanique, la science des matériaux, etc. Mais étrangement, autour de la table où ces différents scientifiques étudient le phénomène de la musique, il n'y a pas eu de place pour l'artiste lui-même pendant longtemps. Pire encore, il n'y avait même pas une chaise libre à sa disposition. D'une certaine manière, l'artiste n'était pas censé contribuer au discours d'acquisition et d'approfondissement des connaissances sur le fait musical, même si faire de la musique relevait précisément de sa propre expertise. Depuis plus de vingt ans, l'institut Orpheus a choisi d'adopter le point de vue de l'artiste.

Les contextes culturels, musicaux et de recherche ont connu des changements majeurs ces deux dernières décennies. Des concepts tels que « la pratique comme recherche » (*practice as research*) et « la recherche artistique » ont été largement acceptés dans des domaines tels que les arts visuels, le cinéma et la création littéraire. En parallèle, le monde universitaire a commencé à reconnaître que les artistes développent des modes de connaissance qui peuvent être explorés et approfondis, et que cette exploration elle-même devient une pratique experte. En musique, un changement avait été amorcé dans l'observation des actes artistiques, mais toujours sous d'autres perspectives (celles des musicologues, psychologues, historiens, ethnologues, sociologues). L'innovation de l'institut Orpheus a consisté à mettre le musicien au centre – en tant que chercheur et non objet de recherche – pour étudier des connaissances qui ne peuvent être découvertes qu'à travers les actes musicaux, les actes artistiques. Cela a de profondes implications pour la pratique et la compréhension de la musique, pour les discours des experts et du public sur cet art, et surtout pour l'enseignement supérieur de la musique.

UNE RECHERCHE CRITIQUE

Au cours des deux dernières décennies, la recherche artistique est apparue comme un mode alternatif de création artistique et de production de connaissances. Un mode dans lequel la recherche est intrinsèquement liée à l'acte de création et à l'acte d'exécution de la musique. On parle donc de l'artiste, compositeur ou interprète. Remettant en question les frontières entre l'art, le monde académique, la philosophie et la science, la recherche artistique permet l'exploration et la génération de nouveaux modes de pensée et d'expériences sensibles. Il est important de ne pas confondre la recherche artistique avec la recherche « sur » les arts, la recherche sur les questions esthétiques ou la recherche autour des arts. La recherche artistique n'est pas une sous-discipline de la musicologie, de l'histoire de l'art ou de la philosophie. C'est un domaine d'activité spécifique où les praticiens s'engagent et participent activement à des formations discursives émanant de leur pratique artistique concrète. La recherche artistique est menée par des artistes ayant la capacité d'insuffler à la recherche un type d'intensité particulier, provenant des processus soutenus qu'ils connaissent et utilisent – chaque jour – en pratiquant leur art. Et en même temps, la recherche artistique a aussi une dimension potentiellement émancipatrice, en questionnant sa position par rapport à l'artisanat, sans le nier.

L'élément novateur de la recherche artistique est donc de considérer le point de vue critique de l'artiste. Cet artiste a la perspective singulière du praticien (« *the unique view of someone who is doing it* »). Pour démêler les processus de production de la musique, il faut être soi-même artiste. L'institut Orpheus n'utilise pas une définition arrêtée de la recherche artistique, qui risquerait d'être restrictive ou dogmatique. Il vise une recherche dans laquelle « l'artisticité » joue un rôle essentiel, tant dans la formulation d'une question ou d'une hypothèse de recherche, que dans la méthode et les outils de recherche, les sources, la conception des résultats de la recherche et la diffusion de ceux-ci. Ce type de recherche est tout simplement impensable sans une interaction intense et de haut niveau avec le matériel artistique, voire sa manipulation. Et c'est précisément ce qui distingue l'artiste du non-artiste.

Les cloisons classiques entre la recherche fondamentale et la recherche appliquée, ou entre la recherche qualitative et quantitative, structurent encore de nombreux projets de recherche, mais l'un des objectifs essentiels de la recherche artistique est justement de problématiser les modes de recherche conventionnels, de suggérer des alternatives et de s'interroger, dans un horizon transdisciplinaire, sur ce qu'est la connaissance et comment elle est transmise. Dans le cas particulier de la musique, les approches de la musicologie historique ou systématique ne permettent pas d'explorer de manière productive les objets

musicaux et les pratiques artistiques ni de développer de nouvelles solutions pour la création musicale. Si les formes traditionnelles de recherche demeurent importantes, de nouveaux modes de production des connaissances réalisés par des artistes et des praticiens à travers leur pratique, génèrent des résultats de plus en plus décisifs et contribuent ainsi à une redéfinition du périmètre de la recherche.

D'une certaine manière, nous faisons à l'institut Orpheus de la « recherche critique », une recherche qui vise à remettre en question – et, espérons-le, à modifier – les systèmes et régimes dominants d'organisation de la recherche elle-même. Parfois aussi qualifiée de recherche radicale ou de recherche émancipatrice, la recherche critique met en évidence des ruptures épistémologiques qui peuvent conduire à des formations épistémiques alternatives.

La recherche artistique est aujourd'hui un élément important, bien que, heureusement, encore largement débattu, du paysage artistique, intellectuel, universitaire et de l'enseignement supérieur de la musique.

LA PRATIQUE, SOURCE ET CIBLE DE LA RECHERCHE

En parlant de recherche artistique, nous faisons toujours référence à la pratique artistique. Qu'est-ce que cela signifie dans le contexte de la recherche artistique ? Nous parlons de la pratique musicale en tant que domaine source et cible de la recherche artistique.

Prendre la pratique musicale comme domaine source est pour beaucoup d'entre nous une chose tout à fait normale. Après tout, la grande majorité des « habitants du monde des conservatoires » sont des musiciens actifs, étudiants et enseignants. Prendre la pratique quotidienne d'un musicien (interprétation, analyse, notation, articulation, choix des instruments, etc.) comme point de départ d'une trajectoire de recherche semble très naturel et est probablement aussi très prudent et sage, car directement lié à l'expertise et aux forces inhérentes de tout musicien.

La recherche artistique est le résultat du travail le plus concret avec les matériaux de base de la création musicale (comme les partitions, les éditions, les instruments) et d'une série importante de débats, de répétitions, de représentations, d'enregistrements et d'écrits.

Prendre la pratique musicale comme domaine cible est une autre histoire.

Vous pouvez facilement prendre votre envol dans votre propre domaine, puis, après quelques pérégrinations, atterrir dans un endroit où d'autres disciplines sont dominantes (exemples : la psychologie de la musique, la philosophie de la

musique, la musicologie, etc.). À proprement parler, il n'y a rien de mal à cela. D'ailleurs, nous avons tous vu de nombreux exemples de recherches menées par des musiciens, s'inspirant de la culture de recherche et des connaissances d'autres disciplines, mais aussi l'inverse, avec les artistes chercheurs qui ont infusé, provoqué, inspiré les disciplines voisines avec leurs idées et leur expertise. Le fait de considérer la pratique musicale non seulement comme le domaine source mais aussi comme le domaine cible primordial de la recherche artistique a des implications intéressantes.

Si nous établissons clairement le lien entre la recherche artistique et notre propre pratique quotidienne en tant que musiciens, nous touchons en fait à la pertinence de la recherche pour le développement artistique. Cela a également des ramifications importantes pour l'enseignement musical supérieur.

Il est clair que la recherche artistique sans impact sur la pratique n'a aucune chance de survie. La question se pose donc immédiatement : quel impact la recherche artistique génère-t-elle sur les deux domaines les plus importants qu'elle touche (ou devrait toucher), à savoir le domaine artistique au sens large (les artistes sur le terrain) d'une part, et d'autre part l'enseignement, qui idéalement se laisse également influencer et inspirer par les résultats de la recherche artistique.

À mon avis, cela représente un défi majeur pour la période à venir, à savoir : déployer un lien plus clair, plus convaincant entre les résultats de la recherche, les nouvelles idées artistiques résultant de la recherche et le développement de la pratique artistique quotidienne.

LA RECHERCHE ARTISTIQUE VERSUS LE DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE

Comme définition de travail, je décrirais la recherche artistique en musique comme une recherche qui démêle les processus de création et d'interprétation de la musique.

Nous pourrions affirmer que la recherche artistique a un rôle à jouer dans le développement de la pratique de l'art, plutôt qu'un rôle explicatif.

Quelques mots sur ce rôle de développement.

Pourquoi accordons-nous autant d'attention à la remise en question de nos propres pratiques ? Pourquoi est-ce si important ? Parce que c'est un processus fondamental, qui pose les bases d'une trajectoire artistique, c'est une condition *sine qua non* pour un développement artistique, que ce soit dans une trajectoire artistique individuelle ou collective. Un développement artistique sans remise en question, sans engagement critique n'est pas possible.

Cette attitude de recherche a pour but de mieux comprendre, et donc de développer l'art de faire de la musique. En fait, notre objectif final n'est pas seulement de faire de la musique, ni de comprendre la musique, mais de développer l'art de faire de la musique. La recherche artistique est une « recherche où l'artiste fait la différence ».

UNE POSITION INSTITUTIONNELLE À CONSOLIDER

Nous pourrions alors nous demander où se situe le travail de développement artistique dans notre société. Limitons-nous pour l'instant à la musique.

- Pensons-nous que les nouvelles évolutions – par exemple dans les pratiques artistiques – sont activement encouragées par les organisateurs de concerts ou de festivals ?
- Les organisateurs de concerts ressentiraient-ils le besoin de contribuer à ce type de développement lors de la sélection des nouvelles stars pour la prochaine saison ?
- Attendons-nous des labels d'enregistrement qu'ils en fassent autant lorsqu'ils discutent ou décident de ce qu'ils vont inclure dans leur portefeuille, ou pas ?
- Pensons-nous que le travail de développement artistique est une préoccupation sérieuse des organisateurs de festivals ou de concours ?
- Et maintenant, particulièrement délicat : pensons-nous que les conservatoires sont des lieux à la pointe des développements dans le domaine des arts ? Est-ce là que tout se passe ?

On peut en effet se demander si les conservatoires se présentent aujourd'hui avec suffisamment de conviction comme une sorte de laboratoire, où l'on n'enseigne pas seulement une discipline mais où l'on crée un espace d'expérimentation conduisant à de nouvelles pratiques. Pas les « meilleures pratiques », mais les « prochaines pratiques ».

En outre, cela serait pleinement conforme à la responsabilité des conservatoires dans la formation des jeunes artistes, pour qu'ils deviennent les futurs musiciens dans ce monde en constante évolution (où nous ne devons pas perdre de vue les défis tant pour la situation professionnelle que pour la mission du musicien dans la société).

Si nous croyons qu'il y a un lien entre la recherche artistique et le développement artistique, comment voyons-nous alors cette relation ?

Dans le cadre du travail dans l'enseignement supérieur de la musique, et plus particulièrement dans le travail quotidien avec les étudiants en doctorat, avec les projets de recherche artistique menés par les professeurs et aussi avec les projets de recherche des étudiants en master, qu'attendons-nous réellement du corpus de recherche produit ? Quelles sont les ambitions en ce sens ? Comment favoriser le rôle de développement de la recherche artistique ? Quel pourrait ou devrait être l'effet envisagé sur la discipline musicale à long terme ?

Souhaitons-nous que l'identité artistique des institutions soit modifiée par ou grâce aux effets de la recherche artistique ?

Dans quelle mesure la nouvelle compréhension acquise grâce à la recherche est-elle vraiment innovante, et dans quelle mesure cette nouvelle compréhension se traduit-elle dans de nouvelles pratiques ? C'est une question absolument essentielle, qui met en jeu le concept de pertinence. Et cette transformation de la nouvelle compréhension en nouvelles pratiques se produit-elle également dans les établissements d'enseignement supérieur de la musique ? Les conditions sont-elles réunies, à l'image d'une couche d'humus sur laquelle la pratique de la recherche pourrait se développer d'une manière florissante ?

LES MOTIVATIONS INSTITUTIONNELLES POUR ORGANISER LA RECHERCHE ARTISTIQUE SONT VARIÉES

En effet les institutions incluent la recherche artistique dans leur portfolio d'activités pour différentes raisons. Comme pour beaucoup de choses dans la vie, il y a de bonnes et de moins bonnes raisons, et souvent, les décisions peuvent en comporter plusieurs. Les institutions sont parfois motivées par des considérations financières, des préoccupations de réputation ou même de concurrence. C'est une bonne chose que la recherche artistique fasse désormais partie du paysage de la recherche européenne et internationale. Mais au sein des institutions musicales, cela ne doit pas se transformer en une lourde charge devant obligatoirement déboucher sur des résultats probants. La recherche artistique devrait plutôt évoluer dans le cadre d'un large développement de la connaissance musicale et surtout de la pratique musicale. Elle devrait s'inscrire dans une vision à long terme de l'avenir de la musique *et* être fortement liée au développement artistique à l'intérieur et à l'extérieur des conservatoires. Elle devrait probablement devenir accessible de manière plus spécialisée et de haut niveau à ceux qui sont curieux et veulent faire évoluer leur travail dans cette direction. À cet égard, je suis enclin à penser que la recherche artistique devrait être accessible à tous, mais pas exigée de tous.

L'ÉVALUATION DE LA RECHERCHE ARTISTIQUE

Retour à l'idée que la recherche artistique pourrait être inextricablement liée au développement artistique. Quel est alors le poids accordé à ce critère lors de l'évaluation de la recherche artistique, par exemple dans le cas d'une candidature à un programme de doctorat, dans le cas d'une soutenance de doctorat, ou encore d'une décision d'attribution de fonds à un projet de recherche artistique ?

Au risque de dresser un tableau trop simpliste, il y a d'une part des artistes qui repoussent les frontières de la connaissance artistique mais ne l'inscrivent pas dans un contexte de recherche et d'autre part des artistes capables de produire une recherche correcte à travers leur pratique sans toutefois avoir une pertinence ou un impact considérable sur le développement artistique de leur discipline.

Voici un exemple de la première situation. Un célèbre professeur d'une université réputée du Royaume-Uni m'a dit récemment que Harrison Birtwistle, pour avoir repoussé les limites de la connaissance de la composition, recevrait un doctorat de type PhD sur la base – uniquement – de ses compositions. De notre côté, en revanche, nous dirions que le fait de repousser les frontières de la connaissance de la composition a fait de lui un grand artiste. Repousser ces frontières est exactement ce que nous attendons de tout grand artiste. En d'autres termes, nous qualifions cela de développement artistique. Je ne m'étendrai pas davantage sur la question de savoir quelles seraient alors les conditions pour qu'un tel développement artistique (repousser les frontières...) se situe dans un cadre de recherche.

Dans le cadre de cet exposé, je suis plus préoccupé par la place que nous accordons à la recherche artistique lorsque nous réfléchissons à l'évolution future de nos pratiques artistiques. En d'autres termes et d'un autre point de vue : quelles sont les revendications qu'un artiste-chercheur devrait porter ?

Nous attribuons une place, une importance à la recherche artistique par la façon dont nous évaluons cette recherche. L'évaluation de la production artistique dans le cadre d'un projet de recherche artistique n'est pas une sinécure. Est-ce une contribution à la connaissance/compréhension, est-ce une contribution au domaine artistique ? Est-ce les deux ? Quels sont les liens entre les deux ?

La plupart du temps, nous ne parvenons pas à saisir entièrement le « fonctionnement » des résultats de la recherche artistique, autrement dit à saisir les effets dans le domaine artistique générés par les résultats de la recherche. Ce « fonctionnement » dans le domaine artistique est souvent beaucoup plus vaste, profond et radical que l'on ne peut le comprendre en se référant simplement aux connaissances et aux méthodes appliquées dans la trajectoire de la recherche.

Nous acceptons qu'une pratique artistique ne recouvre pas exactement une pratique de recherche. Le passage d'une pratique artistique à une pratique de recherche a certaines implications. La recherche artistique exige des niveaux élevés de compétence dans les domaines intellectuels et pratiques qui sont pertinents pour les domaines de recherche spécifiques explorés. Le défi consistant à produire des résultats de recherche qui puissent supporter un jugement critique et artistique est considérable. Il exige le développement d'outils pour documenter de manière critique les processus des praticiens, ainsi que l'ouverture de nouvelles questions dans les domaines scientifiques établis de la musicologie par exemple. En effet, notre récent champ d'investigation agit sur un terrain transversal, qui coupe à travers et entre les frontières des catégories conventionnelles de l'interprétation, de la composition, de la musicologie historique et critique, des études d'interprétation, de l'analyse musicale, de la théorie de la réception, de l'esthétique, et bien d'autres choses encore.

Mais comment évaluer la pertinence artistique de cette recherche pour la pratique artistique ? Quels en sont les critères ?

Ma préoccupation profonde est la suivante : lorsque, dans le cadre de l'activité d'évaluation de la qualité de la recherche artistique, nous nous limitons aux critères permettant de juger la recherche artistique à partir des protocoles habituels de la recherche, dans quelle mesure nous éloignons-nous alors du plein potentiel et de la responsabilité, voire de l'obligation de la recherche artistique de stimuler le développement artistique, développement qui en soi n'appartient pas nécessairement à la portée immédiate de la recherche en tant que recherche. Élaborer une bonne argumentation discursive dans un contexte de recherche n'est pas chose aisée. Faire un usage approprié du matériel artistique pour renforcer un argument relève déjà d'une autre démarche. Développer un langage approprié de critique et de *feedback* est donc essentiel pour progresser dans la promotion de la recherche artistique. Les processus de création et de réalisation de l'artiste doivent progresser de pair avec le développement d'un nouveau langage.

La recherche atteint pleinement son objectif lorsque le chercheur en art non seulement apporte et utilise du matériel artistique pour présenter un argument, mais lorsque le matériel artistique lui-même présente l'argument. Pour que la recherche artistique survive, nous devons essayer de laisser le matériel artistique parler de lui-même. Nous devons donner au matériel artistique l'espace nécessaire pour qu'il puisse faire valoir ses arguments. Cela, à son tour, souligne le rôle de développement que la recherche artistique doit jouer dans la pratique de l'art.

Si on laisse le matériel artistique présenter les arguments, il devient à nouveau clair que le développement artistique doit être considéré comme un objectif majeur de la recherche artistique. Cela n'est pas sans conséquence en matière d'organisation, d'évaluation et de financement.

Parallèlement à la croissance de notre domaine de recherche, les critères pour évaluer et juger le résultat artistique de nos projets de recherche et, en d'autres termes, la pertinence pour la pratique musicale, devraient être développés et affinés.

Je vous ai fait part de quelques réflexions personnelles sur le domaine de la recherche artistique, et j'espère avoir exprimé ma préoccupation que dans le concept de recherche artistique, le mot «artistique» ne soit pas réduit à une épithète *ornans*, mais qu'il soit considéré comme une épithète *necessarium*.

L'INSTITUT ORPHEUS

L'institut Orpheus, fondé en 1996 à Gand, est un centre d'excellence international dont l'objectif premier est la recherche artistique en musique : « une recherche ancrée dans la pratique musicale et principalement guidée par des objectifs artistiques ».

L'Institut accueille le programme international interuniversitaire docARTES pour des études doctorales en musique fondées sur la pratique, et un centre de recherche, qui abrite une trentaine d'artistes-chercheurs impliqués dans la recherche artistique avancée. Le lien étroit entre l'enseignement et la recherche crée un environnement inspirant où les artistes peuvent expérimenter, échanger des idées et développer de nouvelles connaissances.

Toutes ses activités sont clairement axées sur le développement d'une nouvelle discipline de recherche dans le domaine des arts, en abordant des questions qui émergent au cœur de la pratique musicale. Pour promouvoir et diffuser ces connaissances, l'institut Orpheus organise des séminaires, des journées d'étude, des ateliers, des concerts et des masterclasses. En outre, l'institut dispose également de sa propre série de publications.

Tous ces aspects ont fait de l'institut Orpheus ce qu'il est aujourd'hui : un centre européen de premier plan pour la recherche artistique en musique et une force motrice influente pour les nouveaux développements de la pratique artistique, avec un impact qui se fait sentir dans le monde entier.

LES GROUPES DE RECHERCHE À L'INSTITUT ORPHEUS

La recherche à l'institut Orpheus s'articule en six groupes, chacun dirigé par un chercheur principal (CP) à Gand, soutenu par des chercheurs en interne et travaillant avec un large réseau international d'associés :

– **Declassifying the Classics** (CP: Tom Beghin) combine la matérialité, la culture sociale et les contextes communicationnels comme support de *performances*¹⁵ historiquement informées. Les répertoires et les pratiques étudiés vont de 1750 à 1850 environ. Au centre de la recherche artistique se trouve la construction de types spécifiques d'instruments historiques – réalisée grâce à un partenariat à long terme avec l'atelier historique de Pianos Maene (Ruislede, Belgique). (Parmi les projets récents figurent les pianos Broadwood de 1817 et Érard de 1803 de Beethoven.) Grâce à la reconstruction, à la mise en scène et à l'incarnation, des partitions familières sont revistées tandis que des partitions inconnues sont explorées pour raconter des histoires réelles d'hommes, de femmes et de leurs contextes matériels dans cette période pesante du fait de son appellation « classique ».

– **HIPEX** (CP: Luk Vaes) étudie les pratiques expérimentales d'exécution musicale du passé récent et souvent encore vivant comme si c'était une époque révolue. Il se connecte à la recherche sur les pratiques d'exécution historiquement informée dans l'application de sa méthodologie, et fournit des strates pour les pratiques orientées vers l'avenir. **HIPEX** permet d'acquérir de nouvelles connaissances sur les relations entre les interprètes et les compositeurs, sur la production musicale, les créateurs et les partitions qui font autorité, et sur la position du chercheur entre tous ces éléments.

– **Hypermusic** (CP: Paulo de Assis) étudie le nouveau concept d'hypermusic, qui désigne des objets musicaux complexes comportant de multiples couches et composants, dont beaucoup restent volontairement inaccessibles à l'auditeur. Le groupe fonctionne à deux niveaux: l'exploration créative d'objets musicaux du passé par le biais de « *performances* expérimentales » et la conception de nouvelles entités musicales conçues comme des « hypercompositions ». La recherche est organisée autour de quatre domaines principaux: « l'ondulation temporelle » (objets musicaux qui contiennent différentes temporalités), les « superpositions » (objets musicaux qui sont constitués de plusieurs autres objets musicaux), les « sons non humains » (agences sonores non humaines) et la « musique auto-organisée » (systèmes musicaux auto-organisés). Fondamentalement transdisciplinaire,

¹⁵ Dans cette présentation, le terme de « performance » est pris dans son acception anglaise, qui renvoie à la dimension performative de l'acte d'interprétation.

HYPERMUSIC travaille à l'hypermédia qui comprend des composantes sonores, conceptuelles et visuelles visant à articuler les pratiques musicales avec d'autres systèmes de production de connaissances, y compris l'art et la philosophie contemporaine.

– **Music, Thought and Technology** (MTT) (CP: Jonathan Impett) vise à mieux articuler les pratiques et les compréhensions émergentes de la musique; à ré-ontologiser les artefacts et les pratiques musicales – futures, présentes et passées – à travers le prisme de la technologie; à reconnaître que les idées issues de la technologie constituent le répertoire commun des concepts pour notre époque; et à explorer ce potentiel à travers les processus de création, le mode naturel de production de connaissances à l'ère de l'information.

– **Performance, Subjectivity and Experimentation** (CP: Catherine Laws) pose des questions clés sur la façon dont la subjectivité est concrétisée et incarnée dans la *performance*: 1. comment l'expérimentation des processus vers la *performance* peut-elle faire ressortir la subjectivité en action et aider à comprendre sa production? 2. comment les relations dynamiques entre les interprètes, les autres artistes, les matériaux et les contextes historiques et culturels contribuent-elles à l'émergence de la subjectivité? 3. comment les processus de *performance* reflètent-ils et produisent-ils des identités culturelles et de genre? Ces questions sont abordées sous différents angles, dans différentes pratiques et sur une longue période. Elles nécessitent des aperçus issus de la pratique située, de contextes spécifiques de *performance*, dont chacun adopte une approche expérimentale et exploratoire du processus de création de *performances*.

– **Resounding Libraries** (CP: Bruno Forment) L'institut Orpheus a très récemment acquis l'exceptionnelle collection privée du célèbre chef d'orchestre et claveciniste Ton Koopman. Cette collection comprend des milliers de livres, de partitions et de manuscrits des XVII^e et XVIII^e siècles. Le groupe de recherche, créé autour de cette collection, repense le rôle des «bibliothèques» – c'est-à-dire les divers types de connaissances archivées – dans la recherche et la pratique artistiques. Associant documents et objets historiques aux technologies numériques, il cherche à proposer de nouveaux concepts spatio-temporels d'interprétation et de (re)composition, notamment en ce qui concerne la musique au cours du XVIII^e siècle. Ses efforts aboutiront à deux formes principales de production: des *performances* musicales et théâtrales interdisciplinaires et un système de découverte en ligne.