Document généré le 19 avr. 2024 07:40

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

# La recherche-création dans le milieu universitaire : le cas des interprètes et de l'interprétation

# Research-Creation in the Academy: The Particular Case of Performers and Performance

Jean-Pierre Pinson

Volume 10, numéro 2, octobre 2009

Réflexions sur la recherche-création

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1054087ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1054087ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (imprimé)
1929-7394 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Pinson, J.-P. (2009). La recherche-création dans le milieu universitaire : le cas des interprètes et de l'interprétation. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *10*(2), 9–14. https://doi.org/10.7202/1054087ar

Résumé de l'article

Dans le domaine de la musique, aux yeux des créateurs et des interprètes, l'expression « recherche-création » peut apparaître comme l'union quelque peu embarrassante de deux concepts étrangers, voire contradictoires, enchaînés pour le meilleur et pour le pire dans un oxymore troublant. D'un côté la spontanéité, l'affectivité et l'intuition du musicien; de l'autre avance avec lenteur et prudence l'activité raisonnée et distanciée du chercheur musicologue. Ici la chaleur de l'exaltation, là le froid regard de l'observateur rigoureux. Or, de nos jours, le musicien ne peut désormais plus échapper à un devoir de critique et de réflexion. Le présent article, avec l'aide du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot (1773), cherche donc à résoudre cette équation en proposant une analyse des deux faces de l'oxymore et en suggérant quelques pistes de solution dans le domaine universitaire.

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2009

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

# La recherche-création dans le milieu universitaire : Le cas des interprètes et de l'interprétation

Jean-Pierre Pinson

## Introduction

Une définition de l'expression « recherche-création » a déjà, malgré sa relative jeunesse, fait beaucoup coulé d'encre et produit de nombreux discours. En voici un de plus, qui est une tentative de replacer la question dans son contexte universitaire. En m'appuyant sur une expérience, maintenant longue, dans le domaine de la recherche-création subventionnée, je m'autoriserai d'emblée une certaine sévérité, qu'on voudra bien me pardonner, car on sait tout le bien et l'admiration que je porte envers les interprètes. En un mot, il faut appeler un chat un chat, mais sans chercher à noyer l'animal.

D'emblée, force est de constater la mince proportion des demandes de subvention de la part des interprètes, et, hélas, lorsque le cas se présente, une certaine faiblesse de beaucoup de dossiers. Toutes les accusations y sont passées : pauvreté intellectuelle, méconnaissance de la recherche, méfiance et crainte d'un assèchement de l'inspiration, de la spontanéité, crainte de devoir s'adresser à des juges, mystérieux et menaçants confesseurs, aux yeux desquels un interprète ne serait qu'un modeste et subjectif artisan, seulement pourvu de doigts ou de poumons et d'un cœur constamment ému. En un mot, il y a malaise. Or, il est évident que tout cela n'est que chimère, chimère qui a ses causes, mais aussi ses solutions.

## La recherche-création : un oxymore

Ce n'est plus un mystère pour personne aujourd'hui que ce malaise repose en bonne partie sur un mariage entre deux concepts apparemment ennemis, une figure de rhétorique relevant de la classe des oxymores (songeons à l'expression « clair-obscur »), figure qui trahit bien la perplexité de l'interprète auquel on demande de devenir chercheur. Cette curieuse alliance cherche à célébrer les noces de la théorie et de la pratique, ce qui, envisagé par l'interprète, reviendrait à unir dans un même effort l'engagement du moi et la distance par rapport à soi, voire même, si on lit bien les programmes officiels, la création personnelle et la transmission de connaissances à des étudiants qui auraient perdu le statut de disciples. Et puisque nous avons affaire ici à des musiciens ou des chanteurs, on peut observer un emboîtement complexe d'oxymores, le premier renfermant un deuxième qui allierait, ou opposerait, recherche-création d'un côté et interprétation de l'autre, puisque l'interprète n'aurait pas le privilège d'être un créateur à part entière.

### 1. LA RECHERCHE, PREMIÈRE FACE DE L'OXYMORE

Ce qu'on entend par recherche en interprétation n'est pas aisé à circonscrire et nombreux sont ceux qui s'y sont cassés les dents. En ce domaine en effet, il est difficile d'éviter l'écueil des analogies, des approximations, des raccourcis, et autres tautologies. Bien des discussions tenues depuis plus de dix ans sur la question de l'alliance des concepts de recherche, de création et d'interprétation ont démontré la difficulté de l'entreprise.

Il est vrai que la lecture des fondements de la recherche ne peut qu'alimenter les inquiétudes de nos interprètes. Ces fondements sont ici basés sur les principes de la musicologie, discipline de référence dans le cas qui nous occupe. Qu'on nous permette la naïveté de rappeler ce qu'on entend traditionnellement par recherche, activité qui se définit avant tout par un apport nouveau aux connaissances dans un souci de production de sens. Pour atteindre ce but, il faudra passer par les étapes suivantes :

1. Identification d'un problème et de domaines inexplorés ou inconnus, remise en question de recherches et de connaissances antérieures ;
2. Relevé d'un état de la question ;

3. Formulation d'une question ;
4. Choix d'une méthode et d'une démarche appropriées pour répondre à la question ;
5. Critique de sources déjà connues ;
6. Quête et critique de sources nouvelles ;
7. Travail original à partir de ces données dans le cadre d'un paradigme défini ;
8. Diffusion des résultats de la recherche selon l'éthique, la rigueur et les normes de présentation admises dans la profession, et selon les moyens professionnels (colloques, associations, périodiques) ;

L'expérience nous a montré depuis longtemps que cette définition donne bien du souci aux interprètes, dont les préoccupations sont d'une nature différente, faite de sensibilité, d'intuition et de savoir-faire technique, qualités qui ne sont pas de prime abord appelées à se combiner avec une démarche critique. C'est pourquoi le mot recherche, comme Janus, finit par avoir deux faces et conduit le plus souvent la « recherche-interprétation » au supplice, puisqu'il s'agit de faire entrer avec douleur l'interprétation dans l'exacte mesure du lit de Procuste. Comme on lui demande de fonder sa recherche sur un modèle, sinon d'en créer un, et comme il doit assurer les bases d'une méthodologie, le musicien, avec désespoir, erre dans les confusions, dont en voici quelques-unes.

La première confusion tend à mêler sujet de recherche et notes de programmes, d'où une analogie entre chercheur et recherchiste. Or un programme de récital, de disque ou d'émission radiophonique n'est qu'un agencement d'œuvres musicales et ce ne sont pas les quelques paragraphes d'un commentaire écrit ou lu qui peut tenir lieu de problématique. En ce sens, cette analogie tendrait à faire croire que le musicien n'est qu'un metteur en scène qui renverrait à son public la lourde tâche de trouver du sens, voire de le produire. Même les activités dites théoriques ne sont qu'une étape. Il ne suffit pas de décrire en quelques mots la quête, de type historique, des sources et des éditions, l'étude des problèmes de sémiologie, voire de paléographie, d'organologie, de la technicité relevant de la musicologie théorique (analyse en particulier). Toutes ces recherches ne peuvent acquérir un sens que par rapport à la démarche générale d'apport aux connaissances soumises à la communauté des chercheurs qui pourra en juger.

Dans la foulée de cette analogie, nous avons pu observer une curieuse assimilation entre publication et concert, événement où l'interprète viendrait délivrer la synthèse de ses connaissances historiques et instrumentales tout en nous faisant part de ses prises de position esthétiques. Il s'agit ici d'une analogie et d'une affirmation non démontrée. Un chercheur ne publie pas la « synthèse » de ses connaissances (c'est-à-dire de ses lectures de travaux déjà publiés), mais les résultats de ses recherches. Et s'il soumet ces résultats, c'est à la critique de ses pairs et non aux critiques des gazettes, dans la mesure où le même mot de critique ne signifie pas « critique des textes », au sens technique du terme…

Il existe une autre confusion entre création et re-création ou réalisation. Il est certain que toute œuvre musicale, du moins parmi celles qui nous sont transmises par le moyen de la notation écrite, n'est que virtualité qui attend un interprète démiurge pour lui donner naissance, la faire naître au monde des sens. Mais le seul passage ontologique de cette virtualité de l'œuvre dans la réalité ne peut en rien garantir à coup sûr un éclairage nouveau, le surgissement inattendu et excitant de cette œuvre alors porteuse de nouvelles perspectives, sauf peut-être dans le cas d'une collaboration entre un compositeur et un interprète, ce dernier, au demeurant, ne pouvant jamais se prétendre le « double » exact du premier.

La liste des confusions et des analogies pourrait s'allonger. Par exemple, on admet d'habitude que le chercheur doit connaître le milieu professionnel de communication et de diffusion de sa discipline. En cela, le marché des concerts, domaine du marketing, c'est-à-dire de la quête du plus grand public possible, n'est en rien comparable à des colloques ou congrès musicologiques qui réunissent des spécialistes en musicologie. Mais on aura compris combien il peut être utile de lever ces ambiguïtés de sens afin de bien départager la démarche du chercheur créateur et de l'activité professionnelle de l'artisan.

## 2) LA CRÉATION, DEUXIÈME FACE DE L'OXYMORE. LA TYRANNIE DES ÉMOTIONS OU L'EMPIRE DU MOI EST UNE INVENTION MODERNE

Confronté à la liste des tâches du chercheur, un collègue interprète, il y a peu, s'exclamait, désemparé : « mais le sujet de recherche, c'est moi ! ». Il aurait pu ajouter « un moi ému », puisque nous vivons aujourd'hui sous la tyrannie des émotions issues d'une affecti-

vité supposément créatrice. Or il s'agit d'une période particulière de l'histoire de l'interprète, annoncée, entre autres, par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien* de 1773. Observant la Dumesnil, Diderot notait que le jeu de cette célèbre comédienne fluctuait d'un jour à l'autre, selon les aléas de ses humeurs, et variait, de manière imprévisible, entre le médiocre et le sublime. Au contraire, pour Diderot, rien ne vaudrait ce « sang-froid », qui permet, d'une représentation à l'autre, une constante dans le jeu, voire une amélioration de l'interprétation : « C'est au sang-froid à tempérer le délire de l'enthousiasme », insiste Diderot (Diderot 1968, 309), qui appuie sa démonstration sur cet autre oxymore du sang et du froid :

> Moi, je lui veux beaucoup de jugement ; il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille ; j'en exige, par conséquent de la pénétration et nulle sensibilité [...]. Ce qui me confirme dans mon opinion, c'est l'inégalité des acteurs qui jouent d'âme. Ne vous attendez de leur part à aucune unité ; leur jeu est alternativement fort et faible, chaud et froid, plat et sublime. Ils manqueront demain l'endroit où ils auront excellé aujourd'hui ; en revanche, ils excelleront dans celui qu'ils auront manqué la veille. Au lieu que le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête [...] Ainsi que le poète, il va sans cesse puiser dans le fonds inépuisable de la nature, au lieu qu'il aurait bientôt vu le terme de sa propre richesse. (Diderot 1968, 306-307)

Au contraire de la Dumesnil, Diderot vante le jeu plus parfait de la Clairon, à laquelle, bien avant l'heure, il attribue le mérite d'avoir eu l'intuition d'une méthode :

> [...] elle s'est fait un modèle auquel elle a d'abord cherché à se conformer, sans doute elle a conçu ce modèle le plus haut, le plus grand, le plus parfait qu'il lui a été possible ; mais ce modèle qu'elle a emprunté de l'histoire, ou que son imagination a créé comme un grand fantôme, ce n'est pas elle, si ce modèle n'était que de sa hauteur, que son action serait faible et petite ! Quand, à force de travail, elle a approché de cette idée le plus près qu'elle a pu, tout est fini, se tenir ferme là, c'est une pure affaire d'exercice et de mémoire. (Diderot 1968, 308)

Lorsque la Clairon travaille à la recherche d'un « modèle », elle façonne un archétype, « un fantôme » qui lui servira de guide dans la création et la recréation cohérente de ses personnages. En un sens, elle fait preuve de méthodologie. Sommes-nous loin des musiciens ? Diderot y avait pensé, qui ajoutait : « et pourquoi l'acteur différerait-il du poète, du peintre, de l'orateur, du musicien ? » (Diderot 1968, 309).

## La recherche-création : une démarche universitaire

Que la question de la place de la recherche-création ait sa place dans le milieu universitaire n'est pas une parfaite évidence et bien souvent nous avons eu à en défendre la légitimité, tant auprès des instances universitaires que des organismes subventionnaires (FQRSC ou CRSH[1]), sans oublier les colloques tenus ici et là sur le sujet. Le problème était de trouver les bons arguments pour intégrer les artistes professeurs dans le monde universitaire, et, du coup, les chargés de cours et les étudiants, sans oublier les artistes et chercheurs « para universitaires » qui gravitent autour. Aujourd'hui, la définition de ces organismes est plus claire. Le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture décrit ainsi son programme *Appui à la recherche-création* :

> Une démarche de recherche-création en arts et lettres repose sur l'exercice d'une pratique créatrice soutenue ; sur une réflexion intrinsèque à l'élaboration d'œuvres ou de productions inédites ; sur la diffusion de ces œuvres sous diverses formes. Une démarche de recherche-création doit contribuer à un développement disciplinaire par un renouvellement des connaissances ou des savoir-faire, des innovations d'ordre esthétique, pédagogique, technique, instrumental ou autre. (FQRSC 2007)

Si la pratique de la recherche-création ou de la recherche-interprétation ne peut que se déployer dans un esprit, sinon un contexte, universitaire, elle devra répondre à une spécificité et une culture particulières. Il ne s'agit évidemment pas d'exclure tout autre lieu où cette recherche peut s'exercer, mais il est sûr qu'elle se définit avant tout comme une discipline universitaire. Il faut alors convenir qu'il existe plusieurs raisons pour lesquelles l'université est son domaine le plus propice.

Dans un premier temps, la recherche-création est proche d'une certaine obligation statutaire, et on peut voir son introduction à l'université comme stratégique : celle-ci en

[1] Fonds québécois de recherche sur la société et la culture, http://www.fqrsc.gouv.qc.ca, et Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, http://www.sshrc-crsh.gc.ca.

effet est essentiellement faite de personnes qui ne travaillent pas dans les arts et qui n'en ont pour beaucoup qu'une conception très superficielle. L'artiste, le musicien apparaît souvent comme décoratif ; il ne fait pas foncièrement sérieux, d'autant qu'il semble ne pas répondre à une des exigences premières du milieu universitaire : la recherche, justement, par laquelle il y aurait non seulement apport aux connaissances, mais aussi apport pédagogique et financier. Un projet subventionné permet en effet d'attirer des étudiants, de les engager dans des projets, donc d'augmenter les ressources. Mal intégré, la position de l'artiste est fragile. S'il est financé par des organismes non « universitaires » (comme les divers Conseils des arts), ces organismes auront de la difficulté à « faire le poids » devant les CRSH ou autre FQRSC. Néanmoins, de telles subventions externes au circuit universitaire sont rares, puisque ces organismes extra universitaires considèrent que l'artiste professeur d'université est par définition suffisamment riche et constamment soutenu par son institution. Il faut enfin comprendre que le mandat des organismes subventionnaires est de financer la recherche. Par essence, ils sont donc dans leur droit de réclamer la démonstration selon laquelle tous les domaines des arts sans exception s'adonnent à de la recherche si tous veulent prétendre à des soutiens financiers. Cette exigence vaut d'ailleurs aussi pour les programmes propres à certaines universités[2].

## 1) TRANSFORMER L'OXYMORE EN CONCEPT OPÉRATOIRE

L'examen des demandes de subventions émanant d'artistes démontre qu'un bon projet repose sur un équilibre toujours précaire entre les deux pôles de l'oxymore : la pratique et la théorie. Trop de théorie, et la recherche s'apparente à un projet « classique » qu'il faudra réorienter vers d'autres programmes. Trop de pratique et la distance nécessaire disparaît. Un projet semble sortir du néant ? C'est qu'il n'y a pas assez de mises en situation par rapport aux œuvres, aux pratiques et aux courants passés et contemporains. Trop de pédagogie ou d'innovation pédagogique et pas assez de création ? Le projet sera repoussé à coup sûr. Trop de technologie ? Il faudra démontrer aux jurys, en principe interdisciplinaires, en quoi une forêt d'appareils aux noms obscurs et aux fonctions absconses peut produire une œuvre d'art. Trop de méthodologie ? Les examinateurs y verront un assèchement de la spontanéité. Trop de relevé de type archivistique, de collecte de données, d'études de cas ? On renverra là aussi la demande à d'autres programmes.

Et pourtant, il faut qu'un projet porte à la réflexion, à la discussion. En somme, il faut se montrer habile et crédible dans un « appareil réflexif » accompagnant la genèse et la réalisation d'une œuvre, ou d'une interprétation. Tel serait l'équilibre entre innovation et création, dans une démarche où l'expérimentation, l'essai, le tâtonnement contrôlé prendrait le pas sur la réalisation elle-même.

## 2) ENTRE L'INTERPRÈTE ET L'INTERPRÉTATION

Le concept même de création varie quelque peu selon les disciplines artistiques : l'architecture, la création littéraire, la danse, le théâtre, les arts graphiques ou la composition musicale ne reposent pas en ce domaine sur des critères rigoureusement semblables. Il n'est donc pas surprenant que la place de l'interprète soit d'un ordre particulier puisque sa nature est elle-même singulière. Ce faisant, la question de la recherche et de son évaluation oblige à quelques distinctions.

Faisons tout de suite un sort à ce « moi » dont les interprètes semblent craindre l'étouffement. À la différence d'un universitaire « classique », l'investigation de l'interprète, comme de tout artiste, repose bien évidemment sur l'investissement de sa personne entière, selon un travail sur soi où se combinent des activités intellectuelles et intuitives, voire affectives. Il s'agit donc d'une « quête » d'ordre personnel relevant d'un cheminement artistique, parfois narcissique, toujours intime, et qui se fond étroitement avec l'apprentissage technique d'un instrument ou d'une voix dont le contrôle fait appel à des fonctions psychomotrices. Peut-on qualifier cette quête et cet apprentissage de « recherche » ? Non, si cette recherche n'aboutit qu'à un simple équilibre fonctionnel entre la personne et la possession de son outil. Oui, si le musicien, par une alchimie pas toujours aisée à définir précisément, tend à dépasser ce stade artisanal pour parvenir à une individualité qui colore de manière nouvelle, inattendue, l'interprétation d'œuvres déjà maintes fois entendues. En ce sens, cette quête conduit à l'éclosion d'un style qui, bien plus qu'une belle et originale personnalité, constitue chez le musicien la face personnelle de la création.

Peut-on prévoir et évaluer ce cheminement ? La chose est sans doute délicate, mais, après tout, guère plus embarrassante que dans le

[2] Voir par exemple le programme *Soutien à la recherche-création en milieu universitaire* de l'Université Laval.

domaine des autres arts où la réussite d'une démarche de création relève du jugement des connaisseurs, des « pairs seniors » dont les critères ne sont pas plus objectifs qu'ailleurs.

### 3) POUR UNE MUSICOLOGIE DE L'ACTION. L'INTERPRÈTE, LA *PERFORMANCE PRACTICE* ET LA MUSICOLOGIE APPLIQUÉE OU EXPÉRIMENTALE, OU L'ART DE JOUER DES HYPOTHÈSES

Afin de donner des assises plus mesurables, donc plus objectives, à la démarche de l'interprète, on lui demandera d'effectuer des choix techniques, historiques, stylistiques et esthétiques, choix qui devraient se montrer efficaces et fondés. Tel est le rôle de ces catégories de la musicologie, qu'on pourrait qualifier de *musicologie de l'action*. En feraient partie l'*Aufführungspraxis*, ou *performance*, ou *Performance Practice*, que l'on traduit maladroitement en français par *pratiques de l'exécution*, toutes expressions recouvrant le même type de recherche, et qu'on pourrait rassembler sous le vocable général de *musicologie appliquée* ou *expérimentale*. Cette musicologie, au-delà d'une simple technique de compréhension et de restitution de partitions et de pratiques passées ou présentes, demande en effet une forme de recherche et de création. Dans cette *performance*, les questions mêmes de technique, de style, d'esthétique devront être reconsidérées afin de dépasser l'efficacité au profit d'expérimentations et d'inventions qui aboutiront à une certaine forme de création si, par création, on entend au moins un éclairage nouveau sur une œuvre connue et, au mieux, la métamorphose de cette œuvre en une œuvre quasi nouvelle.

À propos des multiples questions que pose l'interprétation des chansons des troubadours et des trouvères, Gérard le Vot avait énoncé les fondements de cette musicologie qu'il nommait déjà « expérimentale » ou « appliquée », préconisant

> Le développement d'une discipline annexe de la musicologie fondamentale : la musicologie appliquée, qui se propose de façon expérimentale (presque en « laboratoire »), au moyen de la connaissance historique et du savoir-faire musical conjugués, d'essayer de construire des documents musicaux, images sonores du passé, de les jauger aussi systématiquement. Il va sans dire que la méthode, accueille comme organiquement lié à la lecture le *nécessaire pluralisme* d'interprétations de l'œuvre, organise même la pluralité, l'association des discours, cet échafaudage d'hypothèses, de sorte que ces discours multiples tenus à propos du même fait l'actualisent en événements différents, à la limite contradictoires. C'est cet échafaudage de *modèles sonores* différents que nous avons à prendre en compte. (Le Vot 1985, 248)

Qu'on aille aussi loin dans le temps ou qu'on explore la musique d'aujourd'hui, on pourra faire appel aux techniques de la musicologie dite classique. C'est donc par la construction d'« hypothèses modélisantes », dans le cadre « d'un espace constructif expérimental » (Le Vot 1985, 251 et 253). Ainsi, on pourra atteindre le but final que l'interprète chercheur cherche à atteindre : non pas le domaine incertain et contestable d'une vérité assurée, mais les territoires plus convaincants du vraisemblable. En faisant varier les paramètres des indices laissés par le compositeur, connu ou inconnu, ancien ou contemporain, le chercheur-interprète pourra proposer des hypothèses, auxquelles cette fois-ci il pourra insuffler la vie, par le pouvoir de son intuition et les ressources secrètes de son affectivité.

Dans ce sens même, on pourrait reconsidérer l'investissement personnel de l'interprète, qui, à l'expérimentation, viendrait joindre les vertus de l'intuition et de l'affectivité.

Il s'agit non seulement de soutenir les qualités d'une personnalité, mais aussi de construire des ponts entre l'interprétation et une certaine musicologie créative où l'apprentissage et les évaluations seraient en bonne partie mesurables, tout en gardant des plages spécifiques à chacun des deux domaines.

### 4) VERS UNE PÉDAGOGIE DE LA RECHERCHE-CRÉATION

Si la recherche-création est de type universitaire, il faut aller jusqu'au bout du raisonnement et considérer la relève, que les programmes de subvention prévoient, mais pas toujours les universités. Il faudrait s'assurer que les programmes, en interprétation d'abord, comprennent des cours dans le domaine, en commençant par une introduction de type initiation. On pourrait d'abord envisager un séminaire général des 2e et 3e cycles initiant tout étudiant à la méthode en recherche et en recherche-création[3] (musicologie théorique et historique, ethnomusicologie, musique populaire, techniques de travail, méthodes de recherche, rédaction de travaux selon les normes). Suivrait au moins un séminaire en *Performance Practice*, où les œuvres du répertoire des interprètes pourraient servir de « travaux de laboratoire » et où les étudiants

[3] Je remercie mon collègue Serge Lacasse (Université Laval) de m'avoir suggéré cette idée.

auraient à construire et justifier leur interprétation. Seraient ici bienvenues la pratique d'une ou plusieurs œuvres contemporaines et si possible une collaboration avec un compositeur.

D'un point de vue plus pratique, on pourrait envisager un séminaire ou un atelier sur les questions soulevées par le concert et les méthodes d'enregistrement. Comme les récitals de maîtrise et les travaux préparatoires devraient pouvoir être jugés autrement que par un jury traditionnel de type concours, les programmes de récitals pourraient inclure :

- une œuvre de musique contemporaine et si possible un travail avec le compositeur ;
- une œuvre entièrement reconsidérée sous l'angle de la *performance practice*, accompagnée d'un texte de type musicologique ;
- une œuvre présentée de manière expérimentale et comparative selon deux ou plusieurs versions différentes ;
- une œuvre reconsidérée sous l'angle d'une recherche sur la technique, l'acoustique, l'esthétique, la facture (ou tous), avec texte justificateur à l'appui ;
- une œuvre ou une réflexion sur les problèmes de l'interprétation enregistrée ;
- une œuvre laissée à la libre interprétation du candidat, selon une approche entièrement personnelle.

Dans ce monde idéal, on verrait alors naître une véritable collaboration entre les créateurs, les interprètes et les chercheurs, les uns déteignant sur les autres, et, comme par osmose, contribuant à donner plus de consistance à la notion même de recherche-création. En ces temps où la notion de travail en équipes et de projets de recherche collectifs a la faveur des organismes subventionnaires, cette « collaboration créatrice » pourrait avoir une puissante force pédagogique. Après tout, comme l'a écrit Sergio Kokis à propos de créativité et de recherche-création, « on n'entre pas à l'école pour s'exprimer mais pour apprendre » (Kokis 2000, 39).

## Conclusion : la Dumesnil ou la Clairon ?

Face à ce jeu de miroirs qui se renvoient un feu d'artifice d'oxymores, on peut s'interroger pour savoir qui il faudra choisir, la Dumesnil ou la Clairon ? Faudra-t-il opter pour le sang chaud de l'une ou le sang-froid de l'autre ? Un tel choix porte à la perplexité et au doute. La recherche et la création formeront-ils un couple maudit, dont la raison d'être ne reposerait que sur des impératifs statutaires ? Que deviendra le malheureux interprète qui aurait eu la malencontreuse idée de mettre les pieds dans un univers lunaire et froid ? Pourtant, il faut se souvenir qu'un oxymore réussi est fait de deux concepts qui ne se contredisent pas. Par l'étonnement que leur alliance suscite, ils sont créateurs de mouvement. Leur confrontation met l'imagination et l'esprit en branle, les active et les pousse vers l'avant. La création est une naissance, la recherche un destin. En ce sens, il n'est pas nécessaire de choisir entre nos deux actrices. Inspiré par leur opposition, l'interprète-chercheur devra plutôt faire converser, en un dialogue dramatique mais fécond, la Dumesnil et la Clairon. ◀

## RÉFÉRENCES


DIDEROT, Denis (1968). *Paradoxe sur le comédien*, Paris, 1773 in *Œuvres esthétiques de Diderot*, Paris, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier ». Textes établis et présentés par Paul Vernière.

LAURIER, Diane et Pierre GOSSELIN (dir.) (2004). *Tactiques insolites. Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*, Montréal, Guérin Universitaire.

KOKIS, Sergio (2000). « Créativité et répétition dans la pensée humaine », Joël DE LA NOÜE (dir.), *La création artistique à l'université*, Québec, Université Laval et Éditions Nota Bene.

LE VOT, Gérard (1985). « Pour une problématique à l'interprétation musicale des troubadours et des trouvères », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tome 27, fasc. 1/4, p. 239-265.

Programme *Appui à la recherche-création*, Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC), http://www.fqrsc.gouv.qc.ca/programmes/subvention/creations.html, consulté le 15 octobre 2007.