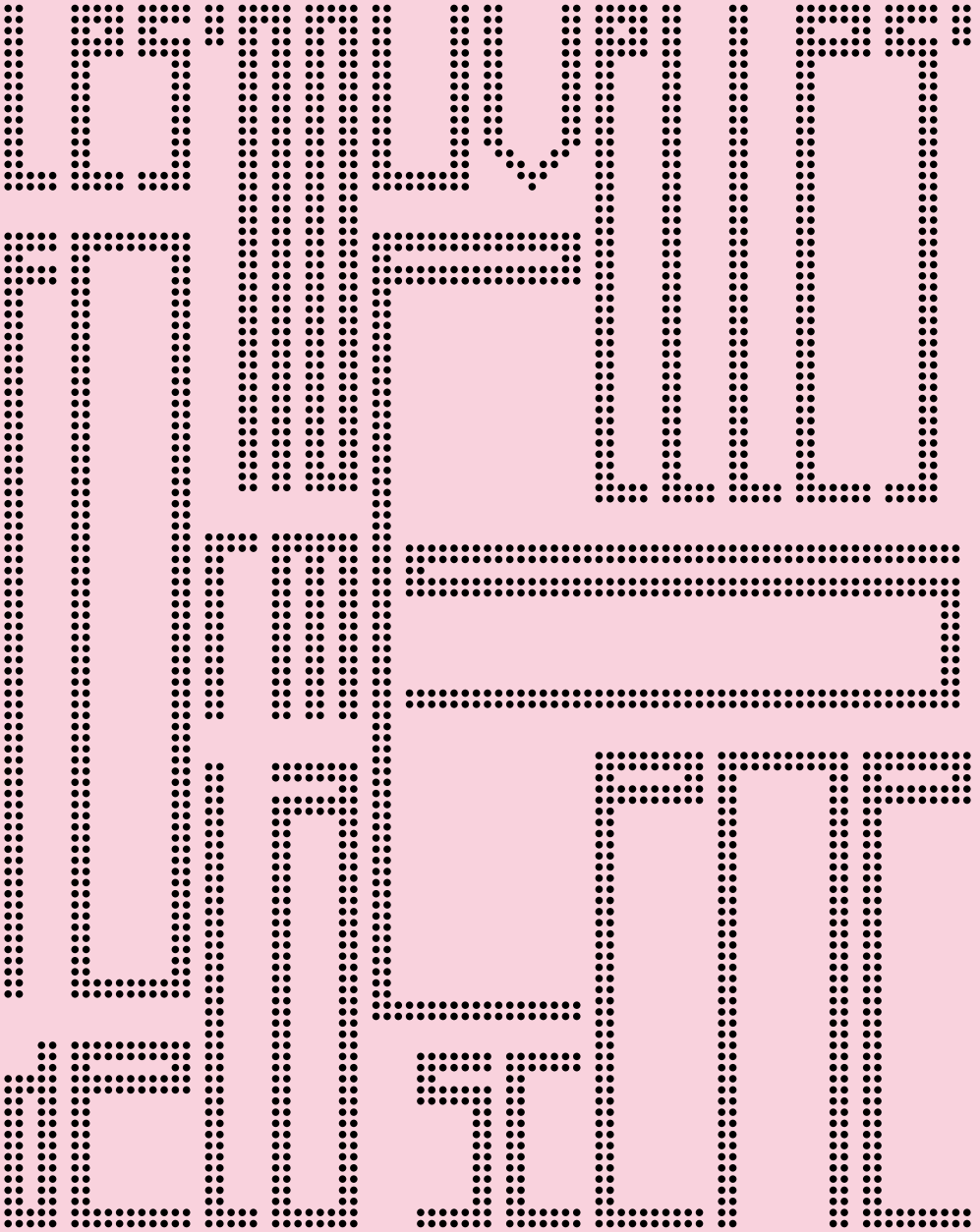
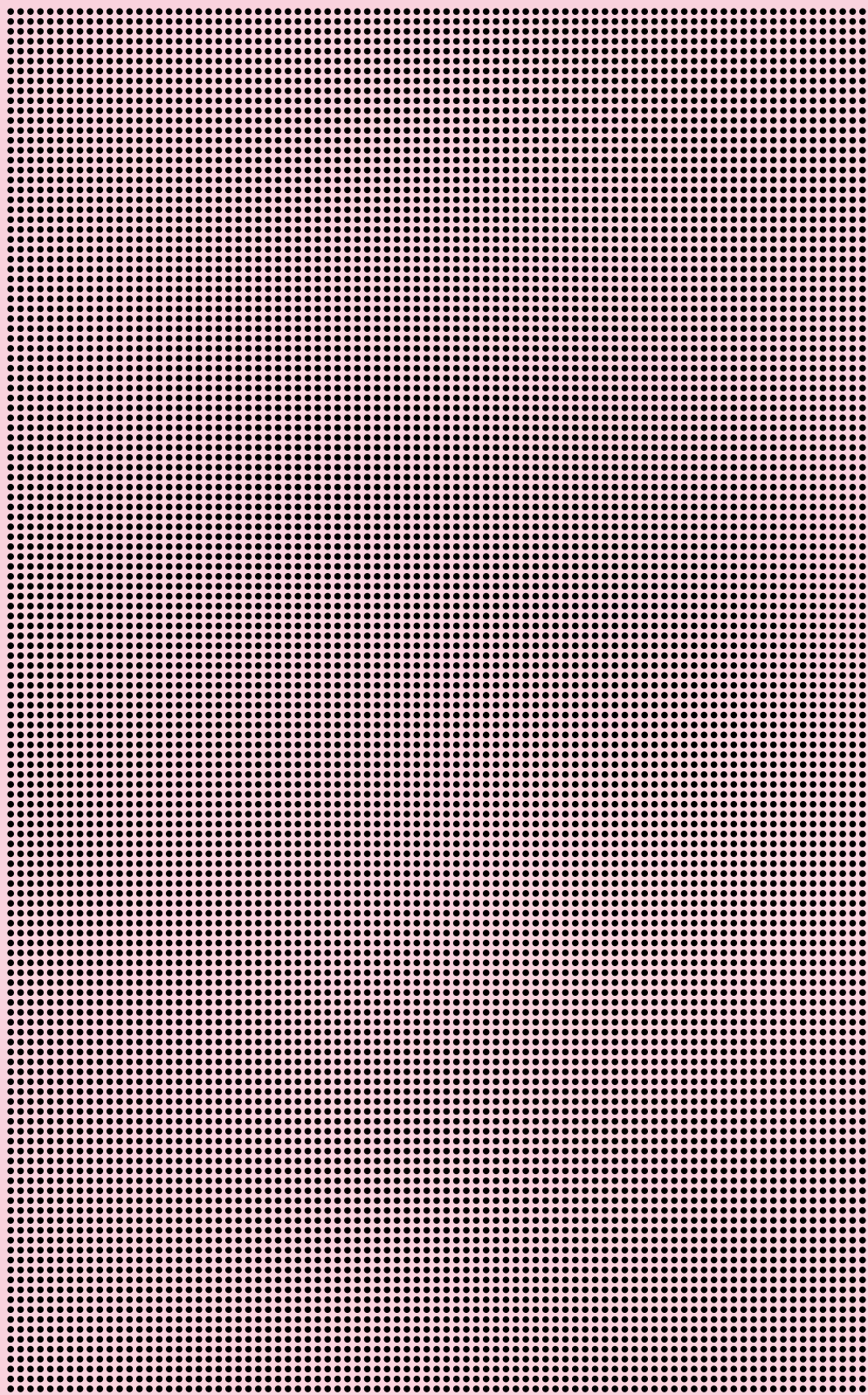


JUILLET 2013



**LES CAHIERS
DE L'ONDA**











INTERROGER ET PROGRAMMER LES « NOUVELLES » FORMES DE LA SCÈNE



Selon quelles modalités les « nouvelles » formes de spectacles ont-elles accès aux scènes et dans quels contextes sont-elles montrées? Qu'en est-il aujourd'hui alors que les projets qui voient le jour et tentent d'exister se font de plus en plus hybrides et plus difficilement catégorisables?

Cette thématique a été développée au cours de plusieurs des rencontres organisées par l'Onda au cours de la saison 2012-2013. Ce *Cahier de l'Onda* rend compte et prolonge les réflexions engagées au cours de cette saison.



OUVERTURE 3

Des obstacles en forme de guillemets

Par Antoine Pickels



POINTS DE VUE 11

Produire hors cadre

Par Judith Knight

Œuvrer avec l'incertitude

Par Béatrice Josse

Malaise dans le performatif

Par Christophe Wavelet

Comment reconnaître une nouvelle forme quand on en voit une?

Par Isabelle Barbéris

DasArts, une école entre ouverture des possibles et limites

Entretien avec Barbara Van Lindt

L'Émancipation d'un programmeur

Par Tiago Bartolomeu Costa



CONTRIBUTEURS 29

SAISON 31

LEAVE




OUVERTURE



DES OBSTACLES EN FORME DE GUILLEMETS

PAR ANTOINE PICKELS



Le texte qui suit n'est pas une retranscription stricto sensu de la rencontre organisée par l'Onda, le 24 mai 2013 à Gennevilliers¹, dont je me trouvais être le modérateur, mais une vision partielle – plusieurs des intervenants s'exprimant de manière plus développée dans ces pages – et, aussi, un peu partielle, dans la mesure où je suis à titre personnel largement impliqué dans ces questions au niveau européen depuis une dizaine d'années.

Quelles sont ces « nouvelles » formes, flanquées de prudents guillemets, sur lesquelles l'Onda veut s'interroger, et pourquoi? Le monstre du Loch Ness qui se cache sous cette eau trouble, c'est la performance, indéfinissable par définition, et son influence contaminant parfois fortement les arts « canoniques », et c'est la quantité d'artistes et de projets inter- ou transdisciplinaires, faisant fi des catégorisations usuelles. L'expansion de ces pratiques en Europe, depuis le début des années 2000, n'a pas épargné la France, et pose de sérieux défis de programmation aux systèmes existants. Étiquetage malaisé, durées hors normes (très longues ou très courtes), espaces bousculés ou rendus poreux, jauges de public limitées ou fluctuantes, propositions déceptives en termes de « spectacle », si elles sont souvent riches en interrogation et en expérience personnelles, interactivité, enjeux esthétiques inversant les modes de production habituels... La liste est longue, et nullement exhaustive. Ces défis se posent également dans d'autres pays, mais il semble – c'est du moins le constat de l'Onda – que le territoire français, s'il s'est fait au décroissement, peine encore à trouver une place à ces « nouvelles » formes. Si des fenêtres de programmation particulières se sont ouvertes pour ces démarches, c'est le plus souvent sous la forme de festivals, de temps forts ou de focus, sans que le reste des programmes en soit affecté... et au risque, comme l'évoquait Fabien

Jannelle en prélude à la rencontre, de créer des « réserves d'indiens » où se retrouveraient « les choses que l'on n'ose pas mettre ailleurs ». C'est dans le souci de problématiser ces questions, qui sont au cœur des missions de l'Onda, qu'étaient conviés à témoigner de leurs expériences, nationales ou internationales, des opérateurs ou penseurs particulièrement concernés.

NOMMER. ET NE PAS ASSIGNER.

On avait demandé à Christophe Wavelet et Béatrice Josse de s'interroger sur le périmètre que cerne-rait – ou pas – ce terme de « nouvelles formes », si résistantes à la définition. Pour l'historien de l'art, critique d'art et curateur indépendant Christophe Wavelet, il s'agissait de s'interroger sur la notion de « performance » aujourd'hui. Le terme est en effet volontiers employé à tout va, quand justement on ne sait comment nommer ce qui apparaît. Or, régime de la vie des sociétés humaines, régime de l'art, et domaine de recherche théorique, la performance ne désigne pas un médium artistique de plus, tel que notre catéchisme esthétique nous les a enseignés. Car s'il y a du performatif en art, c'est d'abord parce que le performatif est une composante anthropologique et sociale, de l'hôpital aux hémicycles politiques... en passant par les rencontres professionnelles. Au même titre que le collage, l'enregistrement et l'abstraction, la performance est un des régimes privilégiés de la modernité.

« De quoi le performatif est-il le nom? » se demande alors Wavelet. Le lexique des « nouvelles formes » serait très français – et peu présent dans d'autres contextes européens ou mondiaux. Pour le comprendre, il faut s'interroger sur le changement des paradigmes artistiques en France. Le para-

.....

digme moderniste prétendait à une spécificité de chaque domaine, et prescrivait que chaque art devait tendre vers son supposé propre et accomplir son « essence » (introuvable). Or c'est à partir de ce paradigme moderniste que se sont axées et définies les orientations de politique culturelle. Si les Maisons de la culture sous Malraux étaient, comme le rappelait Béatrice Josse, directrice du Frac Lorraine, des lieux transdisciplinaires, depuis plusieurs décennies les territoires ont été définis, gardés et défendus – cette notion de territoires empêchant, de fait, la possibilité de la transformation que devrait viser l'art. On glisse d'ailleurs souvent, dans les réunions professionnelles, des « nouvelles formes » aux « nouveaux formats » : un signal dangereux de volonté de classification, face à ce qui le défie.

Béatrice Josse, dont les collections sont principalement consacrées aux œuvres immatérielles, et qui travaille régulièrement avec le « vivant », reprenait ensuite ces thématiques, montrant comment sa pratique les incarnait. Sur la question de la terminologie, le terme qui s'imposait de toute évidence à elle était celui d'« expérience », suivant le philosophe américain John Dewey, revendiquant l'art comme un champ d'expérience démocratique. Ce que les engagements curatoriaux du Frac Lorraine tentent de mettre en œuvre est bien d'offrir cette expérience à ses visiteurs : l'art comme expérience – voire l'expérience en tant qu'art.

Cet objectif passe notamment par la tentative de « collectionner des performances », c'est-à-dire de l'art vivant, ce qui ne pose pas de problème quand certains artistes pensent simultanément à leur action, le principe de sa monstration future sous forme de photographie, vidéogramme ou installation. Cela devient plus complexe, notamment dans la négociation avec les artistes, dès lors qu'il s'agit de collectionner des « protocoles » (des par-

titions ou dispositifs qui peuvent être repris par d'autres). Mais le travail du Frac Lorraine s'est aussi développé à travers des « expériences en partage », des actions urbaines, impliquant jardinage et repas... ou la transformation du bâtiment, lors de son inauguration, en un labyrinthe masquant l'architecture et ne débouchant que sur des actions « live ». Les invitations se sont multipliées à ce que les publics deviennent eux-mêmes acteurs, disparaissant dans le brouillard mis en place par Ann-Veronica Janssens ou jubilant à détruire le sol de l'espace conçu par Monica Bonvicini. Au cœur de toutes ces propositions, dont la radicalité fait paraître, par contraste, les « nouvelles formes » présentées dans le cadre des arts de la scène bien sages, des notions de partage et d'expérience donc, mais aussi le corps, car « c'est par les sens que le sens se découvre ». La question n'étant pas tant finalement celle de la terminologie, ni celle du « qu'est-ce que l'art? », mais plutôt « quand y a-t-il de l'art? ». Pour Josse, et sa pratique le démontre, le moment démocratique, nous le vivons : c'est ici, et maintenant, que nous pouvons proposer des formes alternatives.

PRODUIRE. ET NE PAS PRÉJUGER.

Une fois ces jalons posés, la rencontre s'attardait sur la question de la production de ce genre de créations, qui nécessiterait d'autres approches que la production traditionnelle. Au Royaume-Uni, s'est depuis les années 1980 constitué, sous l'appellation stratégique de « Live Art » (appellation couvrant un spectre plus large que celui occupé par la performance), un espace de création échappant aux régimes, très normés Outre-Manche, du théâtre et de la danse, comme à la marchandisation des arts visuels. C'est dans ce mouvement que Judith Knight a, avec ArtsAdmin,

.....

créé un outil de production remarquable, qui à force de ténacité a réussi à occuper une place non négligeable sur la scène britannique. L'accompagnement d'ArtsAdmin se caractérise par sa souplesse, et la réinvention du modèle de production en fonction de chaque projet.

Pour Caroline Marcilhac, co-directrice du festival Actoral à Marseille, le rapport à l'artiste comme point de départ, tant de la production que du rapport au public, devrait être la règle – quels que soient les moyens en jeu. La question de la dénomination des « nouvelles formes » lui paraît néanmoins avoir son importance. Non pour catégoriser, mais pour amener vers le spectateur des œuvres qui, quand elles sont vécues comme expériences par le public, sont souvent beaucoup plus simples que leurs descriptions dans les outils de communication. Car ces formes s'avèrent souvent plus accessibles, dans leur dimension plus adressée, parfois participative, moins codifiée, moins narrative, notamment pour le public jeune. Or, en tant que programmeurs, si nous savons parler simplement d'une pièce de Marivaux, nous avons tendance à complexifier les discours autour des formes moins canoniques – créant ainsi des barrières qui n'existent pas intrinsèquement.

Marcilhac remarque néanmoins que, dans le contexte français, les moyens disponibles diminuent. Ce problème, qui se pose aussi pour les compagnies émergentes ou indépendantes en général, voit l'argent public accessible et les parts de coproduction diminuer. Trouver de bonnes structures de production et de diffusion assurant la visibilité de ces artistes est de plus en plus difficile. La solution, pour les nouvelles formes (qui souvent font moins appel à la langue), se situe dès lors peut-être à l'international – même si la crise économique est partout en Europe, et que le repli

national est fréquent. Ce qui va être déterminant est aussi l'accompagnement, en production et diffusion, mais aussi au niveau des équipements : joue alors la responsabilité de lieux qui peuvent engager du temps et des équipes, notamment pour le développement technique des artistes. Le rôle d'un festival comme Actoral est aussi de convaincre des lieux parfois plus vastes ou plus traditionnels d'accueillir ces formes – mais aussi d'encourager les artistes à créer des œuvres qui puissent s'adresser à un nombre de spectateurs plus important. Certes, chaque artiste a son propre parcours. Mais, s'il est question d'investir les théâtres en dehors des « temps forts » et autres focus, l'enjeu est peut-être aussi de créer à la taille de ces outils.

La question de l'accompagnement se pose de manière évidente à l'intérieur du « Master de théâtre » DasArts, fondé au milieu des années 1990 à Amsterdam, que dirige aujourd'hui Barbara Van Lindt. Ce programme offre à des artistes du monde entier un programme de quatre semestres. Les semestres d'automne sont centrés sur des « blocs » d'environ trois mois, où l'école invite un artiste ou un théoricien à concevoir un programme thématique. Un « bloc » est une sorte de bain immersif, saturé d'informations, qui par son intensité a souvent un effet de désorientation. C'est à partir de cette désorientation que seront affinées ensuite l'esthétique et la poétique de chacun. Les semestres de printemps sont, eux, consacrés aux projets propres des étudiants.

DasArts n'est pas une « église des nouvelles formes » où l'on prêcherait la transdisciplinarité obligatoire. Van Lindt se méfie du « dogme des nouvelles formes », ce qui l'amène à prendre parfois des positions conservatrices – expliquant aux étudiants qu'ils ne sont pas obligés de travailler

.....

de manière participative, que les dispositifs théâtraux classiques sont tout à fait légitimes, et que l'échange d'imagination est une forme de participation très élevée! Pourtant, constate Van Lindt, les faits sont là : le bâtiment offre de nombreux studios de répétition, qui parfois se trouvent occupés pendant des semaines. Mais penser qu'« il faut répéter » est un réflexe lié à une notion traditionnelle de ce que devrait être le théâtre. Google et la bibliothèque sont aujourd'hui des outils peut-être plus importants... Les processus par lesquels passent bien des créateurs d'aujourd'hui réclament peut-être des infrastructures différentes.

Le fait que l'artiste belge David Weber-Krebbs détermine le format de chacune de ses œuvres en fonction de l'idée initiale conduit à ce qu'elles correspondent très rarement au schéma « théâtre » : répétitions, représentations, tournée... Comme plusieurs de ses collègues, l'artiste est d'ailleurs son propre producteur, et chaque pièce est créée en fonction d'un contexte et d'un réseau particulier. Ainsi, un de ses projets, *Balthazar*, pose des questions de production dès le départ, puisqu'il met au centre de l'action un âne, réclame la disponibilité de la scène où il sera joué pendant un mois, et un nouvel âne pour chaque série de représentations, le travail avec l'animal nécessitant qu'il ne soit pas dressé... afin que l'aléatoire, le « devenir-animal », puisse advenir. Projet « intournable » par définition, mais riche de potentiel, il est néanmoins maintenant développé, de manières diverses, dans trois villes différentes – Bruxelles, Hambourg et Amsterdam – grâce à l'inventivité et à la prise de risque de programmeurs, et à la collaboration, à chaque fois, avec une école d'art.

Sans toujours mener à la recherche d'un âne, les transformations des modes de production sont aussi celles de nos pratiques technologiques.

Comme le fait remarquer depuis la salle Antoine Conjard, directeur de l'Hexagone à Meylan, une transformation des équipes techniques est en cours – on commence à voir apparaître dans les théâtres des « informaticiens de plateau » qui devraient en toute logique se multiplier à l'avenir. Mais c'est aussi la question des formes qui s'évaluent des théâtres, ou pour lesquelles la scène n'est plus le lieu central, comme le fait remarquer Christophe Potet, directeur des Projets artistiques au TAP à Poitiers. Cette transformation artistique, qui pose question aux outils dont nous héritons, est aussi une transformation sociale...

PROGRAMMER. ET NE PAS CIRCONSCRIRE.

La dernière partie de la rencontre était ouverte par le critique portugais Tiago Bartolomeu Costa, qui exprimait en préambule la difficulté qu'il y a, pour quelqu'un originaire de l'Extrême-Occident de l'Europe, à accepter qu'il y aurait un centre – une position centrale, d'un point de vue géographique, politique ou artistique. Dans ce pays très « récent » en ce qui concerne la création contemporaine (ce n'est qu'en 1995 qu'y a été créé un ministère de la Culture – aujourd'hui supprimé), dans ce pays qui fêtera l'an prochain ses quarante ans de démocratie, le chemin vers les nouvelles formes a été simultanément au chemin de la démocratie. Les limites posées à l'apparition de nouvelles formes n'étaient pas tant artistiques que politiques, sociales, économiques ou religieuses... Et le travail de critique était d'abord de dire aux publics que ce qui était présenté, que ce soit dans un théâtre, un musée ou un garage, leur était bien destiné. Bartolomeu Costa rappelle aussi ce que dit Alain Badiou dans *l'Éloge du théâtre* : dès qu'on essaye de le définir, le théâtre va chercher à se réorganiser et à se réinventer ailleurs, d'une autre manière. Dès lors,

.....

pourquoi opposer les anciennes et les nouvelles formes, et pourquoi doter ces « nouvelles formes » de guillemets ? Ces formes sont nouvelles dès lors qu'un public les voit pour la première fois.

Tom Bonte, directeur du Centre d'arts Beursschouwburg à Bruxelles, un lieu modeste par sa taille mais hyperactif, affirme ne jamais se poser la question de la « forme » du projet d'un artiste. En discutant avec ses collègues français, il perçoit bien la quantité de théâtres dotés de jauges importantes, où l'on ne pourrait programmer que des grands noms, car seuls ces grands noms seraient capables de remplir les salles. Mais dans ces cas-là, dit Bonte, il revient au programmeur de se révolter, d'être créatif, et d'employer l'espace de manière imaginative, en usant non seulement de la salle « prévue à cet effet », mais aussi du couloir, du grenier... Un théâtre est doté de multiples autres espaces, qui sont souvent mieux adaptés aux formes moins « spectaculaires ». Bien sûr, les choses se compliquent si le théâtre est doté d'une longue histoire traditionnelle, avec des abonnements. Mais même dans ces structures – l'exemple de DeSingel, à Anvers, est probant à cet égard –, il est possible de présenter, à côté des grands noms, des propositions différentes. Les grandes institutions doivent oser ce mélange, et inviter aussi des artistes qui ne sont pas forcément intéressés par la grande scène, mais auront envie de travailler dans le couloir. Au-delà des briques, il y a un contexte, et il s'agit bien de proposer une programmation pertinente pour ce contexte. Mais le fait que les formes soient « nouvelles » ou pas y est-il vraiment déterminant ? Bonte relativise d'ailleurs l'importance de ces nouvelles formes : pour lui, il s'agit toujours majoritairement de danse, de théâtre, de performance... et ce sont les programmeurs eux-mêmes qui apposent des labels compliqués, à son avis superflus. Il prend

pour exemple la scène musicale, où généralement le terme « concert » prévaut, si le texte de présentation va spécifier un peu de quel genre de musique il s'agit...

Pour Anja Dirks, directrice du festival Theaterformen qui se tient alternativement à Braunschweig et Hanovre, la question des nouvelles formes dépasse le contexte de l'art. Nous sommes face à une crise de la représentation et à une désintégration de nos sociétés. Le « public » dans son ensemble, pour lequel certains artistes étaient des références communes, existe-t-il encore ? La situation diffère pour le public des capitales et le public des plus petites villes, qui ne possède pas les codes pour lire certaines propositions. Dans les villes « moyennes » où se tient Theaterformen, le festival joue à la fois sur des propositions d'un abord plus simple – un texte ou un artiste connu facilitent l'invitation – et des formes qu'il est parfois difficile de qualifier de théâtrales.

Cette discussion sur les formes n'est par ailleurs possible que dans l'extrême confort occidental – même si les budgets se sont réduits ces dernières années. Dès qu'on sort d'Europe, le théâtre retrouve d'autres enjeux, ceux d'un espace où peut être discuté ce qui fait l'actualité, ce qui a une pertinence immédiate pour la société. Donc, même si le festival s'appelle « formes de théâtre », il semble à Dirks de plus en plus important de s'interroger sur ses contenus, en ce qu'ils permettraient de ré-élargir un public, qui ne soit plus seulement la bourgeoisie allemande dotée de son abonnement, ni le public arty, toujours le même, qu'on retrouve à Londres, Berlin, Paris ou Bruxelles. Mais elle constate que les formes qui « sortent du théâtre », et du traditionnel rapport scène-salle, sont souvent les plus à même de servir de levier pour atteindre d'autres publics. Car c'est aussi le récit que l'on en fait qui compte :

.....

une « nouvelle forme » peut être présentée comme une « prise de tête », mais aussi comme quelque chose de ludique, une expérience...

Pour Pascal Rambert, auteur-metteur en scène et « pas programmeur », entendez revendiquant sa position d'artiste y compris à la direction du T2G – Théâtre de Gennevilliers, les formes ne peuvent être différenciées des contenus, et il importe de faire régulièrement un « état des formes » – c'est la fonction, au T2G, du festival (tjcc) dont il a confié la programmation à Philippe Quesne « parce qu'il est artiste ». S'il peut paraître une évidence que l'art soit au centre du projet du T2G, Rambert souligne que ce n'est pas toujours la préoccupation première des programmeurs, accaparés par d'autres « missions ». Avoir une vision d'artiste sur une programmation est différent, dans la mesure où il s'agit de « ne pas être malin ». Caroline Marcihac, qui codirige Actoral avec l'artiste Hubert Colas, renchérit sur l'importance de cette présence des artistes au cœur des maisons : par leurs gestes artistiques, mais aussi par leurs regards « irremplaçables » sur les artistes de leur temps.

Tiago Bartolomeu Costa revendique une émancipation du programmeur. Le geste du programmeur, s'il peut intégrer au plus près la présence de l'artiste, peut lui aussi être un acte artistique, mais qui doit savoir répondre simultanément aux autres responsabilités en jeu. Cette émancipation, souligne Maria-Carmela Mini, directrice de Latitudes contemporaines à Lille, peut passer par l'implication dans la production (avec ce qu'elle impose comme responsabilités juridiques et financières), qui permet d'être beaucoup plus près de la création. Or la programmation de nouvelles formes, liées souvent au contexte, dès lors qu'elles engagent des dispositifs réellement différents, force le

programmeur à en repenser, à chaque présentation, la production. On touche là à la question du processus, et comme le fait remarquer Antoine Conjard, celui-ci implique souvent désormais un grand nombre de personnes. L'œuvre n'étant plus forcément conçue au préalable, elle nécessite le dialogue avec de nombreux partenaires – notamment quand elle investit le territoire.

Pour Fabien Jannelle, beaucoup d'œuvres actuelles sont dans une tension avec la société, qui existait moins auparavant. Or, la programmation de la plupart des lieux vise à ce que la « saison » soit au contraire une période de la moindre tension possible, dont on extrait les œuvres dérangeantes pour les réunir dans des moments « à part ». Si ces moments permettent des renouvellements et des rajeunissements de publics, ils aboutissent aussi à des assemblages parfois artificiels, les œuvres étant rarement montrées isolément, et à un formatage – pour qu'on puisse en voir plusieurs à la suite, elles se doivent d'être brèves. La solution ne serait-elle pas, comme l'évoque Éliane Degheyre, directrice du Vivat à Armentières, dans la fidélité aux artistes, et de favoriser la rencontre avec eux plus régulièrement, y compris dans leur recherche, afin que le public se familiarise avec leurs démarches ?

VOULOIR. ET VOULOIR COMMUNIQUER.

Ce qui ressortait au final de ces communications était à quel point c'est d'abord une question de volonté que de promouvoir des formes sortant des schémas traditionnels. La difficulté objective des contextes où se sont développées les pratiques de nombreux intervenants est témoin que ces difficultés peuvent être battues en brèche. De la Grande-Bretagne thatchérienne, peu propice à

.....

priori à l'établissement d'une scène indépendante radicale comme celle du Live Art, au Portugal à la démocratie balbutiante, qui vit naître simultanément une contemporanéité vibrante et fantasque, des villes de province allemandes plutôt conservatrices où chaque année Theaterformen ouvre sur le monde une fenêtre d'audace, aux Pays-Bas, aujourd'hui bien moins progressistes qu'autrefois, où se maintient l'expérience exigeante et profondément multiculturelle de DasArts, on voit bien que ce ne sont pas les contextes politiques ou sociaux qui empêchent l'efflorescence de démarches novatrices. Faut-il voir dans l'architecture institutionnelle française, le problème qui se poserait ici? Des contre-exemples existent pourtant, qui démentent cette assertion.

Seraient-ce les lieux eux-mêmes qui poseraient problème et expliqueraient l'impossibilité à programmer plus souvent des formes sortant de l'ordinaire? Là aussi, les exemples présents durant la rencontre infirment l'argument. Du peu pratique Beursschouwburg, qui a su faire de ses handicaps architecturaux une force, au vaisseau du T2G – Théâtre de Gennevilliers, où il suffit d'une position « manifeste » assez forte pour imposer dans les grandes salles des formes supposément destinées à des espaces restreints, du bâtiment (et de la fonction) du Frac Lorraine employés à rebours de leur « destination » première, aux partenariats « contre-nature », avec des lieux relativement traditionnels, qu'Actoral parvient à nouer à Marseille, on voit bien qu'à cœur de programmateur vaillant, rien n'est impossible. Je peux, à titre personnel, en témoigner également, pour avoir fondé à Bruxelles le festival Trouble, qui durant neuf éditions a montré que le lieu qui l'accueillait, les Halles de Schaerbeek, pouvait se prêter à autre chose qu'à des concerts ou des « grands spectacles », et pour avoir durant quatre ans présenté, avec un grand

succès public, et quasiment hebdomadairement, les formes les plus improbables au sein d'une institution comme La Bellone. Si cela a demandé du travail, certes, à l'origine il suffisait de le vouloir.

Vouloir donc, et vouloir oser. Mais, et c'est la troisième chose qu'il faudra retenir, avec les mots qu'il faut. Au fil des discussions, ce qui n'a cessé de revenir est la manière dont le secteur culturel lui-même crée des barrières de communication vis-à-vis de ce qu'il n'ose défendre qu'à moitié. Faut-il ainsi qualifier de « nouvelles » formes, de démarches inter- ou transdisciplinaires, ou d'« hybrides », des œuvres qui se caractérisent avant tout comme des expériences, expériences, de plus, souvent accessibles – voire plus accessibles à un public non-initié aux codes classiques? Quand cesserons-nous de dresser des obstacles en forme de guillemets?

¹ La rencontre Interroger et programmer les « nouvelles » formes de la scène était organisée dans le cadre du festival (tjcc), avec Nicole Martin et Philippe Quesne, en partenariat avec le T2G – Théâtre de Gennevilliers.

Rencontre modérée par Antoine Pickels avec les contributions et témoignages de Tom Bonte (directeur du Beursschouwburg, Bruxelles), Tiago Bartolomeu Costa (critique, auteur et dramaturge, Portugal); Anja Dirks (directrice du festival Theaterformen, Hanovre); Béatrice Josse (directrice du Frac Lorraine, Metz); Judith Knight (directrice d'Artsadmin, Londres); Caroline Marcilhac (directrice du festival Actoral, Marseille); Pascal Rambert (directeur du T2G – Théâtre de Gennevilliers); Barbara Van Lindt (directrice du master DasArts, Amsterdam); Christophe Wavelet (historien d'art et curateur); David Weber-Krebs (artiste).

WILEY

.....
POINT DE VUE



PRODUIRE HORS CADRE

PAR JUDITH KNIGHT

.....
Il existe des variations apparemment infinies de projets qui croisent les formes artistiques, les sites et les lieux. Pour nous, à Artsadmin, ce sont justement ces œuvres « inclassables » qui nous enthousiasment et nous apprenons sans cesse de nouvelles façons de les produire. Il n'y a pas deux projets qui se ressemblent...

Bien entendu, ce travail « hybride » n'est pas nouveau – l'art qui « sort du cadre » existe depuis de nombreuses années. Néanmoins, pour moi, il s'agit d'un développement intéressant parce que quand j'ai fondé Artsadmin en 1979 nous produisons du « théâtre expérimental » et assurions la diffusion de ce travail dans des lieux de programmation plutôt « traditionnels », bien que le travail lui-même ait été tout sauf traditionnel. Ce qui s'est passé au fil des ans, c'est que les artistes eux-mêmes ont évolué et changé leur pratique de telle sorte que les modes normaux de production et de diffusion ont également évolué. Presque tous les projets que nous produisons aujourd'hui relèvent de « formes croisées » ; beaucoup sont créés in situ et beaucoup dépendent de la participation du public. Évidemment, cette « tendance » ne se limite pas aux artistes avec lesquels nous travaillons – il s'agit d'une évolution portée par des artistes de tous bords.

Ce travail est partout en progression et il exerce également une influence considérable sur le théâtre grand public. Jusqu'à récemment, les organismes de financement au Royaume-Uni ne savaient pas comment aborder une œuvre qui ne relevait pas des arts visuels, ni du théâtre, ni de la danse, mais peut-être des trois à la fois – mais ce n'est plus le cas. Les organismes de financement, les lieux de programmation et (dans une moindre mesure) la presse ne classent plus les œuvres selon des catégories artistiques figées.

Très brièvement, en guise d'introduction, Artsadmin est une « producing organisation » – on dirait sans doute « bureau de production » ici en France – que j'ai fondée il y a 33 ans et qui produit et accompagne le travail des artistes et des compagnies. Nous disposons d'un bâtiment dans l'est de Londres avec des espaces de répétition, un théâtre et un café, et nous y présentons des spectacles, des showcases et des ateliers. Par ailleurs, nous fournissons des bourses et un accompagnement aux artistes émergents et gérons des programmes pédagogiques. Nous sommes subventionnés à hauteur d'environ 500 000 livres par an, et de plus nous faisons des demandes de financement spécifiques pour les projets des artistes. Nos réseaux et nos confrères englobent toutes les formes artistiques – théâtres, lieux de danse, galeries et festivals – que ce soit au niveau local, national ou international. Nous travaillons avec des artistes comme Station House Opera, Graeme Miller, Rosemary Lee, Curious, Amy Sharrocks et bien d'autres.

Notre mode de fonctionnement a-t-il influencé les projets des artistes ? Dans une certaine mesure, il me semble effectivement que notre structure de production a conduit au développement de davantage de « nouvelles formes » en raison de la flexibilité que notre mode de financement offre aux artistes. Puisque notre budget couvre les frais généraux et offre une sorte de « protection », les artistes sont libres de créer quand et où ils le veulent, quand ils ont quelque chose à dire, à leur rythme. On ne les oblige pas à travailler en fonction d'un calendrier de financement pour exister et pour maintenir les emplois de leur équipe de production. Ils sont financés projet par projet, ce qui a des inconvénients bien sûr, mais il s'agit de leurs propres fonds et ils jouissent par conséquent d'une certaine indépendance et d'une certaine liberté.

.....

Je ne dirais pas que nous avons influencé la façon dont les artistes travaillent ; nous avons plutôt répondu à la façon dont ils veulent travailler. J'espère que nous avons fait preuve de souplesse pour nous adapter à leurs besoins, plutôt que l'inverse.

Les nouvelles formes sont-elles « provoquées » par la réduction des budgets ? En règle générale, je pense que non. On trouve de nombreux grands projets avec des budgets importants. Au Royaume-Uni, Punchdrunk connaît un succès énorme, ses projets de théâtre « immersifs » faisant des tournées dans le monde entier. Et puis il y a mon projet préféré – très sérieusement, l'une des meilleures expériences d'une performance que j'ai connue depuis de nombreuses années – avec la compagnie You Me Bum Bum Train. Un projet incroyablement complexe et coûteux nécessitant quelque 200 bénévoles chaque soir, quand vous êtes l'unique spectateur, qui se déplace à travers un dédale de scènes jouées en temps réel, catapulté dans une succession de situations inimaginables – comme dans un rêve surréaliste tout en étant éveillé.

Il est important de reconnaître que certains de ces projets nécessitent de gros budgets, et il est parfois difficile de trouver les fonds nécessaires. Ainsi, il nous a fallu quatre ans pour réunir l'argent nécessaire pour l'installation sonore (désormais permanente) de Graeme Miller, *Linked*. Parfois, un budget, ce n'est pas uniquement une scénographie ou des technologies sophistiquées, c'est aussi le temps requis pour développer l'œuvre. Après tout, si on crée une pièce, on commence avec un texte. Si on crée un tout nouveau projet interdisciplinaire, on commence avec une idée et c'est tout. Le temps de recherche et développement est essentiel.

Bien entendu, il y a de nouvelles formes qui émergent précisément en raison du manque de financement. Au cours des dernières années, avec les restrictions budgétaires importantes, de jeunes artistes ont pris l'initiative de produire leur propre travail, de présenter leurs créations et de devenir les curateurs de petits lieux ou de « saisons ». Il s'agit de projets qui ont tendance à être plus modestes bien évidemment, mais ils ont connu beaucoup de succès.

Fringe Forest, collectif d'artistes informel, a fourni un merveilleux exemple d'artistes travaillant en tant que curateurs : il a vu le jour dans un café incroyable à Édimbourg (site aujourd'hui réaménagé), a poursuivi avec des tournées internationales de « micro-festivals » et occupe désormais un nouveau lieu à Édimbourg. Peu cher, dynamique, robuste. Forme artistique croisée.

Alors que de nombreux lieux désirent soutenir les artistes émergents – ce qui est une bonne chose, bien sûr – en gagnant en expérience, ils ont inévitablement besoin de budgets plus importants. Au Royaume-Uni, les écarts entre le travail traditionnel et les nouvelles formes se réduisent, mais ils existent toujours, et comme nous le savons tous, dès qu'il y a des problèmes de financement, la programmation devient plus conservatrice.

De nombreux lieux de programmation commencent en présentant des mini-saisons ou des festivals de projets « insolites », mais encourager les lieux à inclure ce travail dans leur programmation principale prend du temps, le temps d'établir des relations, le temps de fidéliser un public, surtout si les théâtres ont de grandes salles principales. De nombreux lieux tentent d'adapter et d'utiliser leurs espaces de façons différentes lors de la présentation de ce travail, en mettant les spectateurs

.....

sur la scène, par exemple, ou en présentant des œuvres dans d'autres parties du bâtiment, ou à l'extérieur. Une autre manière de rapprocher les formes est d'encourager les lieux de programmation à « faire entrer » des petites compagnies ou des artistes locaux, de leur fournir un chez-soi et des ressources, de partager des idées qui conduisent souvent à des collaborations fortes.

Une grande partie du travail dont je parle se passe en dehors des institutions artistiques. Ainsi, une initiative très positive est née en Écosse et au Pays de Galles avec le Théâtre national d'Écosse et le Théâtre national du Pays de Galles, deux formidables exemples construits sur le principe « aucun lieu » ou plutôt « multiples lieux » – des rues aux salles municipales en passant par les salles des fêtes villageoises en Écosse et au Pays de Galles. C'est cette même approche qui permet au Théâtre national du Pays de Galles de collaborer avec certaines des compagnies et organisations les plus innovantes telles que Campo à Gand ou Rimini Protokoll. Est-ce l'absence de lieu qui leur permet de se réinventer sans cesse en s'adaptant au travail changeant des artistes et aux attitudes changeantes du public ?

Bien que le financement des arts au Royaume-Uni soit lamentable en comparaison avec la France (0,05% des dépenses du budget gouvernemental par opposition à votre 1%), à mon avis (mais dites-moi si je me trompe!) il y est sans doute plus facile pour les artistes indépendants de demander leur propre financement grâce à nos systèmes de financement ouverts. Cela permet effectivement aux artistes de créer librement, et, de plus – en disposant d'un financement qui leur est propre – de réaliser une œuvre seul ou bien de collaborer avec des lieux de programmation selon des conditions plus équitables.

J'insiste, il faut prendre les choses par le bon bout : si le financement et les structures de financement dictent le travail à réaliser, nous nous trompons de méthode. Le travail de l'artiste doit forcément être la priorité, et c'est à nous de trouver les structures et le financement afin qu'il puisse exister.

Pour conclure, quelques réflexions :

- À mon avis, ce travail est essentiel, radical, il fait vivre les arts. La collaboration est importante, mais souvent ces artistes se situent bien à l'écart du théâtre grand public et préfèrent y rester. Ce sont des francs-tireurs, et nous avons besoin de leur vision et de leur inspiration.
- Il existe un public grandissant pour ce travail, et nous devons continuer à œuvrer pour aider les lieux de programmation à toucher ce public.
- Globalement, parce que ce travail est plus vulnérable, surtout dans les conditions financières actuelles, il est encore plus important de l'accompagner. La collaboration offre une certaine résistance face au manque de financement.
- La participation authentique basée sur un travail à long terme avec des « non-professionnels » peut transformer un projet en quelque chose d'extraordinaire tout en élargissant le public et en stimulant l'intérêt pour le travail.
- Faire un travail radical n'est plus radical si c'est toujours le même public qui le voit – il n'est radical qu'à condition de trouver de nouveaux publics.

Dans l'ensemble de nos pays, la crise des financements signifie que la créativité authentique est en danger. Voilà pourquoi il est si important de protéger et d'encourager ces « nouvelles formes », aujourd'hui plus que jamais.

Traduction Garry White



ŒUVRER AVEC L'INCERTITUDE

PAR BÉATRICE JOSSE

Adeptes rusés de ce qu'il appelait « l'action restreinte », Stéphane Mallarmé proposait une sorte d'implosion de la littérature. Jamais il ne renonça à écrire et publier « en vue de plus tard ou de jamais » ou, selon les mots de Nietzsche, pour « exercer une influence inactuelle, c'est-à-dire agir contre le temps, donc sur le temps, et espérons-le, au bénéfice d'un temps à venir ».

Le parallèle avec l'écriture de Mallarmé renseigne sur l'hypothèse d'une annonce de déflagration restreinte adaptée à n'importe quel champ artistique. Aussi, convenons que la collection d'art puisse être l'objet de cette implosion restreinte.

Mais en quoi la proposition d'ouvrir une collection aux pratiques de la performance peut-elle constituer un risque ou du moins une interrogation sur les limites de toute collection ? Question ô combien banale qui entraîne par effet d'enchaînement d'autres interrogations : sur la place des femmes ou sur celles des artistes d'autres continents, sur la valeur des biens artistiques, sur le processus de croyance dans l'objet d'art... La performance serait donc à considérer dans ses effets collatéraux, une sorte de bombe à retardement, un signal d'alerte pour les institutions muséales, théâtrales, chorégraphiques voir même ethnographiques ? La performance comme symptôme d'un changement de paradigme en quelque sorte ? N'en jetez plus la corbeille est pleine !

Mais comment des formes éphémères, invisibles, a priori non négociables, non transmissibles peuvent-elles s'immiscer dans un système qui semble si bien huilé et organisé autour de valeurs « universelles » (masculines, blanches, ethnocentrées) ? Parce qu'il est temps me direz vous ! La brève histoire du Fonds régional d'art contemporain de Lorraine servira de fil conducteur.

« QUI S'Y FROTTE S'Y PIQUE »¹

L'absence totale d'espace d'exposition durant dix années, a grandement permis (doux euphémisme) d'expérimenter différents modes de création notamment dans l'espace public : *Actions urbaines I et II* (1996-97), installation géante et éphémère de Tadashi Kawamata (1999)... Ces actions éphémères (qui ont pu prendre forme de performances, d'interventions diverses et variées avec des populations très éloignées des pratiques de l'art) ont particulièrement infléchi la collection vers les pratiques protocolaires, performatives et féminines.

Cette programmation a par ailleurs dissout tout lien avec d'hypothétiques formatages muséaux. Point de lieux définis mais des œuvres dispersées dans la ville (prison, jardins publics, banques, gare, casernes...), point de cartons d'invitation ni de discours de vernissage, mais des interventions directes et éphémères allant de quelques heures à quelques jours.

Deux cas exemplaires vont permettre d'expliciter ce qui est en jeu dans l'ouverture d'une collection d'art aux pratiques protocolaires et/ou performatives. Ces deux pièces posent d'emblée la question, non pas qu'est-ce l'art, mais quand y a-t-il art ?

En premier lieu, Tania Mouraud, artiste française dont le travail est traversé par des questions politiques et féministes depuis le début des années 60, a grandement contribué à poser le cadre pour l'achat d'œuvre protocolaire. *NI*, affiches 4x3m destinés aux panneaux d'affichage commerciaux (1977), contribuait à sortir du format muséal et à interpeller les habitants sans médiation, sans explication préalable. Art d'infiltration grand format, les affiches s'imposent dans le champ du réel, en termes de temps et d'espace.

.....

En quittant l'espace illusionniste de la peinture pour entrer de plain-pied dans l'espace réel, en ne se limitant pas à un seul langage, en utilisant les systèmes codés de la publicité ou de l'art, en brisant l'unicité de l'œuvre, en déroulant ses pratiques dans une transversalité entre les genres et les domaines artistiques Tania a construit un travail de sape sur lequel le Frac Lorraine a construit son discours de résistance.

Cette première acquisition protocolaire fut complétée l'année suivante par une pièce particulièrement remarquable de Ann Veronica Janssens (*Muka*, pièce de brouillard, 1997). Première formalisation d'une sculpture immatérielle de cette artiste belge, la fumée produite par une machine destinée au théâtre, envahit un espace et ne laisse plus rien voir de ses limites. Devenu ainsi infini, le spectateur est contraint d'arpenter l'espace en exploitant ses sens à l'exception de celui de la vue. Ambitieuse par son contenu théorique, cette œuvre procure aussi un véritable plaisir. Loin de croire que l'art ne s'adresse qu'à l'esprit, l'artiste engage le visiteur à devenir acteur en lui proposant une immersion sensorielle sans équivalent.

Cette œuvre questionne nos modes de perception qui tendent à résulter du dualisme cartésien entre le corps et l'esprit. Notre vécu et notre conception du corps sont soumis à la tyrannie du visuel, résultat d'une longue tradition qui prend ses sources, bien avant Descartes, chez Platon où l'espace d'action physique est réduit à la portion congrue. La pièce d'Ann Veronica Janssens tente d'éviter cette scission du corps et de la vision, elle développe des dispositifs, des structures ouvertes, des lieux éphémères qui transforment l'énergie du corps réel et sollicitent la participation active du spectateur dans le même espace / temps. Sans doute, ces œuvres s'inscrivent-elles dans une

certaine définition phénoménologique, mais cette lecture ne peut pas être considérée comme la seule clé d'interprétation. L'artiste ne se contente pas de faire s'entremêler œuvre et spectateur, elle met celui-ci en présence d'un espace réel, selon les principes minimalistes, mais veut également distordre, déplier le rapport au temps. Sans doute a-t-on tendance à parler d'espace ressenti ou senti lorsque l'on expérimente ses œuvres, bien qu'en réalité cet espace soit « vécu ».

L'impression de soi, la marque sur l'environnement est un privilège réservé à ceux qui ont le pouvoir de produire et de modifier l'espace. C'est le corps masculin qui impressionne le plus souvent l'espace (du cube blanc à l'espace public), il ne reste aux femmes que l'infiltration et l'invisibilité subversive!

« LE GESTE EST L'ENVERS DE LA MARCHANDISE »²

L'histoire de la région Lorraine, particulièrement touchée depuis les années 80, par les fermetures quasi totales des mines et des entreprises sidérurgiques, a grandement pu justifier la mise en perspective des changements économiques avec ceux des pratiques artistiques depuis la fin des années 60.

Passer de l'extraction et la transformation des matières premières (fer, charbon...), à un commerce mondialisé et dématérialisé, tels sont les enjeux de la nouvelle économie immatérielle qui sonne le glas des emplois manuels en Europe. Par contraste, le marché de l'art perdure dans la transaction d'objets matériels. Il continue d'alimenter des collections de plus en plus nombreuses, d'objets pouvant être rapprochés des fétiches ou de reliques³. Les collections d'art contemporain (dans

leur plus grand nombre) persistent à se penser dans la continuité des Trésors du Moyen-Age puis des Cabinets d'amateurs et des Salons bourgeois du 19^e dans une pure logique cumulative.

Le Frac Lorraine, se devait de questionner ce paradoxe en prenant appui sur les changements structuraux de l'économie locale afin de proposer de réfléchir à d'autres modes d'acquisition et penser la collection comme un objet de réflexion.

Le concept de dématérialisation s'applique à l'ensemble de la création artistique depuis la fin des années soixante. C'est l'art dit conceptuel qui a permis la désintégration de l'art et ainsi d'ouvrir aux artistes l'ensemble des domaines de la vie, des sciences, des autres créations : danse, cinéma, théâtre (y compris la donnée temporelle). Ce bouleversement conceptuel est confirmé par l'apparition de la notion de Patrimoine immatériel de l'humanité au sein de l'Unesco qui ouvre le champ de l'art aux pratiques dites ethnographiques. Réponse au long silence des peuples premiers ou à l'absence des pratiques vernaculaires dans le champ de l'art savant, cette notion sans être encore très efficace, vient cependant égratigner le pouvoir des conservateurs et autres protecteurs du patrimoine dans leur rôle exclusif et auto désigné.

En guise de conclusion provisoire :

La performance (dans le fait d'œuvrer avec l'incertitude) participe grandement à la déflagration institutionnelle:

- elle interroge les limites du musée comme celles du théâtre ou de la danse, tout en fricotant avec les marges et l'espace public,
- elle est définitivement une alternative en regard de l'attitude contemplative face à l'œuvre figée, finie,
- elle est devenue le lieu privilégié de dialogue entre les arts,

- elle est signe de résistance car protéiforme et rhizomique,
- elle permet de déjouer pour mieux l'exposer le rôle de l'institution.

En prenant le risque d'acheter et d'exhiber des protocoles performatifs ayant vocation à se définir au fur et à mesure de leur pratique, l'institution patrimoniale semble se transformer, en tout cas virtuellement. Car nous savons que rien ne confirme plus le statut et l'impact d'une règle que le désir de transgression ; dit autrement : plus on transgresse, plus on est complice de l'institution ayant établi la règle que l'on cherche à rendre caduque.

S'il est des espaces de connivence, il en est d'autres qui obéissent à des stratégies, ou plus exactement peut-être à des tactiques de diversions. Dans une telle perspective, qui est à rapprocher de celle du jeu, l'institution cesserait de fonctionner comme un lieu de célébration, de commémoration, de consécration, de légitimation, pour se muer, le temps que durerait l'épreuve, en un lieu d'expérimentation, un terrain de jeu, un champ ouvert à toutes formes de manœuvres et d'opérations critiques.

En un mot : « Politiquement parlant, le temps est venu de substituer à la critique pour une large part hypocrite et confusionniste de l'institution, le mot d'ordre d'une utilisation ludique de sa machine qui correspondrait, en fait, à la pratique réelle et la plus constante de l'art moderne et contemporain »⁴.

¹ Devise de la Lorraine en référence au chardon, son emblème depuis le 15^e siècle

² Giorgio Agamben, *Moyens sans fins, notes sur la politique* (1990-1995), Rivages, Paris, 1995, p.90

³ Philippe Cordez, *Entre histoire de l'art et anthropologie : objets et musées*, <http://actesbranly.revues.org/199>

⁴ Hubert Damisch in *L'Amour m'expose*, Klincksieck, 2007



POINT DE VUE



MALAISE DANS LE PERFORMATIF

PAR CHRISTOPHE WAVELET



PARTAGES

C'est sous les auspices d'un ordre symbolique donné comme naturel sinon comme immuable que vous aurez appris à épeler les noms de l'art : littérature, danse, musique, architecture, théâtre, cinéma. Au gré des raisons historiques de la *Res Publica*, une administration publique les déclinait pour vous en salles de concert, musées, théâtres, cinémas, etc. Engageant un certain idéal du bien commun, les partages dont cet ordre s'autorisait vous auront d'abord semblé aller de soi.

Doté d'une antériorité prestigieuse héritée de l'ancien système des Beaux-arts, reconfiguré au gré de décisions ou de « mesures » assumées par des gouvernements successifs, c'est encore de cet ordre-là qu'auront dépendu la conception, le fonctionnement et les transformations d'un ensemble d'institutions. Ordonnée et reconfigurée au gré des gouvernements, cette cartographie institutionnelle traduisait une volonté publique au milieu de laquelle votre entendement du nom d'art aura également eu à se frayer un chemin.

C'est de cet ordre encore que fut ensuite passible le raffinement des catégories dont vous alliez user. Ainsi par exemple de ces arts que l'on disait hier encore « plastiques » et aujourd'hui « visuels », que vous aurez épelé eux aussi selon les subdivisions admises en « peinture », « sculpture », « dessin », « gravure », « film », « vidéo » ou « installation ». Même chose des autres arts.

Impeccable et rassurant, semblable à ces jardins à la française où tout est à sa place et procède d'un tracé irréprochable, pareil ordre délimitait avec netteté, sans équivoque possible, les territoires constitutifs d'un espace parfaitement domestiqué. Constitué en système de raison planifié, une économie s'y articulait. Symbolique elle aussi, non moins que financière. Votre désir y inclinait, c'est à elle que votre vie professionnelle se sera confiée,

ainsi qu'à l'habitus qu'il suppose selon la nature de l'activité pour laquelle vous aurez opté : artiste, producteur, journaliste, enseignant, responsable administratif, etc.

MODERNITÉ

Plus tard, votre durable fréquentation des réalités complexes et contrastées que le nom d'art abrite et dissimule d'un même mouvement sera venu mettre à l'épreuve le caractère admirablement érigé de cet édifice. Devant cette grille verticale, dont la solidité éprouvée rendait justice aux lois héritées d'un modèle d'apparence classique, les innombrables entrelacs et bifurcations de la *Res Artistica* telle qu'elle s'offrait à vous chemin faisant auront alors fait progressivement coulisser d'autres diagrammes de déchiffrement.

C'est à ce prix que vous vous serez familiarisé, non sans difficulté parfois, avec les sortilèges qu'un nom obscur et chatoyant, forgé il y a un siècle et demi par un poète, Baudelaire, faisait parfois comparaître devant vous : modernité. Dans sa guise de perpétuelle Cour d'appel – devant laquelle ne cessent de comparaître les jugements relatifs à l'art prononcés hier, fussent-ils en apparence les moins sujets à caution – d'autres boussoles, d'autres cartographies, d'autres dispositifs d'intelligibilité se seront alors offerts à vous.

PERFORMANCE

Parmi la vaste géographie que le nom d'art dispose, vous aurez opté pour celle qu'hier encore l'on qualifiait d'arts de la scène et que l'on affuble aujourd'hui plus volontiers – mais en français seulement – du nom pour le moins problématique de spectacle vivant. Au gré des contextes où ils inter-

.....

viennent, vos interlocuteurs anglo-saxons et, avec eux, tous ceux qui opèrent internationalement lui préfèrent *performing arts*, *live art* ou, plus simplement, *performance*. Ce mot de « performance », parce qu'il n'est pas comme d'autres paré d'une longue antécédence dans l'histoire de la langue française, peut-être l'aurez-vous tenu en suspicion. Vous aurez cependant noté qu'à l'écart de son annexion par le lexique de la prouesse sportive mondiodiffusée et conjointement celui, managérial, du capitalisme tardif, il désignait d'abord un régime de la vie des sociétés humaines, autant qu'une modalité de l'activité artistique.

Socialement, vous aurez ainsi tôt constaté que l'existence et le fonctionnement des institutions publiques, repose entre autres sur mille actes de nature performative. Ainsi les pratiques inhérentes à la vie des hôpitaux, des prétoires, des écoles, des universités, des églises, synagogues ou mosquées, des prisons ou des hémicycles mobilisent-elles, non moins que celles des théâtres, certains modes d'action ou d'intervention impliquant ce caractère performatif inhérent aux relations humaines. Théâtre du monde (Shakespeare), *Totus mundus agit histrionem* (Pétrone)? Du performatif comme dimension anthropologique.

Mise en scène de la vie quotidienne aussi bien, analysée dès 1968 par Erving Goffman. Sociale ou « intime », le jeu des relations et des interactions implique lui aussi cette part de performativité dont se tissent à la fois l'étoffe de nos jours et les formes historiques du contrat social qui la borde. Car pour qu'il y ait mise en scène, chorégraphie, concert, lecture, event ou happening, en-deçà de tout raffinement lexical, de toute nomenclature ou convention culturelle admises, la performance vous sera apparue pour ce qu'elle est bel et bien : cette dimension constituante, indissociablement commune à la vie des sociétés humaines comme

à celle de l'art. Or, vous n'aurez pas perdu de vue que c'est d'intervenir sur le terrain du commun que procède la puissance propre de l'art.

PARADIGMES

Modalisation de l'activité artistique, vous aurez dès lors pensé la performance comme l'un des quelques régimes d'élection de la modernité artistique. Au même titre que l'abstraction, le collage, l'enregistrement ou le *ready made*, vous aurez réalisé que son nom, comme eux irréductible à toute périodisation, désignait à la fois un type de pratique et les actes qui en résultent.

Or, chacun de ces régimes coupe court au surplace de ce qu'on nommera ici la police des médiums, laquelle identifiait pour partie l'ordre auquel vous vous serez d'abord confié. Peut-être est-ce le collage qui vous aura le premier donné accès à cette autre logique. Car, bien loin d'être l'apanage des seuls arts dits « visuels », vous aurez remarqué cette manière qu'il a eu de traverser de part en part littérature, chorégraphie, théâtre, cinéma, musique ou architecture, sans nul égard pour leurs frontières supposées. De même, abstraction, *ready made*, enregistrement et performance sont-ils ces noms par lesquelles la modernité garde mémoire de ces gestes spéculatifs qui ont relancé les dés de la promesse qu'elle celait.

DISPOSITIF

Vous aurez conçu qu'afin qu'advienne quelque chose que nous puissions communément désigner sous le nom d'art, il convient qu'un certain dispositif vienne identifier cette activité caractéristique des sociétés humaines qu'il désigne. Indissociablement matériel et symbolique, celui-ci

.....

engage une partie qui se joue nécessairement à trois : acte, contexte et public. Tresse de l'art.

Tour à tour désigné sous les noms de pièce, de geste ou d'œuvre, l'acte artistique procède d'abord d'une pratique adressée. Grâce à elle, différents matériaux deviennent passibles de ces opérations en quoi consiste ce que nous nommerons ensuite « livre », « concert », « chorégraphie », « mise en scène », « partition », « film », « bâtiment », etc. Le contexte, lui, est situé : à la fois historique et économique, social et culturel, il mobilise entre autres un principe de production, de distribution ou diffusion ainsi que d'inscription. Comme l'acte artistique, il implique en outre une destination. Quant au public, que la vie des institutions divise volontiers en « visiteurs », « spectateurs », « auditeurs », « lecteurs » ou « collectionneurs », au risque de dissoudre ses implications politiques, il est l'enjeu de l'adresse qui motive l'acte artistique. Destinataire, il motive également l'existence du contexte.

« VÉRITABLEMENT, AUJOURD'HUI... »

Du fait des inventions, mais aussi de jurisprudences successives auxquelles il donne lieu, l'un des problèmes récurrents que soulève ce dispositif de l'art concerne son historicité. Depuis l'aube de la modernité, chaque époque, inquiète, s'interroge : « Où en sommes-nous ? ». Mallarmé déjà, à l'occasion d'un texte écrit au soir de sa vie et qu'il n'intitula pas *Conflict* en raison d'un vain caprice : « Véritablement, aujourd'hui, qu'y a-t-il ? »

C'est peu de dire ici que cette question aura fait escorte à votre activité. Contrairement aux retardataires (il en est), la sortie du paradigme moderniste tardif vous paraît désormais acquise. Après tout, son dogme central reposait sur la conviction d'une spécificité de chaque médium, de laquelle

se déduisaient à la fois un strict partage et une hiérarchie tacite entre disciplines supposées de l'art. Or, ce « propre » de chaque « domaine de l'art » est à jamais demeuré introuvable. Hélas, vous n'ignorez pas que c'est en partie sur ce même paradigme qu'en France notamment les orientations de politique culturelle se sont calquées. Passée l'ère des Maisons de la culture – lieux hospitaliers au dialogue des arts, où expositions, concerts, spectacles, projections et rencontres coexistaient de facto –, vous aurez observé combien cette division des territoires institués de l'art est lourde de conséquences. Et voile les enjeux de la modernité.

INVENTION, TRANSFORMATION

Artiste, il vous aura ainsi fallu vous fier à ce que votre pratique vous donnait à penser afin de la désenclaver progressivement de ses emprises disciplinaires. Il vous aura fallu pour cela penser la généalogie de vos gestes et de ce qui, en eux, dépend non pas d'une police de l'art, mais bien de sa contre-épreuve. Ainsi, au fantasme – réactionnaire par excellence – de la tabula rasa, vous aurez préféré élaborer la part inéluctable d'historicité dont procèdent votre activité et vos projets. Il vous aura pour cela fallu défaire différents attendus hérités de votre époque de formation. Répondant de votre désir d'art et du travail qu'il engage, soucieux d'en relancer les dés, vous êtes aussi bien placé pour savoir qu'en ce domaine « le vent souffle où il veut », mais jamais n'importe comment. Et si vous aviez désiré vous conformer aux formules apprises, c'est à une tout autre activité que vous vous seriez promis. Il vous reste donc à inventer. Ce que résumait, *tongue in cheek*, un écrivain français du 20^e siècle déclarant : « À l'impossible, je suis tenu. »

.....

Producteur ou programmateur, c'est au gré de l'attention que suppose et mobilise votre activité que vous aurez ou non consenti à effectuer sur vous-même une opération semblable à celle à laquelle chaque artiste est enjoint. Soucieux vous aussi de l'avenir et du devenir de l'art, vous aurez conçu que « théâtre », « danse », ou l'un quelconque des noms que l'on donne à l'art ne saurait pas plus se satisfaire d'un partage disciplinaire que d'une conformation aux conventions que la culture sédimente historiquement. Car ce qui vous motive, vous, c'est la puissance d'invention et de transformation de laquelle répond tout projet artistique tant soit peu digne de ce nom.

ANTIENNE DU NOUVEAU

Pourtant, d'aucuns, en France, s'obstinent parfois à user encore de ce que Beckett eut volontiers qualifié de « vieux style ». Se monnaient ainsi régulièrement en contrebande différents syntagmes paresseux. Parmi d'autres, celui de « nouvelles formes » ou, pire de « nouveaux formats ». L'antienne, elle, n'a rien de bien neuf, faisant faiblement résonner les vieux dogmes de l'original et autre mot d'ordre du nouveau.

Plus lourd de conséquences, les effets de cette paresse se doublent aussi souvent d'un discours plus rusé, notamment de la part de ceux qui préfèrent ne pas exposer au grand jour les motifs peu avouables du déni ou du refus qu'ils opposent aux forces et aux formes qui travaillent, pour notre temps, à reconfigurer l'entendement commun de ce nom d'art. Ceux-là, amis du « culturel » et ennemis de l'art, vous les aurez reconnus à ce qu'ils sont bien plus prompts à arguer de problèmes d'infrastructures, de sensibilité incompatible de « leur » public, de conservatisme des élus et de chantage aux chiffres de fréquentation que d'in-

vention artistique. C'est oublier un peu vite que depuis son envoi moderne, les reconfigurations de ce qui s'entend sous ce nom d'art ne se sont guère écrites à coups d'arguments gestionnaires. Et d'ailleurs, le courage auquel l'art enjoint vaut pour vous autant du côté de l'acte artistique que de celui du contexte ou du public.

RES PUBLICA, RES ARTISTICA

Anthropologues et historiens modernes ont montré que l'art, avant d'être transmissible, est d'abord cet opérateur symbolique sur lequel repose par excellence la possibilité de toute transmission pour les sociétés humaines. Comme les travaux de Catherine Perret l'ont mis en lumière récemment, c'est en effet « à travers la transmissibilité des formes, des goûts et des savoir-faire artistiques que, traditionnellement, les sociétés éprouvent la solidité des identifications collectives qui les constituent comme telles ». Ainsi « les fictions partagées sous le nom d'art sont toujours des miroirs du nous. Pivots du mécanisme de l'identification et de la transmission, leur fonction sociale est de (re) produire les conditions de possibilité d'une expérience collective. Car si art il y a, c'est que cette expérience collective n'existe pas en soi et que les sociétés, qu'elles le sachent ou non, s'en redonnent constamment les outils sous la forme de ce qu'elles nommeront ensuite "art", celui-ci pouvant alors prendre des formes extrêmement différentes. » De cet enjeu procède également le nouage d'une *Res Publica* et d'une *Res Artistica*. Que ce soit ou non sous les auspices d'une « politique culturelle » qu'on le pense, seuls y demeureraient aveugles les intéressés à ne rien voir. Œuvrée, l'interrogation des conditions collectives d'invention du présent, voilà nécessairement ce que véritablement, aujourd'hui il y a.



COMMENT RECONNAÎTRE UNE NOUVELLE FORME QUAND ON EN VOIT UNE ?

PAR ISABELLE BARBÉRIS

Dans son célèbre texte *Comment reconnaître un poème quand on en voit un*¹, le théoricien littéraire héritier du pragmatisme Stanley Fisch illustre les tenants et aboutissants de sa théorie des « communautés interprétatives » en prenant appui sur une de ses expériences pédagogiques en tant que professeur à la State University of New York de Buffalo.

Fisch décrit la manière dont deux groupes d'étudiants, l'un préoccupé de linguistique, l'autre apprenant la théologie, parviennent (Fisch dit : « performe ») à deux grilles interprétatives radicalement divergentes à partir d'une même liste de mots écrits sur un tableau de classe. Il émet l'hypothèse que chaque groupe, chaque « communauté », mobilise des ressources contextuelles – et non formelles – qui leur sont implicites, et qui les conduisent vers des évaluations radicalement étrangères : « Pour savoir ce qu'est un sujet de devoir, vous devez déjà savoir ce qu'est un cours, et savoir que les cours ont lieu à un horaire défini pendant un certain nombre de semaines, et que la performance (« performance ») d'une personne pendant un cours dépend en grande partie de ses performances (« performing ») entre les cours. » L'interprétation (et le raisonnement qui la précède) seraient conditionnés par la conscience d'objectifs présumés et par les pratiques institutionnelles.

Si on applique cette hypothèse aux « nouvelles » formes scéniques, on se met à considérer que ce ne sont pas tant les œuvres qui sont productrices d'un sens, ni même la « nouveauté » qui viendrait le « renouveler » : ce sont les opérations interprétatives qui produisent les nouvelles formes, et cela, paradoxalement, en les reconnaissant ; c'est donc, tout aussi paradoxalement, l'interprétation qui « valide » la création, contrairement au cliché du « créateur » demiurge. Autrement dit, même

la nouveauté exige un système d'intelligibilité, qui lui-même repose sur la reconnaissance de choses au moins en partie déjà vues, à moins de renoncer tout simplement à l'interprétation et de considérer la donation spectaculaire comme une pure confrontation solipsiste de subjectivités entre créateurs et spectateurs.

Évidemment, c'est ici à dessein, non sans malice, que j'applique le raisonnement très institutionnel et communautaire de Fisch aux concepts d'innovations, de nouvelles formes et de performance qui, à l'opposé, visent la non-répétition, l'invention, l'expérience subjective, la fracture avec tout discours établi, tout code normatif. Le pragmatisme de Fisch paraîtrait presque à contre-emploi. Ce qui est certain, c'est qu'il ne correspond pas à la conception néo-kantienne de l'art qui préside au service public culturel depuis Malraux, et qui fait prévaloir la « rencontre » avec l'œuvre sur l'interprétation de cette dernière, comme l'a notamment démontré Jean Caune.

Mais l'intérêt de la démonstration provocatrice de Fisch consiste à situer la production de sens (pour laquelle l'auteur utilise le verbe « perform ») du côté de l'interprétation. Elle permet de « raisonner » un peu la rhétorique quelque peu autoréalisatrice, tautologique et, dans une grande mesure, cloisonnante de l'« innovation » et de la rencontre avec l'œuvre, qui amène souvent, pour le dire vite, à interpréter et donc à programmer séparément :

- les formes textocentrées, qui mobilisent encore la notion de répertoire, dans la tradition du théâtre d'artisanat, à forte plus-value dramaturgique, tournées vers la transmission, d'un côté ; ce versant correspondrait désormais à la mission « traditionnelle » du service public théâtral.
- à côté de la tradition, l'innovation qui ferait la part belle à des formes dédouanées non seulement de

.....

l'aristocratie du texte littéraire, mais de plus en plus de l'autorité du metteur en scène et du dramaturge ; des formes qui, outre le renouvellement esthétique, participe d'un renouvellement de la nature même de l'activité théâtrale en se rangeant du côté d'une économie de l'immatériel et du numérique ; tantôt du côté d'une esthétique de l'installation se rapprochant des arts plastiques ; tantôt du côté d'une économie du service lorsque l'on a affaire à des performances expérientielles qui mobilisent la participation du spectateur...

Reprenant à notre compte le raisonnement de Fisch, nous pouvons alors avancer deux hypothèses :

- ce cloisonnement « tradition vs innovation » (qui a des racines très anciennes dans l'histoire et l'idéologie du théâtre populaire français...) est d'abord le produit des communautés interprétatives institutionnelles qui président au financement, à la production, à la diffusion des spectacles, et à leur programmation ;
- cette séparation n'est pas forcément représentative de la manière dont une autre communauté interprétative va établir ses propres distinctions.

En séparant tradition et innovation, en réservant les « nouvelles formes » dans des temps forts, des « focus » et des « cartes blanches », la programmation devient un dispositif au sens fort (Raymond Bellour), dans le sens où elle aménage une économie de l'attention qui contient un hypertexte : une opération de catégorisation qui surplombe l'appréhension de l'œuvre, qui présuppose plus ou moins explicitement une opposition entre l'ancien et le nouveau, le majeur et le mineur. Il en va de même pour toute opération de classification institutionnelle, qui tend de plus en plus à sectorialiser les formes théâtrales par un emploi excessif des outils de labellisation et des effets de signal, ce qui aboutit à une surdétermination de la réception

au final contre-productive, puisque les « routines » installées viennent ici contredire la découverte de nouvelles formes.

L'omniprésence de cet hypertexte dans les dispositifs de programmation peut s'avérer appauvrissante pour le public. Elle a deux conséquences immédiates :

- elle empêche de discerner la part d'emprunt à la tradition dans les « nouvelles formes » et d'y déceler les ressorts conventionnels, produisant une sorte d'affolement interprétatif face au « n'importe quoi », voire excitant certains penchants populistes de rejet de l'art contemporain.
- à l'inverse, elle désamorce toute velléité d'ouvrir l'interprétation sur la création et l'inventivité concernant les formes plus « répertoriées ».

Amenée depuis bientôt 15 années à travailler avec des étudiants en études théâtrales sur des formes scéniques extrêmement diversifiées dans le cadre de séances d'analyses de spectacle, il m'est arrivé plus d'une fois de me poser la question du choix des outils concernant l'approche de pièces telles que *Le Dernier spectacle* de Jérôme Bel, *Paradis* de Pascal Rambert, *Deux masques et la plume* de Sophie Perez et Xavier Boussiron, *Morceau* de Loïc Touzé et Latifa Laâbissi, *Big Bang* de Philippe Quesne, *Rien n'est beau* d'Yves-Noël Genod, ou bien *L'Atruche* des Chiens de Navarre, entre autres singularités scéniques des quinze dernières années. Anne-Françoise Benhamou a déjà pointé les multiples ambiguïtés de l'analyse de spectacle en tant qu'outil pédagogique qui, « dans le cadre institutionnel de l'Université, se heurte à des obstacles inconnus à l'explication de texte. L'analyse de spectacle met en déséquilibre – ce qui n'est pas le moindre de ses mérites – l'axiome d'objectivité traditionnellement associé à la transmission du savoir ».

.....

Mon premier constat est que ces différents spectacles, aussi performatifs et déroutants soient-ils, possèdent une structure classique qui met en jeu de nombreuses conventions du théâtre, certes en les bousculant pour partie, mais d'abord en les citant, voire en les renforçant. Il n'y a, de ce point de vue, aucune raison de créer de toute pièce des séparations ontologiques entre théâtre et non-théâtre, danse et non-danse, etc.

Mais d'un autre côté, malgré ces repères et ces filiations, ces œuvres demeurent en partie réfractaires. Elles appartiennent en effet à une génération d'artistes dont l'ethos est rétif à l'interprétation, à la « reconnaissance » (pour reprendre le terme de Fisch), et qui mettent en œuvre la « critique artiste » par l'ouverture du sens et la méfiance à l'égard de l'assignation. Il y a rupture par rapport à la posture de l'artiste pédagogue ou médiateur – ce qui ne veut pas dire que la médiation ne soit pas pensée : c'est le cas par exemple d'un Jérôme Bel qui, tout en se revendiquant de la position très « obtuse » et subjectiviste de Roland Barthes, élabore simultanément un outil pédagogique avec son *Catalogue raisonné Jérôme Bel*.

Enfin, le caractère non textocentré de ces formes implique que la valeur interprétative d'un spectacle va trouver à s'inscrire dans un geste artistique plus global, où l'intention sera moins circonscrite à l'intérieur de la transposition d'un texte du répertoire, par exemple.

À l'inverse des « temps forts » qui fragmentent la création et la réception, il semble donc d'autant plus important de garantir l'accompagnement des artistes autant que des publics dans la réception de ces nouvelles formes qui, précisément, déploient leur signification à l'aune d'un processus artistique englobant, et au sein duquel

un spectacle isolé apparaîtra moins comme un hapax « innovant » que comme participant de la construction en devenir d'un phrasé singulier. Le morcellement et les « bulles spéculatives » sur les « nouvelles formes » sont les risques majeurs que la structure française du spectacle vivant, encline aux cycles courts et à l'économie du projet, fait peser sur la création.

¹ Ce texte est extrait de *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, traduction française d'Yves Citton, Les Prairies ordinaires, 2007.



DASARTS, UNE ÉCOLE ENTRE OUVERTURE DES POSSIBLES ET LIMITES

ENTRETIEN AVEC BARBARA VAN LINDT

Quels nouveaux processus de création voyez-vous apparaître parmi les étudiants du master de théâtre DasArts¹ ?

À DasArts, nous considérons nos étudiants comme des artistes, et le théâtre comme une forme d'art, plutôt que comme un métier formaté par une tradition. Il s'agit d'un master, et nous estimons que ce qui relève de l'apprentissage technique propre au *bachelor* ne nous concerne plus. Les étudiants viennent de leurs différentes pratiques préalables – en théâtre, en musique, ou en arts visuels – et sont déjà dotés d'un bagage et souvent d'une expérience professionnelle. La question qui leur est posée est celle de leur désir en tant qu'artistes de théâtre. Dans cette aspiration, le rapport au texte n'est pas forcément fondateur. Les questions qui sont traitées au sein des « blocs » (trois mois autour d'une thématique, comme le rapport au succès, l'actualité ou l'impact de l'art) sont par nature transdisciplinaires. Les multiples interventions extérieures procurent une boîte à outils très diverse.

L'époque dans laquelle nous vivons offre de nombreuses possibilités pour un créateur de théâtre, que l'on veuille travailler avec des amateurs, ou sans acteurs, de manière durative ou documentaire, en performance ou sur la base d'un texte, à travers un travail communautaire ou en intervenant dans l'espace public... ce qui rend le choix de l'artiste assez difficile. Le canon traditionnel du théâtre n'est plus dominant, même si temps, espace, narration, action, représentation, mouvement... restent les matériaux de base ; et certaines conceptions plus anciennes, tel l'héritage de Brecht, par exemple, toujours pertinentes.

Si je prends l'exemple d'Emke Idema, qui développe à DasArts des sortes de « jeux de société », je vois que les programmeurs considèrent souvent

que, comme il n'y a pas d'acteurs – elle est seule avec son ordinateur et c'est le public qui joue – il ne doit pas y avoir de budget de création. L'incompréhension se place aussi en termes de planification du temps de création. L'artiste elle-même doit inventer son processus personnel, en trouvant un dramaturge, en faisant de la recherche sur les structures de jeu, en interviewant des sociologues (ses jeux étant véritablement « de société »), en s'intéressant de très près – le jeu étant guidé par des voix off – à la question du travail de la voix enregistrée et à la création radiophonique... Tout cela demande de découvrir un nouveau vocabulaire, pour y définir ce qui fonctionne ou pas. Emke n'a pas besoin de décor, mais son travail implique de collaborer avec un graphiste... Son processus devient le point de rencontre d'expertises nouvelles pour elle, l'enjeu étant de traduire ces expertises en une situation scénique.

Comment accompagnez-vous ces nouvelles démarches ?

Chaque étudiant, pendant les deux semestres qu'il consacre à ses propres projets, a droit à un conseiller. Trouver la personne juste pour accompagner en profondeur le travail est crucial. Parfois aussi, en cours de route, l'école intervient pour offrir une expertise spécifique que réclamerait le projet... L'école est très équipée en termes de caméras, projecteurs, studio d'enregistrement, et son équipe technique est polyvalente, et va au-delà des métiers traditionnels de la technique de théâtre. L'échange d'expertise des étudiants eux-mêmes est aussi très important.

Il y a néanmoins des limites qui sont posées, qui anticipent la réalité du système des arts de la scène tel qu'il existe. Trois dispositifs dans notre

.....

curcus ont un rôle de « test de réalité » permanent. D'abord, chaque proposition pour un projet doit être écrite, et approuvée – avec parfois des demandes de clarification, de précision – les critères étant fondés sur la recherche la première année, et sur le résultat présenté au public la deuxième année. La négociation est similaire à celle qu'un artiste peut avoir avec un producteur dans le monde professionnel. Le deuxième dispositif, exigeant, a trait à l'entraînement de l'étudiant en ce qui concerne la verbalisation de son projet, notamment à travers notre système de « feedback sessions » (séances de retours). Le troisième niveau est le fait que nous ouvrons fréquemment les portes de l'établissement à un public, moments où, au-delà de la dimension « laboratoire » fondamentale de l'école, d'autres décisions, très intéressantes, sont prises.

Nous donnons aussi un conseil personnalisé à chaque étudiant quant aux réseaux professionnels qui lui correspondraient. Et il faut également compter avec les échanges entre les étudiants eux-mêmes sur leurs propres réseaux. Si le cursus n'offre pas de conseil administratif ou d'armes pour conquérir le marché des arts de la scène, la réalité à ce niveau – et même la précarité – est bien connue des étudiants, qui n'ont souvent plus beaucoup d'appui familial pour ces études. Or, la formation est onéreuse, et est souvent à leur charge, alors que les systèmes de bourses tendent à diminuer. Il arrive fréquemment que les étudiants travaillent par ailleurs, et leurs tournées ou collaborations artistiques entrent alors en conflit avec la formation... même si nous trouvons toujours des solutions!

Propos recueillis par Antoine Pickels

DasArts serait-elle plutôt une école « bocal » (un lieu préservé, non atteint par les questions du marché) ou une école « plateforme » (tissant de manière volontariste des liens avec le monde)?

Nous avons choisi par exemple de ne pas présenter le travail des étudiants dans des théâtres extérieurs, mais d'ouvrir les portes de l'école. DasArts est d'abord un lieu privilégié de recherche – ce qui est rare, finalement, pour des artistes, car dans les nombreuses résidences qu'offre aujourd'hui le secteur professionnel, l'on se trouve souvent bien seul et démuné... Mais en revanche nous offrons aux étudiants la possibilité de faire des « visites de travail » dans des festivals qui leur correspondraient par exemple, où on les invite à plonger dans la programmation, à y rencontrer des gens, à y parler de leur travail, et à fournir un rapport au retour.

¹ DasArts, Master of Theatre fait partie de la Theaterschool-Amsterdamsse Hogeschool voor de Kunsten. DasArts propose un programme international de formation à destination d'artistes professionnels du spectacle vivant. www.dasarts.nl

POINT DE VUE



L'ÉMANCIPATION D'UN PROGRAMMATEUR

PAR TIAGO BARTOLOMEU COSTA

Je me souviens, quand je dirigeais la revue d'arts vivants *Obscena*, au Portugal, que les réactions les plus intéressantes à ce qu'on publiait, ne venaient pas d'un public dit cultivé, ni d'une communauté soi-disant bien préparée, mais de lecteurs qui n'avaient pas un accès direct ou facile à un théâtre où ils pourraient voir les spectacles dont nous parlions. Cela m'a permis de commencer à construire l'idée d'une communauté qui allait bien au-delà des lecteurs les plus fidèles, qu'on pourrait associer aux spectateurs des grandes villes. Une communauté qu'on pourrait presque dire composée par des non-spectateurs. Ou même des spectateurs-lecteurs, pour ceux qui n'ont pas accès aux spectacles.

La programmation d'un théâtre est aussi pensée à destination des non-spectateurs, c'est-à-dire ceux qui, pour un nombre infini de raisons, n'ont pas la possibilité de participer activement aux propositions de chaque saison. Mais qu'il ne faut pas tenir à l'écart. Ce sont eux qui, dans un moment de tension, peuvent exiger le maintien d'un théâtre dans une ville. Leur sens de la communauté passe aussi par l'existence d'un théâtre.

C'est pour cela que dans une programmation, il faut créer des moments de partage qui aident à franchir les portes, parfois très lourdes, parfois faussement ouvertes, d'un théâtre.

Dans son essai, *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière parle de la fonction sociale de ceux qui observent, pour évoquer le désir de communication de ceux qui font les objets, qu'il s'agisse d'objets d'art ou pas. Pour le philosophe, d'une certaine façon, tous les objets artistiques ont besoin d'un désir d'activation de la part du spectateur pour que précisément ils deviennent artistiques. Et, par artistique, l'auteur fait référence à l'intervention politique, c'est-à-dire l'intervention dans le quotidien.

L'idée que le spectateur est un agent passif, qui reçoit des informations digérées par des artistes va à contre-sens de ce qu'on entend par récepteur. C'est-à-dire, un être qui aurait la possibilité – et ensuite, on le souhaite, la capacité – de recevoir un message et d'émettre, lui-même, un message. Si on transpose cette idée de communication vers un autre triangle, le triangle artiste-programmateur-spectateur, on pourrait se dire que rien n'existerait – ni l'œuvre de l'artiste, ni le désir de voir du spectateur – si le programmateur n'avait pas, lui-même, ce désir d'émancipation. Au-delà de ce qui pourrait être un enjeu social et une compétition entre théâtres et programmations, ce désir d'émancipation du programmateur est essentiel pour que le dialogue dont parle Jacques Rancière puisse exister.

Le programmateur intervient directement dans ce qui peut constituer un cadre référentiel qu'on pose pour essentiel à la vie en communauté et, en ce sens, il s'oblige à offrir une plateforme ouverte entre l'artiste et le spectateur.

J'utilise ici le singulier, non pas parce qu'il y a un modèle d'artiste ou de spectateur qui pourrait être imité mais parce qu'avec le singulier, on conserve aussi l'idée d'unité, au sens d'unique, idée qui fonde la relation entre un artiste et un spectateur. Chacun a son point de vue et c'est l'ensemble de ces points de vue qui fonde peut-être la dimension protéiforme d'une œuvre d'art.

Le programmateur est lui aussi un être individuel. Mais surtout quelqu'un qui est capable de diversifier son regard et, grâce à cela, capable d'anticiper le dialogue entre artiste et spectateur. Mais c'est seulement une fois les dialogues entamés entre artistes et spectateurs que l'on pourra faire le bilan de la saison. Cela signifie que l'émancipation d'un programmateur repose sur la respon-

.....

sabilité de bien connaître les envies des artistes et des publics. Lui-même, frontière si diluée entre artiste et spectateur, doit se concentrer sur l'élaboration d'une programmation qui soit, en même temps, un espace de découverte et un espace rassurant de références connues.

À rester avec des modèles automatiques, on empêche un dialogue ouvert et une programmation active, en constante autoréflexion. La reconnaissance de ce désir d'émancipation permet au programmeur d'essayer des modèles différents au sein de sa programmation, sachant que le laboratoire de pensée qu'est une saison doit, en même temps, savoir préserver des moments rassurants.

Aujourd'hui on observe une telle palette de possibilités qu'on pourrait croire que tout a déjà été essayé. Sauf que l'on constate une uniformisation non seulement du goût et de l'esthétique, mais aussi une uniformisation de la façon de produire ce goût.

Des focus nouvelles formules, présentations d'objets en chantier qui répètent – parfois sans s'en rendre compte – des choses déjà créées, repérées et académiquement étudiées. Des rencontres entre artistes à l'initiative du programmeur et fondées sur sa seule utopie. Un travestissement des classiques qui n'est pas fondé sur l'envie de réinscrire des œuvres dans le cadre référentiel des spectateurs, mais qui se nourrit d'un malaise avec l'idée du classique, voire du consacré. Des réseaux qui produisent des spectacles intégrés aux programmations respectives sans s'interroger sur leur singularité. La liste est infinie et bien subventionnée.

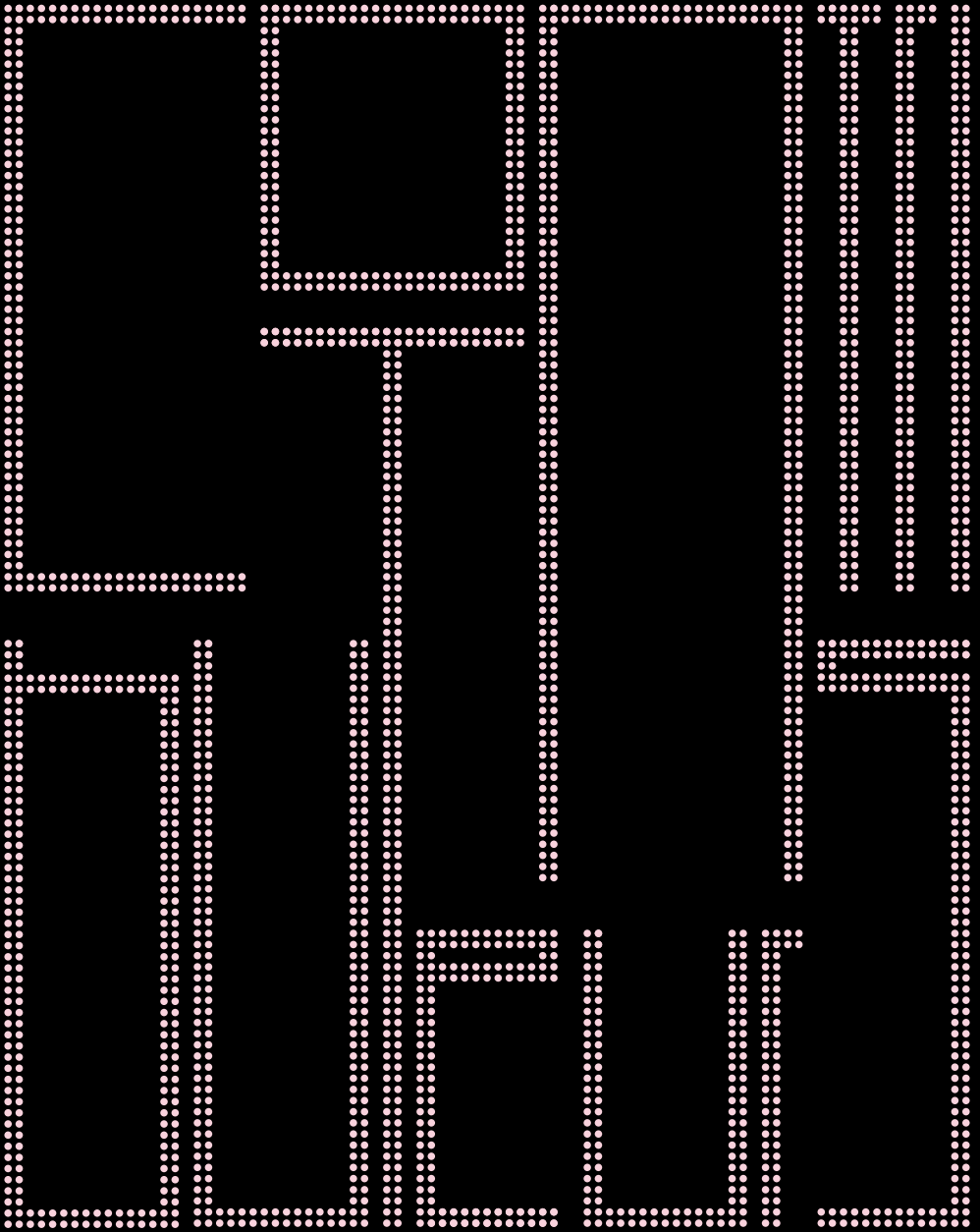
Comment peut-on créer et nourrir quelque chose qui soit, en même temps, innovateur et attentif à un parcours? Qui soit capable de franchir la barrière de la nouveauté et de rester comme un modèle? Qui soit capable de créer un lien affectif, et effectif entre l'œuvre et le spectateur, et entre

l'artiste et la communauté de spectateurs? Qui soit honnêtement capable de distinguer ce qui est un travail pour et avec la communauté?

Je dirais qu'on devrait commencer par assumer que, si on accepte que le public n'existe pas en tant qu'entité uniforme et massive, de la même façon les artistes n'existent pas comme gardiens d'un savoir qui doit être transmis. Cela signifie aussi que la présence des artistes, soit comme artistes associés, intervenants réguliers, ou invités dans le cadre de programmes spécifiques, ne peut remplacer le regard émancipé d'un programmeur. Il est nécessaire qu'ils soient « aux côtés de » mais pas pour combler les vides que le programmeur est obligé de remplir.

Cela permettrait de développer des objets qui seraient, premièrement, libérés de la pression de devoir signifier quelque chose et, grâce à cela, à même d'être ce qui peut se définir comme désir de partage.

Le programmeur, autant qu'un « vieux » sage, est celui qui est capable d'anticiper, d'accompagner en même temps l'artiste et le spectateur. Goethe disait qu'une élite n'est pas formée de ceux qui savent, mais de ceux qui partagent leur savoir.



CONTRIBUTEURS

Isabelle Barbéris est Maître de conférences en Arts du spectacle à l'université Paris 7 Denis Diderot et enseigne à la Manufacture de Lausanne. Elle est associée à l'équipe Esthétique de la performance et des arts du spectacle du CNRS. Auteure de *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies* et de *L'Économie du spectacle vivant*, elle a aussi écrit sur Les Chiens de Navarre, Philippe Quesne, Pascal Rambert, Heiner Goebbels, Loïc Touzé. Après des recherches sur Copi et sur le kitsch scénique, ses travaux actuels portent sur la place de l'archive dans la performance, sur la représentation de la colère au théâtre et sur le personnage et la fonction du parasite.

Tiago Bartolomeu Costa, spécialiste en études théâtrales à l'Université de Lisbonne, est critique pour le quotidien *Publico* et collabore régulièrement à des revues : *Obscena*, dont il est le fondateur, *Mouvement...* Conseiller artistique pour le festival Chantiers d'Europe 2013 Lisbonne-Paris, organisé par le Théâtre de la Ville (Paris), il est aussi dramaturge pour la nouvelle création du chorégraphe Tiago Guedes (prévue en décembre 2013). Il est l'auteur de plusieurs ouvrages parmi lesquels *Tiago Guedes et Les Uns et les autres : critiques et comédiens, amateurs (aussi) de la scène*, à paraître en juin 2013. Lauréat du Cultural Leadership International 2009-2010 du British Council, il a remporté le Prix international de journalisme culturel Carlos Porto en 2011.

Béatrice Josse, après des études de droit et d'histoire de l'art, dirige depuis 1993 le Frac Lorraine à Metz. En 2004, elle renomme le Frac 49 Nord 6 Est et y organise des expositions thématiques ayant souvent trait à des sujets politiques et poétiques : *L'Esthétique des pôles*, *L'Uchronie*, *Les Prophéties apocalyptiques* ou récemment *Les Immémoriales* autour de l'Écoféminisme. Chaque exposition propose en écho des programmes pluridisciplinaires. Le Frac accueille critiques d'art et auteurs internationaux en résidence et collabore à de nombreux projets en Amérique du Sud, Espagne, Norvège... Béatrice Josse est à l'origine de la spécificité de la collection du Frac Lorraine, privilégiant des formes peu présentes jusqu'alors dans les collections publiques et incluant une forte proportion d'artistes femmes. www.fraclorraine.org

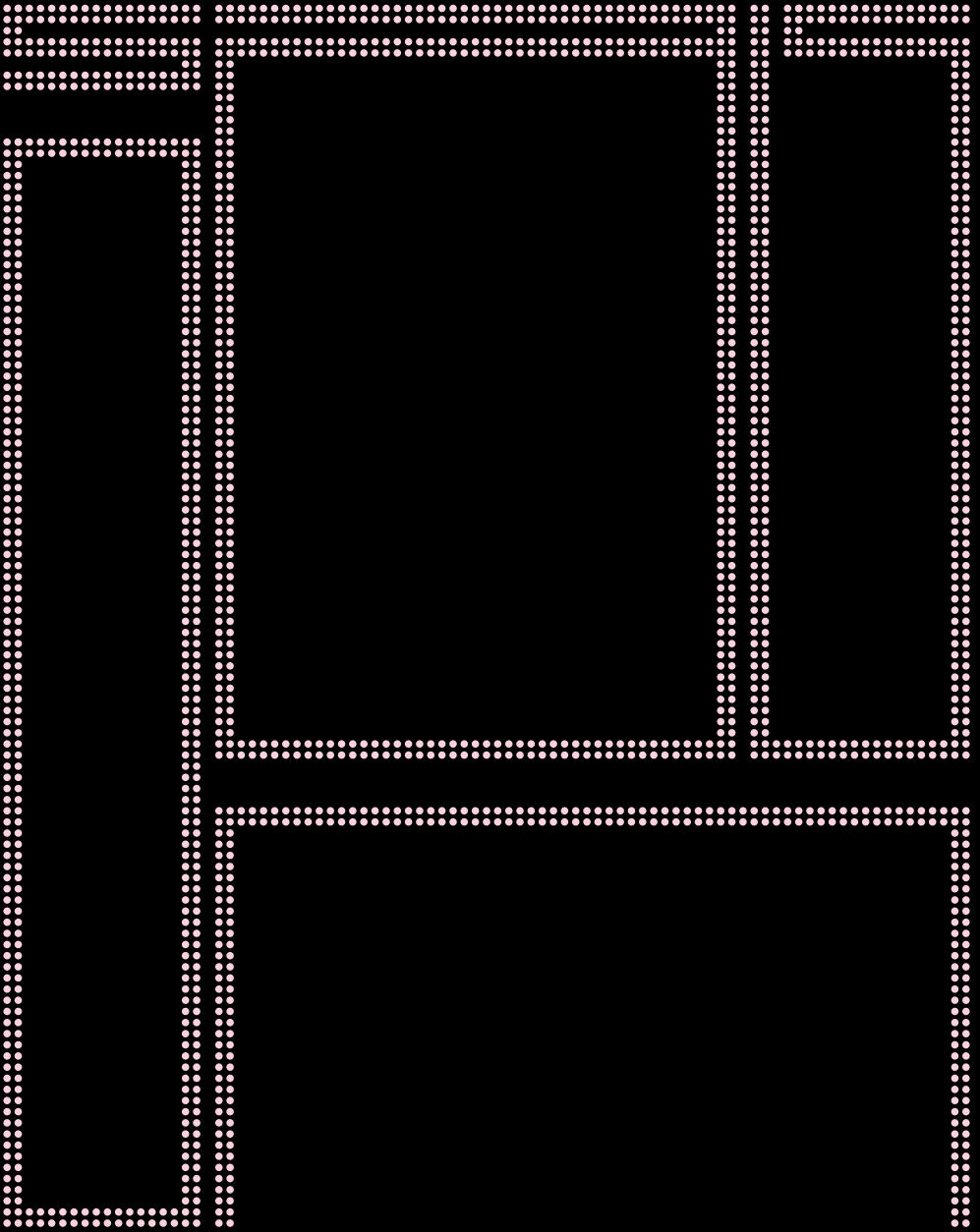
Judith Knight fonde Artsadmin en 1979 et en assure la codirection. Artsadmin soutient et produit des œuvres d'artistes travaillant à la croisée des disciplines. Installé à Toynbee Studios à Londres, Artsadmin est un lieu de création et de

développement qui offre des espaces de répétition, des services (conseils, bourses, pédagogie) et des espaces pour accueillir showcases et spectacles. Judith Knight travaille en étroite collaboration avec Imagine 2020, réseau européen de lieux et festivals qui soutiennent des projets artistiques autour des questions du changement climatique (Artsadmin organise le festival Two Degrees). En 2009, elle a été faite Officier des Arts et des Lettres. www.artsadmin.co.uk

Antoine Pickels a été ou est encore artiste visuel, performeur, cinéaste, scénographe, metteur en scène, dramaturge, essayiste, éditeur... Il a été coordinateur de la programmation et programmateur théâtre et performance aux Halles de Schaerbeek (2004-2006). Professeur à La Cambre Arts visuels, il collabore régulièrement à des revues, ouvrages collectifs, catalogues d'expositions ou colloques en Europe. Il a été directeur de La Bellone (2007-2011), directeur artistique du festival Trouble, aux Halles de Schaerbeek (éditions 2005, 2006, 2008, 2012 et 2013) et conseiller artistique du Cifas.

Barbara Van Lindt a étudié la philosophie et les sciences du théâtre à Anvers et Louvain. Elle a travaillé pour Anvers Capitale européenne de la culture 1993, Monty (Anvers), Stuk (Louvain). Elle a fondé Gasthuis à Amsterdam, dont elle a été directrice artistique (1997-2001). En 2002, Barbara Van Lindt revient en Belgique pour diriger wp Zimmer, laboratoire pour la danse et la performance. Elle a été programmatrice au Kunstenfestivaldesarts (2006-2009). Depuis 2009, elle est directrice générale de DasArts, Master of Theatre. www.dasarts.nl

Christophe Wavelet, historien d'art, critique et curateur, Christophe Wavelet a codirigé les activités du projet Knust (1993-2001), siégé aux comités de rédaction des revues *Vacarme* et *Mouvement* et animé le Pôle international de la recherche au Centre national de la danse. Directeur du LiFE – Lieu international des Formes Émergentes (2005-2010), il y a signé un programme d'expositions, de performances, de spectacles et de concerts. Il enseigne également dans plusieurs écoles d'art, en Europe et au Brésil. Accordant la priorité à des projets expérimentaux et discursifs provenus de différentes aires culturelles, il est en outre lauréat de l'Académie Schloss Solitude (2012-2013), où il travaille à l'écriture d'un essai ainsi qu'à la traduction française des *Écrits* de l'artiste brésilien Hélio Oiticica.



.....

SAISON INTERROGER ET PROGRAMMER LES « NOUVELLES » FORMES DE LA SCÈNE

.....

La thématique a été développée au cours de plusieurs des rencontres organisées par l'Onda au cours de la saison 2012-2013.

.....

RIDA GAND

13-14 FÉVRIER 2013

Organisée en partenariat avec le Vooruit.

Salons d'artistes : Ontroerend Goed, Superamas, Mette Ingvarstsen, Gérald Kurdian, Motus et Miet Warlop.

Spectacles : *The Artificial Nature Project*, Mette Ingvarstsen; *1999*, Gérald Kurdian; *When* (étape de travail), Motus.

Échanges artistiques consacrés aux « nouvelles » formes de la scène.

.....

RIDA POITIERS

8-9 AVRIL 2013

Organisée en partenariat avec le TAP – Théâtre auditorium de Poitiers, dans le cadre du festival à corps.

Rencontre : Intéresser le(s) public(s) aux nouvelles formes de la scène demande-t-il de mettre en œuvre des modalités spécifiques de présentation, communication, médiation? Modérée par Laurent Vinauger (CCNFC Belfort), avec Jérôme Lecardeur et Christophe Potet (TAP), Stéphanie Airaud (MAC/VAL), Philippe Saunier-Borrell (Pronomade(s)), Jean-Christophe Meurisse (Les Chiens de Navarre).

Spectacles : *Walking the City*, Ligna; *Sad Sam / Almost 6*, Matija Ferlin; *Your Brother. Remember?*, Zachary Oberzan; *Not About Everything*, Daniel Linehan; *Heavens What Have I Done*, Miguel Gutierrez; *Au bal, au bal masqué*, Chiens de Navarre; *Som Faves*, Ivo Dimchev.

Échanges artistiques et rencontre avec Miguel Gutierrez et Ben Pryor.

VOYAGE DE REPÉRAGE

SPRING PERFORMING ARTS FESTIVAL, UTRECHT

17-19 MAI 2013

Organisé dans le cadre de la première édition de SPRING Performing Arts Festival, festival né de la fusion de Springdance et Festival a/d Werf.

Spectacles : *SPEAK!*, Sanja Mitrovic; *Magnificat*, Marta Gornicka; *Twerk*, François Chaignaud et Cecilia Bengolea; *Birdwatching 4X4*, Benjamin Vandewalle; *Kitchen Project*, Quarantine; *Looking Back* et *Translation*, Candoco; *Pending Vote*, Roger Bernat; *Solid State*, Lawrence Malstaf; *Bestand/Truce*, Hofmann&Lindholm; *Ceci n'est pas*, Dries Verhoeven; *Walking the City*, Ligna; *Sacré Sacre du printemps*, Laurent Chétouane; *Late Night*, Blitz.

Rencontres : Warme Winkel, Boukje Schweigman, Edith Kaldor, Jan Martens, Lotte Van Den Berg, Dries Verhoeven, Sanja Mitrovic et Bettina Masuch et Rainer Hofmann, directeurs artistiques de SPRING.

.....

RENCONTRE

INTERROGER ET PROGRAMMER LES « NOUVELLES » FORMES DE LA SCÈNE, GENNEVILLIERS

24 MAI 2013

Organisée dans le cadre du festival (tjcc), avec Nicole Martin et Philippe Quesne, en partenariat avec le T2G – Théâtre de Gennevilliers.

Rencontre : Modérée par Antoine Pickels, avec les contributions et témoignages de Tom Bonte (Beursschouwburg, Bruxelles), Tiago Bartolomeu Costa (critique, Portugal); Anja Dirks (festival Theaterformen, Hanovre); Béatrice Josse (Frac Lorraine); Judith Knight (Artsadmin, Londres); Caroline Marcilhac (festival Actorat, Marseille); Pascal Rambert (T2G – Théâtre de Gennevilliers); Barbara Van Lindt (DasArts, Amsterdam); Christophe Wavelet (historien d'art et curateur); David Weber-Krebs (artiste).

Spectacles : *Au revoir*, Oriol Vilanova; *Tonight, Lights Out!*, David Weber-Krebs; *Circle Stories*, Olivier Dollinger; *Grind*, Jeffa Van Dinther, Minna Tiikkainen et David Kiers; *Ciel*, Volmir Cordeiro.



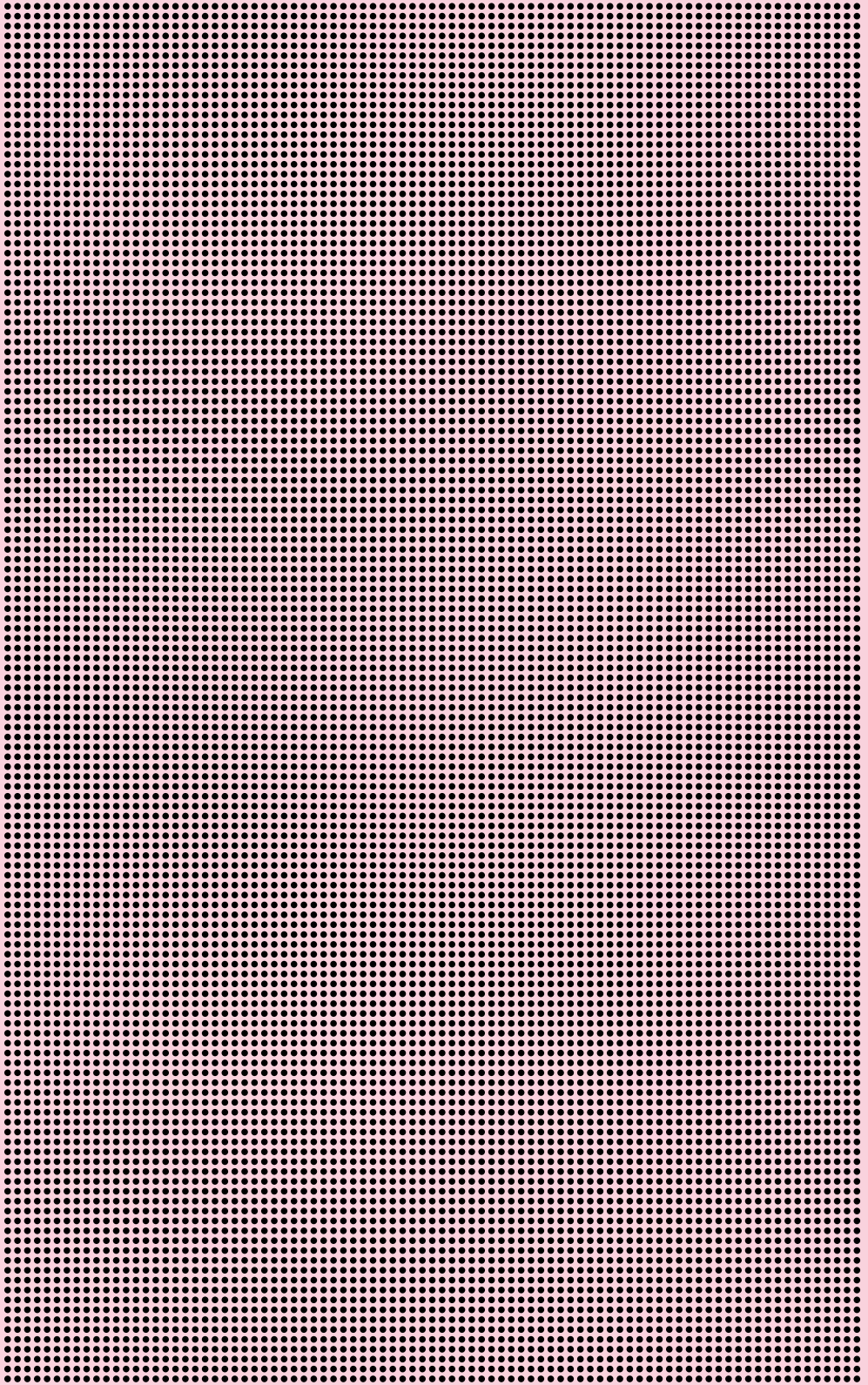
L'Onda est une association subventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication (DGCA – direction générale de la Création artistique, Secrétariat général – sous-direction des Affaires européennes et internationales). L'Onda est membre de l'IETM, de Space et de Culture action Europe et soutient le Fonds Roberto Cimetta.



Publié par l'Onda en juillet 2013
Président : Bernard Latarjet
Directeur de la publication : Fabien Jannelle
Coordination éditoriale : Catherine Barthélemy
Design graphique : Général Design
Photo de couverture : Philippe Jarrigeon et Théo Mercier
Imprimerie : Setig Palussière









Onda

Office national de diffusion artistique
13 bis, rue Henry Monnier
75009 Paris
France
tél. : 33 (0)1 42 80 28 22
info@onda.fr
www.onda.fr

