

L'actualité des phénomènes
pluridisciplinaires et
transversaux : de la
juxtaposition au croisement
des disciplines dans le monde
du Spectacle Vivant

Hybridation artistique et lieux du possible

(exemples de spectacles du Festival d'Avignon et de lieux culturels
marseillais)

INTRODUCTION

Actuellement, les dépassements de frontière se multiplient entre les arts, amenant les artistes à explorer toutes sortes de combinaisons scéniques.

"Le mixage des arts affirmé, le désir de "prendre l'air" en échappant aux formes connues et reconnues, n'est plus le fait d'une avant-garde. Bousculant les légitimités et les conventions, le théâtre, la danse, le cirque, les arts technologiques empruntent l'un à l'autre principes esthétiques et modes de fonctionnement."¹

Cette citation affirme le caractère actuel de la transversalité dans la création contemporaine, tant dans le domaine du spectacle vivant que des arts visuels. On assiste en effet, depuis quelques années, à un phénomène de plus en plus fréquent qui est la création d'œuvre pluridisciplinaire. On peut voir dans la presse, dans les programmations de lieux culturels, dans de nombreux ouvrages et rapports du Ministère de la Culture et de la Communication la récurrence des termes de "pluridisciplinarité", "multidisciplinarité", "interdisciplinarité", "transdisciplinarité"...

Il semble important d'interroger les champs d'expériences qui se cachent derrière ces notions pour ensuite aborder la question de la contemporanéité de la pluridisciplinarité. Les notions de territoire et de frontière sont également essentielles pour appréhender les relations, les échanges pouvant exister entre différents domaines artistiques.

Pluridisciplinarité et multidisciplinarité sont des synonymes qui indiquent une idée d'addition, comme dans une programmation artistique où l'on trouve différentes disciplines, telles que le théâtre, la danse, la musique... C'est le cas notamment dans la programmation de nombreuses scènes

nationales. On parle donc ici plus d'une juxtaposition des disciplines que d'un réel croisement ou métissage.

L'interdisciplinarité relève de la relation existant entre les disciplines. Il peut s'agir de relations conflictuelles ou d'échanges entre différents champs artistiques ou encore d'imbrication de disciplines.

Quant à la transdisciplinarité, elles évoquent à la fois l'interpénétration, la transversalité et le croisement entre différents domaines. L'idée de couper, passer au travers des disciplines est ici essentielle, contrairement à l'idée de juxtaposition. Une œuvre, une création transversale ne résulte pas d'une juxtaposition d'éléments. Leur rencontre ne produit pas une nouvelle discipline mais permet de confronter et de faire cohabiter différents langages en préservant la spécificité de chacun des domaines. Des Festivals, des théâtres et des salles de spectacle programment ainsi des créations mêlant par exemple danse et théâtre, théâtre et vidéo, danse et arts plastiques etc. Les musées, les biennales, quant à eux, invitent dans leur structure, dédiée à l'art contemporain, des installations, des performances où différents arts sont présents.

Ces interrogations amènent au problème de la frontière qui délimite les différents domaines artistiques et permet de dire si telle ou telle œuvre appartient au théâtre, à la danse, à la musique... Tout au long du XX^e siècle, on assiste à un phénomène de croisements et d'échanges entre les disciplines, artistiques notamment, mais aussi d'autres domaines tels que la science, la technique, la politique... Les frontières se déplacent et deviennent étanches, poreuses. Mais la collaboration entre un chorégraphe et un metteur en scène ou un plasticien par exemple, évolue durant le XX^e siècle et donne lieu à des créations que l'on qualifiera d'hybrides. Le décloisonnement des arts n'est donc pas un phénomène nouveau mais il est en constante évolution depuis déjà plusieurs décennies. Il est important aujourd'hui d'analyser en quoi le phénomène transdisciplinaire se démarque des décennies précédentes et comment il est perceptible.

¹ Jean FLORENCE (ss. dir.), "Arts de la scène, scène des arts. Brouillage de frontières : une approche par la singularité", *Etudes théâtrales*, n°27, volume I, septembre 2003, 140 pp.

La transdisciplinarité, la transversalité possède également plusieurs statuts dont il convient d'analyser les caractéristiques.

Tout d'abord, un spectacle peut être transversal, c'est à dire croiser différentes disciplines, par l'intermédiaire d'artistes (danseurs, chanteurs, comédiens...).

Une autre caractéristique s'applique à un artiste lui même pluridisciplinaire ou polymorphe, comme par exemple Jan Fabre qui est à la fois plasticien, chorégraphe, metteur en scène et auteur.

On peut ainsi se demander comment s'initient ces processus de création collective.

Depuis quelques années, on assiste également à l'effervescence de nouveaux lieux culturels dits "lieux intermédiaires" qui ont une programmation pluridisciplinaire mais où les disciplines se côtoient plus qu'elles n'interagissent véritablement entre elles.

Toutefois certains lieux proposent une programmation avec de réels spectacles novateurs dont il est difficile d'identifier l'appartenance à un champ artistique précis et que l'on peut donc qualifier "d'inclassables".

Ces nouveaux lieux apparaissent de plus en plus depuis quelques années et posent ainsi la question des raisons de leur émergence et de leur contemporanéité.

Toutefois, il convient d'observer dans ces nouvelles formes de création la pertinence et la justification des croisements artistiques. Est-ce une simple utilisation d'une discipline par une autre où y a-t-il une réelle volonté de créer un autre langage ? Quelle est l'attitude du public face à ce décloisonnement des arts ? Les institutions sont aussi perplexes face à ce phénomène nouveau qu'elles ne maîtrisent pas encore. Comment cela se passe-t-il avec les différentes compagnies porteuses d'un projet pluridisciplinaire ? Quelle politique culturelle adoptent-elles face à l'émergence de nouveaux lieux ?

Tout ce raisonnement amène à se poser la question de l'omniprésence du phénomène pluridisciplinaire et quelles en sont les manifestations et les signes aujourd'hui.

Comment explique-t-on la contemporanéité du phénomène pluridisciplinaire et l'apparition de nouveaux lieux qui inventent de nouvelles relations entre les arts ?

I. La pluridisciplinarité : un paradigme qui traverse les champs artistiques et les époques

1. Des premiers frottements aux croisements des disciplines au XX^e siècle

a. Les prémisses de la fusion des arts

L'envie de décloisonnement et de dialogue entre les arts est ancienne et il est impossible d'en établir une généalogie précise.

La collaboration entre les arts semble être un phénomène existant depuis des siècles. En effet, on constate des tentatives de croisements des arts dès les XV^e et XVI^e siècle dans l'histoire des pratiques théâtrales notamment. Les opéras notamment croisaient déjà à l'époque la musique et le théâtre. Il en va de même pour la scène baroque qui est dans la lignée de ces spectacles unissant différents arts.

Dès le XVIII^e siècle, la scène est élaborée à la fois par des architectes, des ingénieurs et des peintres et devient aussi le champ d'action du décorateur-machiniste. Plus qu'une véritable collaboration des arts sur scène, on assiste à un travail collectif précédant la représentation (toiles peintes, trappes, coulisses, perspective etc.). *"En ce sens, on peut affirmer que l'union des arts (qui inclut, comme on le voit cette fois, les arts mécaniques !) ne s'est réalisée que par désir d'illustrer les sortilèges de l'illusion"*². Toutefois, Quatremère de Quincy remarque déjà à l'époque *"que dans ces associations"*³, *chaque art, sans perdre son caractère individuel, qui le sépare d'un autre, perd néanmoins, le plus souvent, une partie de sa valeur spéciale et de son effet"*⁴. Le débat sur la pertinence de

² Denis BABLET (ss. dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS éditions, Arts du Spectacle, 1995, p.15.

³ Au théâtre et à l'opéra, la musique, le texte, la poésie... sont mêlés.

⁴ *Op. Cit.*, Paris, CNRS éditions, Arts du Spectacle, 1995, p.15.

la fusion des arts est déjà lancé. Mais c'est réellement au XIX^e siècle, avec les romantiques que la notion d' "œuvre d'art totale" apparaît.

- L'œuvre d'art totale et Richard Wagner

La transdisciplinarité se prête à diverses définitions et pour certains désigne la synthèse des arts, principe rendu célèbre essentiellement par les romantiques et le "*Gesamtkunstwerk*"⁵ dont rêvait Richard Wagner⁶. C'est le contexte économique et social du XIX^e siècle qui favorise l'émergence de tendances nouvelles, notamment dans le domaine artistique. L'art, à l'époque, devient un produit marchand, et Wagner réagit à cela en choisissant de recréer un art qui s'oppose à la situation artistique de son temps. Pour Wagner, la seule chance de l'artiste, "*c'est l'union de tous les genres dans l'œuvre d'art commune. C'est là seulement qu'il peut être libre*"⁷. L'œuvre d'art idéale naît ainsi de la coexistence de plusieurs arts, danse, musique, poésie, architecture, sculpture, peinture. Toutefois, ces arts doivent concourir à créer une œuvre unificatrice et spécifique. Wagner ne cherche pas à homogénéiser les composantes de l'œuvre, mais au contraire, il cherche à renforcer la spécificité de chacun des arts. Ceux-ci ne pourront être intégrés aux autres disciplines qu'après avoir atteints leurs sommets d'expression individuels. Ce sont alors leurs forces respectives qui assureront leur puissance commune. En cela, Wagner condamne l'individualisme des arts qui aspirent à l'autosuffisance au point de refuser cette existence commune. Il affirme que

"l'œuvre d'art de l'avenir est une réunion spontanée et momentanée d'hommes, inséparables de l'instant de sa conception, comme de l'instant de sa perception :
"La naissance de toute œuvre d'art dramatique sera ainsi l'œuvre d'une nouvelle association d'artistes

⁵ Peut être traduit par "œuvre d'art commun".

⁶ Compositeur et dramaturge allemand (1813-1883). Il s'épanouit dans le domaine du théâtre puis il évolue vers une conception du drame qu'il veut art total.

⁷ *Op. Cit.*, Paris, CNRS éditions, Arts du Spectacle, 1995, p.25.

n'ayant jamais existé auparavant et ne devant jamais se répéter [...]”⁸ ”⁹.

Héritage des romantiques, l'idée d'œuvre d'art totale perdue au début du XX^e siècle, notamment à travers l'école du Bauhaus.

b. Les expériences menées au début du XX^e siècle

- Le Bauhaus et la synthèse des arts

Le Bauhaus, fondé en 1919 à Weimar par l'architecte Walter Gropius, est à la fois un mouvement artistique et une école. Les trois objectifs majeurs du mouvement sont de rétablir le lien avec le social, de redonner à l'art une fonction au sein de la société et d'abolir la séparation entre les arts libres et appliqués et les Beaux-Arts. Ainsi, la peinture, la sculpture, les métiers d'art et la création industrielle deviennent les éléments de l'œuvre d'art totale "architecture".

La communauté de la loge médiévale, qui regroupait des artistes et des artisans, est le modèle historique de cette école. L'Art Nouveau en est le modèle récent et le mouvement De Stijl y a eu une influence considérable. Gropius va abolir la structure académique de l'école et créer des classes qui deviennent des ateliers dans lesquels les élèves interrogent le matériau sous l'angle de son emploi formel et pratique. Les enseignants sont "*des artisans qui intègrent dans leur réflexion toutes les possibilités de la production industrielle en série des modèles créés.*"¹⁰ Les créations formelle, artisanale et industrielle ont la même valeur, la hiérarchie des arts est abolie et l'art fonctionnel est appris. Le but de l'école est de

⁸ Richard WAGNER, *L'œuvre d'art de l'avenir*, traduit en français par J.-G. Prod'homme et Dr F. Holl, Plan de la Tour, Editions d'Aujourd'hui (réédition conforme au tirage de 1928 de l'édition Delagrave, Paris, 1910), p.87.

⁹ *Op. Cit.*, Paris, CNRS éditions, Arts du Spectacle, 1995, p.277.

¹⁰ Ingo F. WALTHER (ss. dir.), *L'Art au XX^e siècle*, Taschen, 2000, p.177.

construire une société nouvelle où l'art serait à nouveau l'expression d'une vision commune du monde.

De nombreux artistes vont enseigner au Bauhaus comme Paul Klee (peinture sur verre et tapisserie), Vladimir Kandinsky (dessin analytique), Gerhard Marcks (atelier de poterie), Oskar Schlemmer (peinture murale puis atelier de sculpture), etc. et vont prôner une synthèse des arts unissant l'architecture à d'autres arts.

Puis l'école prend une nouvelle orientation qui tend vers une pensée fonctionnaliste où l'aspect architectural l'emporte sur des considérations artistiques et créatrices.

Ainsi, le manifeste du Bauhaus est un appel à la synthèse des arts, à l'œuvre d'art totale et à l'union entre artistes et artisans. Il cherche à réunir toutes les disciplines des arts appliqués (sculpture, peinture...) en un nouvel art de bâtir dont elles seraient les composantes.

L'école ferme ensuite en 1932 sur l'ordre de Göring qui la considère comme le "foyer du bolchevisme culturel". Mais il reste de nombreux livres du Bauhaus qui font partie des écrits théoriques majeurs de l'époque. *"Les auteurs représentent le nouveau type du créateur procédant de manière consciente et méthodique, qui assume l'entière responsabilité de son activité, qui est un scientifique presque autant qu'un artiste."*¹¹

Cependant, la synthèse des arts se fait sous l'égide de l'architecture. Pour de nombreux artistes cette synthèse doit être provoquée, au départ, par l'impulsion d'un art qui devient moteur des autres arts. Plus que d'une réelle fusion entre les arts, on assiste plutôt à l'instrumentalisation d'un art par un autre.

A la même époque, deux autres courants artistiques ébranlent les notions de genres et de limites, il s'agit du futurisme et du dadaïsme qui remettent en cause *"à la fois l'immobilité de l'art, la question de sa modélisation et l'infranchissabilité des frontières données [...]"*¹².

¹¹ *Op. Cit.*, Taschen, 2000, p.178.

¹² François BAZZOLI, "1909-1960, l'art aux frontières de lui-même", *La pensée de Midi*, Arles, Actes Sud, n°2, automne 2000, p.37.

- le futurisme et le dadaïsme

Le futurisme propose une vision de l'œuvre d'art totale radicalement différente de celle de Wagner. En effet, les futuristes considèrent la dynamique comme une force essentielle de la société moderne. Leurs œuvres et manifestes se vouent à la sublimation des nouvelles énergies telles que la vitesse, la machine, les nouvelles technologies, les nouveaux matériaux. Ils rejettent les supports artistiques traditionnels afin de communiquer plus vivement au spectateur la dynamique qui les habitent. Ainsi, Umberto Boccioni écrit¹³ le *Manifeste technique de la sculpture futuriste* en 1912 où il envisage le décloisonnement des arts. Il appelle à l'abandon des lois délimitant les supports artistiques traditionnels. Les manifestes futuristes rédigés entre 1909 et 1937 concernent de nombreux domaines artistiques tels que les arts plastiques, l'architecture, le théâtre, la danse, le cinéma, la musique, etc.

Le futurisme s'attaque aux formes fixes et fermées et alors "*de la musique à la sculpture, de la réinvention des formes à l'innovation des matériaux, de la poésie à l'intervention scénique, c'est la structure de la pensée qui a été remodelée*"¹⁴. Toutefois, les déclarations et les manifestes demeurent les domaines d'interventions privilégiés des artistes futuristes qui finalement écrivent plus qu'ils n'agissent.

La date officielle de la naissance de Dada est le 5 février 1916, pendant la Première Guerre Mondiale, à laquelle ils s'opposent vivement. Le dadaïsme est un exemple tout à fait pertinent dans le dépassement des frontières. Le geste artistique se fond dans les formes de la vie et le quotidien devient un sujet phare des dadaïstes. Ils rompent avec les formes traditionnelles et adoptent de nouveaux matériaux pour ce dresser contre une certaine forme de perfectionnisme.

Un des artistes majeur de ce courant, Kurt Schwitters, "*va profondément influencer l'art de la fin du XX^e siècle par la novation de son appréhension*

¹³ Sous l'influence du premier manifeste écrit par Marinetti en 1909, véritable inventeur du futurisme.

¹⁴ *Op. Cit., La pensée de Midi*, Arles, Actes Sud, n°2, automne 2000, p.38.

de l'art"¹⁵. Son objectif est de créer un nouvel art synthétique en combinant les disciplines traditionnelles de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Avec son art du collage d'objets hétérogènes, généralement trouvés, il élabore une conception personnelle du monde qu'il appelle *Merz*¹⁶. "Au penchant à l'œuvre d'art totale correspond le fait que ce typographe accompli et spécialiste en publicité [...], ne voulait pas seulement avoir sa Construction Merz, mai aussi sa "Revue Merz" et sa "Scène Merz", version très personnelle du théâtre total"¹⁷.

La notion d'environnement est essentielle chez Schwitters. Construit au cours des années vingt, son œuvre le *Merzbau* impose au spectateur un univers dépourvu de repères spatiaux habituels. Il va chercher à matérialiser les relations existant entre son œuvre et l'espace environnant. De l'œuvre architecturale le *Merzbau* découle la conception générale de l'installation et de l'environnement dans la deuxième moitié du XX^e siècle.

On constate aussi, à partir des années soixante et surtout soixante-dix, une révolution des technologies de l'information qui a eu un effet considérable sur les formes artistiques et a engendré la mise en place de réseaux culturels.

¹⁵ *Op. Cit.*, *La pensée de Midi*, Arles, Actes Sud, n°2, automne 2000, p.39.

¹⁶ *Merz* provient d'un de ses collages pour la réalisation duquel il avait utilisé du papier journal. Des mots "Privat-und Commerzbank" n'était resté que la syllabe "merz".

¹⁷ *Op. Cit.*, Taschen, 2000, p.126.

2. Les mutations de la société contemporaine dans la seconde moitié du XX^e siècle

a. société de l'information et réseaux

Depuis les années soixante-dix, des bouleversements technologiques ont eu des conséquences sur la société, son organisation, le monde du travail et a également bousculé nos repères culturels.

Le réseau prévaut comme nouveau modèle d'organisation par l'apparition et la généralisation d'outils tels que les ordinateurs, internet, les web cam etc.

A l'échelle nationale, on peut citer le réseau des scènes nationales qui a vu le jour en 1990. Ce sont des établissements à vocation pluridisciplinaire qui participent à l'aménagement du territoire afin de démocratiser la culture. Les SMAC (Scènes de Musiques Actuelles) sont également inscrites dans un réseau.

Le réseau français Actes-if, créé en 1996, regroupe des lieux pluridisciplinaires de création et de diffusion qui vont du café-littéraire, au théâtre en passant par l'espace Culture Multimédia. Concentrés sur Paris et sa région, on compte parmi ces lieux le Batofar, le Collectif 12 à Mantes la Jolie, le Bouquin Affamé à Clichy, etc.

A l'échelle européenne, les années quatre-vingt on vu l'émergence de nombreux réseaux de lieux culturels comme le réseau Trans Europe Halles (cf. **annexe 7**), créé en 1983 par Michel Grombeer, directeur des Halles de Schaerbeek en Belgique, *"cette idée d'Europe représentait une échappée par rapport à notre réalité, mais aussi l'envie d'ouvrir les fenêtres de la maison et de s'engager dans des échanges"*¹⁸. Différents critères ont été définis par Grombeer et son équipe afin de préciser le rôle de ce réseau. Tout d'abord, les projets culturels doivent naître

¹⁸ Entretien de Philippe GROMBEER par Gilles BASTOGY, "Schaerbeek, le "fort" des Halles", *Cassandre*, n°36-37, septembre-octobre 2000, p.12.

"d'initiatives citoyennes ; elles consistent à récupérer des bâtiments d'origine marchande, industrielle ou militaire ; ce sont des lieux pluridisciplinaires où se mêlent projets associatifs, mouvements communautaires et projets artistiques ; des lieux déjà ouverts sur l'Europe et le monde"¹⁹.

Ce réseau regroupe aujourd'hui dix-neuf pays européens et une trentaine de lieux culturels pluridisciplinaires. Fazette Bordage est arrivée en 1994 et a assuré la coordination de ce réseau pendant dix ans. Elle dirige actuellement la friche Mains d'œuvres à Saint-Ouen où est maintenant installé le bureau de Trans Europe Halles.

Ces mises en réseaux sont facilitées par l'apparition de nouvelles technologies et nouveaux médias tel qu'internet, mais n'en sont pas la conséquence directe.

b. Rôle des nouvelles technologies

- Contextualisation

Art et technique ont toujours été inséparables. Les artistes ont toujours eu recours, le long des âges, à des instruments, à des savoirs-faire, des technologies dont la complexité et la nouveauté stimulaient leur imagination. Actuellement, les technologies investissent de plus en plus profondément les procédures artistiques, on parle alors d'art technologique. L'apparition également des mondes virtuels, de l'image de synthèse, l'interactivité, concoure à la création d'univers artificiels qui peuvent remplacer ou concurrencer nos anciens modes de perception. Ainsi, la lisière apparaît de plus en plus mouvante entre les différents arts,

¹⁹ *Op. Cit., Cassandre*, n°36-37, septembre-octobre 2000, p.12.

peinture, sculpture, installation, photographie qui viennent se nourrir en permanence des nouvelles technologies, permettant ainsi le décloisonnement des disciplines.

Il apparaît alors de nouvelles catégories d'artistes, de formation technique ou artistique. Des glissements se produisent entre disciplines et entre professions. Certaines œuvres ont ainsi été développées par des techniciens dans un but purement pratique et ne se sont vues dotées qu'après coup d'une force esthétique, comme les fractales ou les structures arborescentes générées par des machines.

Il est ainsi naturel que ces modifications (qui sont aussi sociales, culturelles, économiques) soulèvent des inquiétudes plus que légitimes : *"ces modifications de l'art s'inscrivent dans le champ d'une mutation beaucoup plus vaste : celle d'une civilisation fondée sur les principes de la mondialisation et de l'universalisation de tous les échanges."*²⁰ Un certain nombre d'ambiguïtés et de malentendus apparaissent en ce qui concerne les relations de l'art et de la technologie, de l'art et de la science, de l'art et de la société. On constate par exemple, une réaction récurrente qui est d'assimiler la relation arts/sciences aux arts technologiques.

Ces malentendus proviennent du statut flottant et ambigu de l'œuvre qui ramène le public à sa seule subjectivité. Aujourd'hui, tout est susceptible de rentrer dans la sphère de l'art : *"il n'est que de constater à l'aura grandissante qui s'est attachée, ces dernières années, aux commissaires d'exposition et, plus précisément, aux collectionneurs, ceux-ci étant même en passe d'apparaître comme les nouveaux "artistes", capable de faire et défaire la cote des œuvres."*²¹ On assiste à une autonomisation de la fonction de commissaire d'exposition et l'ouverture de l'exercice de cette fonction à des universitaires, des philosophes, des historiens. Selon Nathalie Heinich, on arrive à une déprofessionnalisation et une déréglementation de la fonction de commissaire d'exposition considéré comme un concepteur, un auteur.

²⁰ Florence de MEREDIEU, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, Comprendre / Reconnaître, p.216

²¹ *Op. Cit.*, Paris, Larousse, Comprendre / Reconnaître, p.223.

Le risque est aussi que l'art n'utilise pas la technologie comme un outil, un moyen, mais devienne véritablement un "art technologique". Il s'agirait alors de l'instrumentalisation d'une discipline par une autre, ce qui annihilerait toutes possibilités d'échanges et d'interpénétration entre ces domaines.

Ainsi, l'art vidéo apparaît dans les années soixante et l'art par ordinateur dans le courant des années soixante-dix. L'invention simultanée du happening, de la performance et la mise au point de l'installation marque alors fortement l'art vidéo et s'impose de plus en plus dans les arts multimédias.

On assiste alors à un phénomène de frottements des autres arts et notamment des disciplines du spectacle vivant qui viennent se nourrir des nouvelles technologies.

- Fluxus : la naissance de l'art vidéo

Fluxus est un mouvement fondé en Allemagne par Georges Maciunas dans les années 1962-1964²² qui compte quelques individus d'exception comme Nam June Paik et Wolf Vostell.

L'art vidéo surgit dans le double contexte des expérimentations menées, d'une part aux Etats-Unis par des artistes comme John Cage ou Robert Rauschenberg, et d'autre part, en Allemagne autour de Fluxus, qui va fédérer les énergies artistiques européennes et nord-américaines.

Le mouvement se situe d'emblée à la croisée des arts (peinture, sculpture, musique, danse, performance, etc.) et marque ainsi l'art vidéo par la richesse de ses influences. Il se veut avant tout un champ d'expérimentation réunissant tous les arts.

Cultivant les valeurs de l'éphémère, du quotidien, Fluxus brasse toutes sortes d'objets, de gestes, de concerts, de happenings... L'art vidéo des débuts repose sur un principe fondamental de détournement. Deux tendances se profilent alors. La première, incarnée par Paik, s'intéresse à

²² L'esprit Fluxus voit le jour dès la fin des années cinquante.

l'image, au module télévisuel et au traitement de la vidéo. La seconde, qui fait fréquemment appel à des objets de récupération et qui se trouve illustré par Vostell, insiste sur le caractère sociologique et politique de son action en réalisant une critique radicale de la société de consommation.

Dès le début de l'art vidéo, on note l'omniprésence du happening.

- Happenings et performances

On assiste, dans un premier temps, au développement de l'installation²³ et la prolifération des happenings.

Lors d'un happening, l'artiste se trouve face à un public, généralement celui des vernissages dans les galeries d'art, et développe une action ayant souvent pour but de surprendre ou choquer le spectateur. C'est ensuite toute l'histoire de la vidéo qui va interférer avec celle de la performance.

La performance consiste à mettre en scène des actes ou des événements, impliquant généralement la participation du corps de l'artiste. Elle se situe au confluent des arts plastiques et des arts du spectacle. Beaucoup d'artistes vidéo y ont eu d'ailleurs recours. Elle se distingue de l'installation parce qu'elle intègre dans sa structure la participation de l'être humain et le développement d'une action dans un temps et un lieu. Ainsi, petit à petit la vidéo et la performance vont envahir les arts du spectacle.

- Les nouvelles technologies investissent le champ des arts du spectacle

Dans la seconde moitié du XX^e siècle, les arts plastiques se sont largement ouverts aux nouvelles technologies qui ont fini par envahir en profondeur les autres arts tels que la danse, le théâtre, le cinéma, etc.

²³ Lorsque l'artiste s'empare d'un espace et le peuple d'objets.

Conjointement, les frontières entre les arts ont éclaté. Le développement massif des installations multimédias et des performances a amplement contribué à la rencontre de tous ces moyens d'expression. La danse a ainsi investi l'univers de la vidéo ; le théâtre utilise de plus en plus des dispositifs scéniques et des machineries commandées par ordinateur et dont la vidéo n'est pas absente. L'image devient alors l'élément déterminant de l'œuvre et le son, la voix, le texte font désormais partie intégrante des installations.

Les musées commencent à s'ouvrir à toutes les disciplines. Tout ceci rappelle la notion d' "art total", chère aux avant-gardes du début du XX^e siècle (dadaïsme, futurisme...) et qui a été réactivée dans les années cinquante-soixante par Fluxus.

*"Les frontières ont à nouveau éclaté entre les disciplines qui cherchent toutes à s'insérer dans le vif d'un dispositif de plus en plus théâtral, médiatique et animé"*²⁴. C'est sans doute cela qui a participé à l'effondrement des frontières artistiques : l'élargissement, la virtualisation et la mondialisation des échanges.

Ainsi, on constate que durant tout le XX^e siècle, des expériences ont été menées dans le but de tendre vers un "art total". La résurgence actuelle de ces croisements peut s'expliquer par l'avancée des nouvelles technologies et leur intégration par le monde l'art. Les artistes ont toujours assimilé les technologies de leur temps, mais les ouvertures offertes par notre époque et la systématisation des spectacles transdisciplinaires méritent que l'on se penche sur la (ré-)actualisation de ce phénomène.

Cette ouverture amène alors les artistes à chercher d'autres voies d'expression, d'autres formes de langage à travers le croisement de leur travail avec d'autres disciplines artistiques.

²⁴ *Op. Cit.*, Paris, Larousse, Comprendre / Reconnaître, p.181.

II. Les signes de la transversalité aujourd'hui : perceptions artistiques

1. Comment s'initient ces processus de création collective ?

a. Des créations qui relèvent de l'inclassable

L'effervescence de la transdisciplinarité semble émaner aujourd'hui d'un réel besoin de renouveau. En répondant aux questions de Yan Ciret , Philippe Decouflé pense que ce goût pour tout ce qui est piste, danse, théâtre, arts plastiques *"est généré par un goût du ludique, après une période où on a vu, en danse, des choses longues et ennuyeuses, dans un climat général plutôt déprimant."*²⁵ Cette volonté de renouvellement est assimilée à un besoin de se régénérer artistiquement. La peur de se répéter, de dire les mêmes choses véhicule cette envie de croiser différentes disciplines pour nourrir son travail. Selon Christian Taguet, *"l'art qui ne s'expose pas à des menaces ou des stimulants venus du dehors s'épuise"*²⁶.

Ces affirmations ne remettent cependant en aucun cas le fait que les phénomènes transdisciplinaires existaient déjà au début du XX^e siècle.

Ces "multiplicités" artistiques récusent l'enracinement dans le toujours semblable et prennent le parti de l'errance, aboutissement provisoire d'un Paris qu'un vocabulaire riche tente d'appriivoiser : l'emprunt, l'appropriation, la citation, l'intersection, l'hybridation, le brouillage, le mixage... Ainsi, *"Alwin Nikolais proclamera son infidélité à la danse, justifiant cette attitude par ces mots : "un seul art ne saurait combler ma quête. J'aime mélanger mes magies"*²⁷. Il convient toutefois d'effectuer ce

²⁵ Yan CIRET (ss. dir.), "Le cirque au-delà du cercle", *Art Press*, numéro spécial n°20, Paris, 1999, p.28.

²⁶ *Ibid.*, p.30

²⁷ *Ibid.*, p.10.

mélange avec prudence en se nourrissant des thèmes des différentes disciplines : *"Il faut prendre le temps, il faut manger les choses, les digérer et ne pas les ressortir en les recopiant. Quand vient une vraie nécessité, on les reprend. Mais il faut que cela devienne une nécessité"*²⁸. L'idée de collage est donc ici à évincer pour ne pas entrer dans une catégorie du "toujours semblable".

L'essence de chaque domaine artistique doit pouvoir être entrevue dans une création et véritablement fusionner dans le but de créer un autre langage, plus qu'une autre discipline artistique. Le métissage consisterait donc à conserver sa propre énergie tout en agissant ensemble. Cela induit la nécessité d'un travail collectif. Les pratiques transversales impliquent en effet la rencontre d'artistes qui travaillent dans des domaines différents. Selon François Cervantès²⁹, la transdisciplinarité est avant tout

*"une histoire de personnes, quelle que soit son origine, que ce soit la danse ou le cirque ou la musique, il y a des gens avec qui on s'entend bien. Il y a des gens de théâtre que je n'ai jamais réussi à comprendre alors que je peux rencontrer des peintres ou des photographes que je comprends tout de suite"*³⁰.

Il s'agit donc de rencontres humaines. Un projet ne peut aboutir qu'à partir du moment où les différentes énergies rassemblées se complètent et fonctionnent ensemble. Il ajoute à ce propos

"Moi par exemple, je ne voudrai pas travailler avec un danseur, mais avec quelqu'un, qui a un prénom, qui soit quelqu'un avec qui je m'entende. Je ne tiens pas plus que ça à l'écriture, ou au théâtre, ou à la danse, je veux travailler avec des personnes. S'il se trouve

²⁸ *Op. Cit.*, *Art Press*, numéro spécial n°20, paris, 1999, p.29.

²⁹ Auteur-metteur en scène, il développe actuellement un projet avec la friche la Belle de Mai.

³⁰ Entretien avec François CERVANTES, auteur-metteur en scène à Marseille le 29 juillet 2004, cf. **annexe 1**.

*que c'est un percussionniste ou un danseur, c'est bien. Pour moi, la pluridisciplinarité dans mon parcours elle est venue comme ça. Il n'y a jamais eu l'idée de dire que je voulais intégrer absolument de la danse ou de la musique*³¹.

Les projets transdisciplinaires peuvent ainsi être le fruit du hasard. Des spectacles se créent au fil des rencontres et peuvent naître pendant une discussion entre différents artistes qui verront l'intérêt pour eux de travailler ensemble. C'est alors un rapport de confiance qui s'établit et qui guidera le projet. Il est cependant possible de forcer les rencontres et chercher à travailler avec un chorégraphe ou un musicien, par exemple, pour les besoins d'un spectacle. L'artiste ne sait pas auparavant quels vont être les liens qui l'unissent ou non avec cette personne et *"si ça ne marche pas c'est éphémère"*³², le projet n'aboutira pas ou sera un échec.

La création transdisciplinaire manifeste la tendance de l'art à germer dans des zones indéfinissables où se croisent différents modes de pensées. La création contemporaine résulte en fait de la mobilité constitutive de la pensée créatrice. On en déduit que la transdisciplinarité réside dans l'inclassable, l'interstitiel. Antoine Pickels³³ par exemple accorde sa préférence *"à ces spectacles "inclassables" où le mouvement, le texte, le jeu, les arts plastiques et la musique se mêlent de manière à ne plus être vraiment discernables – sans pour autant viser ni provoquer une sensation d'unité"*³⁴. Ces différents genres, quand ils sont mêlés, se contaminent l'un l'autre. Il existe bien sûr des spectacles où chaque art campe sur ses principes esthétiques et œuvre de manière parallèle. Mais quand on est dans un travail de création où tous les éléments sont pensés

³¹ Entretien avec François CERVANTES, auteur-metteur en scène à Marseille le 29 juillet 2004, **cf. annexe 1.**

³² *Ibid.*

³³ Il écrit pour le théâtre (*La ressemblance involontaire ; L'Ecran spectral ; Belgique*, tous publiés aux Editions du groupe Aven) ou sur le spectacle (*Regards croisés sur les arts du spectacle à Bruxelles*) et il collabore régulièrement à des spectacles de danse, en tant que dramaturge ou scénographe.

³⁴ Jean FLORENCE (ss. dir.), "L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine", *Etudes théâtrales*, n°26, mars 2003, p.69.

simultanément, il est rare qu'il n'y ait pas de trafics d'influence. Une des nécessités majeures, lorsqu'on pratique ce métier dans les zones troubles créées par la rencontre de plusieurs arts, c'est la souplesse et le sens du compromis. L'artiste n'œuvre pas ici dans l'absence de convention, mais dans la coexistence, le frottement, le mélange des règles provenant des différentes disciplines.

b. Les frontières et les territoires de l'art

On peut alors se demander si on parvient à une disparition définitive des frontières ou à une redéfinition des territoires artistiques. Il s'agit de faire attention à l'identité de chaque art et à leurs rivalités qui alimentent l'histoire des arts. En fait,

"les différentes pratiques artistiques se confrontent à leurs limites, à leurs franges, sont à la recherche du domaine qui devrait leur correspondre, du champ où elles établissent leurs propriétés et du terrain où elles devraient se déployer, des lieux où elles pourraient trouver leur ancrage."³⁵

La frange est le flou qui peut surgir dans la délimitation des territoires. Cette notion de territoire est essentielle et, dans l'évolution la plus récente, les lignes de démarcation des frontières s'effrangent et *"les nécessités de l'identification et de l'autonomie demeurent et [...] d'ailleurs les franchissements de frontière proviennent souvent de l'intérieur même d'un genre [...]"³⁶*.

Cette réflexion amène à la question de lieu et d'espace. Tout lieu peut servir de scène, dès lors qu'il est débarrassé de toute servitude théâtrale par exemple. Il peut ainsi s'ouvrir à toutes les disciplines et, par son absence même de caractérisation, à accueillir la danse, les arts

³⁵ *Op. Cit., Etudes théâtrales*, n°27, volume I, septembre 2003, p.12.

plastiques, la musique, le cinéma et toutes les images virtuelles, dans une interaction permanente de toutes ces données. C'est donc le contenant, l'espace qui détermine la qualité d'un spectacle.

Ce décloisonnement des frontières, cette tendance à la transversalité des disciplines est un moyen de renouveler le langage artistique. Les nouvelles technologies et la vidéo particulièrement tentent actuellement de renouveler le langage scénique, chorégraphique et plastique.

c. Le rôle prédominant de l'image

A l'intérieur des pratiques transdisciplinaires où la porosité des frontières entre les arts du spectacle notamment a été un des facteurs déterminants, l'image occupe une place de plus en plus importante. Ce phénomène n'est pas nouveau puisque l'introduction de l'image dans les spectacles datent des années vingt puis des années soixante et enfin, plus récemment, des années quatre-vingt³⁷ : les images se sont faufilees puis installées sur la scène. Ceci soulève deux problématiques. La première place l'acteur ou le danseur face aux images projetées sur la scène et il assiste ainsi à l'introduction du monde extérieur sur le plateau. La seconde confronte les images du comédien, de son propre corps à celles de son personnage.

On voit ainsi de plus en plus une multiplication des écrans sur scène avec lesquels l'artiste doit jouer. Il s'agit de trouver une interaction, une cohérence entre l'image et les artistes sur scène afin d'inventer des langages, des relations entre les formes pour tenter de parer à cet essoufflement que connaît parfois le spectacle vivant. Dans le domaine du théâtre, Jean-François Peyret estime que *"c'est la confrontation du théâtre avec d'autres disciplines, pas seulement artistiques, [...] qui doivent rester ce qu'elles sont : il faut se frotter à elles, non pas les mettre au service du théâtre, ni mettre le théâtre à leur service."*³⁸ Il s'agit de faire se rencontrer différents langages qui vont s'enrichir les uns les autres pour aboutir à de

³⁶ *Ibid.*, p.16.

³⁷ Cette évolution des croisements des disciplines et particulièrement de l'apparition de la vidéo a déjà été étudiée dans la première partie.

nouvelles formes et de nouvelles expressions. Conserver l'identité de chaque domaine apparaît ici essentielle. Le rôle de l'image consiste alors à renouveler les langages et les formes artistiques tout en évitant d'être anecdotiques ou décoratives. Elles doivent jouer un rôle de partenaire avec l'artiste pour compléter, accompagner et enrichir son travail. Benoît Bradel³⁹ travaille en amont d'un spectacle sur les images et leurs relations aux acteurs et à l'espace. Il s'est rendu compte que *"travailler sur ces spectacles comme vidéaste [lui] conférait un rôle d'acteur"* et il cherche à *"voir si la présence simultanée d'acteurs et d'images fonctionne ou non, si l'un ne tue pas l'autre, n'annule pas l'autre, ou au contraire si une nouvelle situation, inattendue, prend forme."*⁴⁰ En fin de compte, le facteur essentiel reste le temps qui permet de trouver la justesse de la relation complexe qu'entretiennent les images, les artistes et la scène.

Ainsi, les nouvelles formes artistiques dépendraient surtout de situation, de processus d'échange et d'associations de personnes autour d'une intention esthétique commune.

Il est cependant primordial de ne pas oublier que les expériences transdisciplinaires ne sont pas des phénomènes nouveaux dans cette idée d'associer, de croiser ou d'emprunter à une autre discipline. Le mélange des arts, depuis les années dix, s'impose en variations complexes, pluridimensionnelles et pluridirectionnelles. Il semble que les créations soient pensées comme l'esthétique du collage-montage.

Dans les années quatre-vingt, on passe à une esthétique des spectacles-assemblages, de l'imbrication et de l'hybridation. Comme le soulignent Michel Ritter dans son entretien dans la revue *Cassandra*, certaines créations font l'effet d'une *"tarte à la crème"* par cette tendance à l'accumulation d'objets et de références disciplinaires diverses. Tandis que dans les années quatre-vingt-dix, on oublie ces assemblages de matériaux contemporains ou de nouvelles technologies pour s'orienter vers le métissage, ou plutôt vers une synthèse des arts pertinente et

³⁸ *Op. Cit., Etudes théâtrales*, n°27, volume I, septembre 2003, p.58.

³⁹ Metteur en scène, acteur et vidéaste.

⁴⁰ *Op. Cit., Etudes théâtrales*, n°26, mars 2003, p.78.

cohérente. Il faut toutefois garder à l'esprit, le caractère unique de chaque création et qu'il n'est donc pas possible de généraliser en affirmant le caractère transdisciplinaire et pertinent de tous les spectacles d'après 1990 : *"l'enjeu majeur est bien de savoir si le parti pris de la synthèse, du métissage, renvoie à un lissage ou s'il peut délivrer quelque surprises formelles et débordements de sens"*⁴¹.

Le cirque est un domaine qui a particulièrement évolué depuis ses origines. Ses mutations de "cirque traditionnel" au "nouveau cirque" et actuellement au "cirque contemporain" témoignent de cette évolution vers l'élaboration d'expériences transdisciplinaires. On remarque un renoncement grandissant de la conception d'artiste "spécialiste" au profit d'un artiste "polymorphe" qui acquiert une vision plurielle où la valeur de chaque discipline contribue à le nourrir et à élargir son horizon. Ainsi, les expériences circassiennes ont su amorcer un véritable renouvellement des formes artistiques.

2. Le cirque contemporain, langage hybride.

a. Evolution du statut et des conceptions du cirque.

Jusqu'en 1979, le rattachement du "cirque traditionnel" au ministère de l'Agriculture est dû à la présence d'animaux. A partir de cette date, il passe sous la tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Dès les années dix, on assiste à un mouvement de radicalisation au sein duquel se manifestent la volonté de briser l'ordre établi et les visions utopiques d'une transformation, grâce à l'art et à la société. Ainsi, les avant-gardes historiques vont participer à la définition d'une esthétique de la non-cohérence en recourant au collage et au montage, favorisant alors l'élargissement du champ de l'esthétisable et, en conséquence, l'irruption

⁴¹ Jean-Michel GUY (ss. dir.), *Avant-garde, cirque. Les arts de la piste en révolution*, n°209, Paris, Autrement, Mutations, novembre 2001, p.139.

de correspondances dynamiques entre l'art et la vie. Ce jeu de déconstruction et re-construction amène à la création d'un autre langage.

Dans la deuxième moitié du XX^e siècle, d'autres frottements vont rapprocher le cirque et les autres arts et d'autres nœuds commencent à se tisser entre leurs techniques, leur vocabulaire et leur esprit respectif. *"Comme le souligne avec justesse Christine Hamon-Siréjols, l'histoire de ces rencontres est à interpréter en rapport avec les "crises traversées par le théâtre" et la volonté de se régénérer constamment à des "sources plus turbulentes" ⁴².*

Le point commun entre les différentes disciplines du spectacle vivant est le corps, *"le corps en jeu du théâtre, corps en tension dans la danse, corps en suspens au cirque : ces corps interagissent pour exprimer l'impossibilité d'agréger le dire et le faire, de fusionner l'être et le monde, d'habiter le sol sans vivre dans les rêves." ⁴³* C'est pourquoi une cohabitation et une fusion des arts au sein du cirque semble possible.

En 1985, la création du CNAC⁴⁴ concoure à l'épanouissement de disciplines qui entretiennent des liens étroits avec les autres arts. En 1990, Bernard Turin prend la direction du CNAC et introduit une réforme décisive puisqu'il sollicite des metteurs en scène, des chorégraphes, des plasticiens pour diriger le spectacle de fin d'année. Bien qu'une discipline soit privilégiée au sein de la formation, le caractère transdisciplinaire est ici affirmé. Il s'agit de former des artistes polyvalents contraints de se découvrir, d'être à l'écoute les uns des autres et d'écrire alors une partition forcément hybride. Cette polyvalence s'oppose à la définition du cirque traditionnel où l'on se voue à une seule discipline.

La naissance du CNAC n'est cependant pas la première initiative de croisements de différents domaines. Les années soixante-dix ont effectivement vu apparaître une nouvelle forme d'expression avec le nouveau cirque.

⁴² *Op. Cit.*, *Art Press*, numéro spécial n°20, Paris, 1999, p.12.

⁴³ Emmanuel WALLON, *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, Apprendre, 2002, p.12.

b. Initiative des premiers croisements : le nouveau cirque

Depuis une trentaine d'années, on parle du nouveau cirque qui bouscule les protocoles institués par la tradition et revendique par dessus tout sa dimension culturelle. Les inventeurs du nouveau cirque appartiennent à une génération marquée par mai 68. Leur choix s'oriente vers l'investissement de la rue comme terrain d'intervention principal. Ils expérimentent ainsi les potentialités expressives de différentes formes populaires délaissées, qui ne sont pas encore légitimées institutionnellement. Une idée essentielle réside dans la volonté de pratiquer l'art autrement, pour un autre public.

Les artistes de cette nouvelle forme artistique rejettent toutefois l'appellation de nouveau cirque. Ils réprouvent, dans un premier temps toute assignation d'une œuvre à un genre quel qu'il soit. Ils s'appuient également sur le métissage artistique de leur travail et il apparaît alors difficile à de nombreux programmeurs de classer autrement qu'en "inclassable" ces formes hybrides de danse, de théâtre, de musique, d'acrobatie ou d'art électronique à l'origine desquels se trouvent pourtant les artistes du cirque. Même si cette appellation est aujourd'hui contestable, elle a pourtant été pertinente est nécessaire, en son temps.

Le nouveau cirque se distingue du cirque traditionnel par l'absence de numéros animaliers. Outre ce refus, il s'est également affirmé en rompant manifestement avec tous les codes du cirque alors en vigueur : la dramaturgie fondée sur la succession de numéros sans véritable liens entre eux, les scintillements des costumes, les roulements de tambours... L'abandon de la piste circulaire au profit d'une "piste", d'une scène frontale, permet aux artistes de se produire sur des plateaux de théâtre. L'avantage est alors qu'ils peuvent tourner dans des scènes nationales et dans la plupart des salles péri-urbaines. Ainsi, avec les codes esthétiques

⁴⁴ Centre National des Arts du Cirque.

et l'idéologie qui le fonde, le nouveau cirque a rejeté l'économie du cirque traditionnel. *"Le nouveau cirque, revendiquant la création contre la reproduction, le "service public" du théâtre contre la recherche du profit, et le danger de l'art contre le risque capitaliste [...]"*⁴⁵.

Une des premières création marquante du nouveau cirque est *Le Cri du Caméléon* du chorégraphe Josef Nadj, réalisé en 1995. Si l'on tient à catégoriser ce spectacle on peut parler de "danse de cirque" ou de "chorégraphie de cirque". Hongrois, Nadj a vécu l'expérience totalitaire et a eu affaire au contrôle étatique de la parole et *"cela oblige à aller chercher du côté des métamorphoses du corps, des pantomimes, à même de témoigner de l'étouffement de la langue"*⁴⁶. Nadj *"se réfère explicitement à ce début de XX^e siècle, au chantier d'innovations ouverts pour cette période, le moment où le cirque sert de modèle à la modernité, lui insuffle sa subversion des codes artistiques"*⁴⁷.

Ainsi, empruntant les techniques des autres arts du spectacle, le nouveau cirque délaisse le terrain limité de la seule performance sportive pour devenir un spectacle total. Mais le nouveau cirque est aujourd'hui dépassé par le cirque contemporain, qui *"avait pour ambition d'inventer un "théâtre total", celui-ci plus chorégraphique, prône un métissage encore plus poussé, jusqu'à l' "art total" "*⁴⁸.

Secret de Johann Le Guillerm est un exemple concret d'une création transdisciplinaire où le cirque sert de trame.

c. le cirque contemporain : exemple de Secret de Johann Le Guillerm

Le cirque est depuis toujours un genre qui juxtapose les arts. Si les séparations étaient auparavant marquées, si la discontinuité était d'ordre essentiel, le cirque contemporain en digne héritier du nouveau cirque, a

⁴⁵ *Op. Cit.*, n°209, Paris, Autrement, Mutations, novembre 2001, pp.18-19.

⁴⁶ *Op. Cit.*, *Art Press*, numéro spécial n°20, paris, 1999, p.66.

⁴⁷ *Ibid.*, p.66.

⁴⁸ *Op. Cit.*, n°209, Paris, Autrement, Mutations, novembre 2001, p.11.

persévéré dans l'autre voie de la fusion des arts, sans pour autant se soumettre à leurs règles, en les exploitant et en les détournant de son propre champ. Oscillant entre union et éclatement, les spectacles des compagnies d'aujourd'hui tentent avant tout d'éviter le "lissage" et visent alors l'œuvre totale et plurielle. Ils cherchent à créer une nouvelle cohérence qui allie maîtrise technique et projet esthétique dans une dramaturgie qui unit l'art du fragment et cet art de la totalité.

Le cirque contemporain se différencie du nouveau cirque, dont il est en partie héritier, parce qu'il ne fait pas table rase du passé et de la tradition. Les circassiens d'aujourd'hui sont conditionnés par les réalités économique, politique, sociale et culturelle et déterminent ainsi d'autres positionnement que ceux qui ont été élaborés antérieurement. Cette émergence est toutefois due aussi à la ténacité et à l'audace des pionniers dans ce domaine qui ont exploré des chemins inédits, ce qui a engendré ce foisonnement artistique.

Ainsi, le cirque contemporain n'exclut pas, par exemple, le réaménagement ou la réintroduction de la piste et du chapiteau, selon ses besoins esthétiques. La volonté de bâtir un dialogue et d'expérimenter des échanges féconds entre les pratiques circassiennes et d'autres arts s'est généralisée. Aller à la rencontre des arts nobles (théâtre, danse, arts plastiques, musique, très rarement le cinéma ou la vidéo...) et des petites formes (fêtes foraines, cabarets...), sans s'assujettir à elles, suppose de recourir à des emprunts et des recyclages. Les matériaux utilisés sont transformés et détournés pour ne pas se soumettre aux règles des arts au sein desquels ils sont recueillis. Par le décalage de ces éléments hétéroclites introduit dans la mise en forme circassienne, ils participent à l'émergence de spectacles aux identités inédites.

En voulant se démarquer du cirque de divertissement et investir le champ des arts, le nouveau cirque a été obligé, dans un premier temps de rompre avec la tradition. Puis, à partir des années 90, un rapprochement a été possible entre les anciennes et les nouvelles formes. Ces rapprochements ont été facilités par les avancées et les parcours des

artistes du nouveau cirque et aussi par les choix pédagogiques pluridisciplinaires des écoles suivies par la seconde génération.

L'apparition d'écoles de cirque, la multiplication des festivals accueillant les arts du cirque, la création de la revue *Arts de la piste...* dans les années 80-90 ont, en effet, fondamentalement bouleversé le monde circassien. De plus, on assiste à une fréquentation des écoles par des élèves qui ne sont plus familialement liés au cirque. Tout ceci a participé à la modification des profils et des désirs des artistes de cirque.

Ainsi, la polyvalence est devenue incontournable pour un circassien. En évoluant dans un univers mixte (où se côtoient le gestuel, le visuel, le sonore, le textuel...), l'artiste doit mobiliser la totalité de son corps.

La notion d'exploit est introduite également mais de façon déguisée et chargée de sens. Elle se fond dans la chorégraphie ou la mise en scène.

La circularité de la piste fait à nouveau son apparition dans le cirque contemporain. Elle induit le fait d'être vu de partout et le spectacle doit alors être cohérent et perceptible de tous les points de vue.

Ainsi, "le lien œdipien des nouveaux arrivants avec le cirque traditionnel s'est renoué. La nécessité de l'errance est contrebalancée par un désir d'ancrage, de retour aux origines. Le peu ordinaire Johann Le Guillerm⁴⁹ [...], et bien d'autres avancent dans cette voie".⁵⁰

Une formation au CNAC par des professeurs "traditionnels" aurait pu donner à Le Guillerm l'envie d'aller à l'encontre de cette tradition. Mais un équilibre s'étant créé entre les deux mondes circassiens⁵¹, il n'est plus nécessaire de s'opposer systématiquement,

"Ce qui est intéressant aujourd'hui, c'est de se réunir plutôt que de se diviser. Cela dit, je m'oppose en partie à ce qu'est devenu le "nouveau cirque", parce

⁴⁹ Johann Le Guillerm est artiste de cirque, funambule, acteur et faiseur d'objets. Etudiant de la première promotion du CNAC, il travaille avec Archaos, La Volière Dromesko et cofondé le Cirque O, avant de créer Cirque Ici en 1994. En 1999, il part pour un an et demi faire le tour du monde pour une circumambulation (pratique magico-religieuse qui consiste à faire le tour d'un point dans l'espace). Depuis, il travaille à un projet important, nommé *Attraction*.

⁵⁰ *Op. Cit., Art Press*, numéro spécial n°20, Paris, 1999, p.3.

⁵¹ Du cirque traditionnel et du nouveau cirque.

*que je me suis aperçu que cette réflexion autour de l'espace comme architecture naturelle de l'attroupement n'était pas du tout présente dans les consciences. Ces pratiques dites nouvelles reprennent l'imagerie du cirque, mais sans retrouver son essence.*⁵²

Le Guillerm cherche donc à explorer de nouvelles voies dans les arts de la piste en tentant de conserver l'âme originelle du cirque, c'est à dire qu'il souhaite *"faire des choses étranges avec des objets que tout le monde connaît"*⁵³.

Il reste ainsi attaché à la notion de cercle, sans lequel, pour lui, le cirque n'aurait pas de sens. Pour lui, justement *"le cercle est l'architecture naturelle de l'attroupement"*⁵⁴. Le cercle possède un centre qui est un point de convergence et un pivot. Johann Le Guillerm ne nie pas la différence des points de vue et ne postule pas une sorte d'égalité universelle des spectateurs devant son spectacle. Il reconnaît, au contraire, cette hétérogénéité qu'il tente de résoudre par son art du brassage et de l'échange. *"Le cercle est la métaphore du cycle de la vie, qui conduit au mélange des genres. Le mouvement et l'action en constituent les termes génériques. Ses attributs sont le dynamisme, la monumentalité et la variété. Le montage des numéros en est le procédé"*⁵⁵. Du cirque traditionnel, il garde aussi le chapiteau qui lui permet d'être chez lui partout où il va et de conserver l'idée de nomadisme du cirque traditionnel.

Toutefois, à l'instar du nouveau cirque, il conserve trois aspects qui donnent sa cohérence à ses spectacles : le personnage ; le fil conducteur d'ordre chorégraphique et le point ; la musique. A la fois interprète et personnage, il joue de la difficulté de dissocier l'un et l'autre. Les différents

⁵² Plaquette d'information présentant *Secret* de Johann Le Guillerm donnée à l'entrée du spectacle, Festival d'Avignon, 2004

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Op. Cit., Art Press*, numéro spécial n°20, Paris, 1999, p.115.

⁵⁵ *Ibid.*, p.72.

tableaux⁵⁶ s'enchaînent sans qu'il n'y ait véritablement une histoire mais plutôt une cohérence esthétique. Sa création *Secret* témoigne de cette orientation.

En moins de dix ans, Johann Le Guillerm est devenu une référence des Arts de la piste. Il présente, dans le cadre du Festival d'Avignon de Juillet 2004, son spectacle *Secret*, qui s'inscrit dans un vaste projet nommé *Attraction*, qu'il décline en quatre angles différents. Cette création s'inscrit dans un vaste projet pluridisciplinaire qui interroge le monde et notre perception. Le premier axe est le spectacle *Secret* qui est une sculpture monumentale en mouvement. Le deuxième, *La Motte* est une circumambulation⁵⁷ autour de la recherche. Il y a aussi un film et *Traces*, mémoire de toute l'aventure. Artiste associé au Parc de la Villette, ces investigations tournent autour des notions d'équilibre, de formes et de points de vue. "Sa recherche procède de l'entrelacs de trois questions : *Quand y a-t-il équilibre ? Quand y a-t-il métamorphose ? Comment la notion de point de vue perturbe-t-elle les notions d'équilibre et de formes ?*"⁵⁸ Johann le Guillerm cherche donc à dépasser deux frontières : celle qui oppose art et science et celle qui sépare sensible et rationnel.

Secret est un spectacle qui propose de découvrir et de parcourir pendant plus d'une heure un univers étrange, mystérieux et poétique.

L'apparence physique de son personnage introduit le spectateur dans cet univers dès son apparition. Son pantalon qui s'évase en corolle à la taille, lui donne l'allure d'un chevalier médiéval, ainsi que les poulaines en acier aux bouts pointus. Il revêt aussi une cape sur son torse nu, "*réminiscence des druides démoniaques en quête de caillasses philosophales*"⁵⁹ et se munit d'un fouet. Il fait jouer les muscles de son torse, de ses bras et de ses doigts de façon tortueuse, évoquant ainsi la gestuelle des handicapés moteurs. Son personnage porte également sur lui tous les malheurs du monde, comme par exemple une scène qui évoque Jésus Christ. C'est

⁵⁶ Ce terme semble plus approprié aux spectacles de Johann Le Guillerm que celui de numéros.

⁵⁷ Pratique magico-religieuse qui consiste à faire le tour d'un point dans l'espace.

⁵⁸ Plaquette d'information présentant *Secret* de Johann Le Guillerm donnée à l'entrée du spectacle, Festival d'Avignon, 2004.

⁵⁹ Pierre NOTTE, "Le mécanicien du bonheur", *Théâtres*, n°15, juillet-août 2004, p.7.

une image où il traîne sur ses épaules les deux montants en croix du portique qui a supporté la corde où il a dansé auparavant.

Il enchaîne ainsi une série de tableaux où il dresse la matière vivante et lui donne vie. Toutefois, l'omniprésence du point crée la trame de son spectacle. Sa réflexion repose sur comment est fait un point, comment peut-on l'observer, comment un déplacement de point peut-il modifier la perception ? A partir de là, son spectacle est né. Il développe une culture particulière, proche du monde de la physique et de la géométrie dans l'espace.

Le rythme de son spectacle ne suit pas la structure ascensionnelle du cirque traditionnel, c'est à dire la progression de la difficulté, sur la loi circassienne du "toujours plus fort".

Un de ses numéros témoigne de cette structure rythmique cyclique. Il se présente, tel un garçon de café, tenant dans sa main un plateau portant quatre bouteilles de verre et lui-même se tient sur quatre autres bouteilles posées au sol. Sa progression consiste à déplacer les bouteilles du plateau devant lui pour s'y jucher puis récupérer celles sur lesquelles il se tenait auparavant pour les placer sur le plateau. Le numéro pourrait s'arrêter là, mais il doit renouveler l'opération plusieurs fois afin de traverser la piste. Au centre de la piste, il réalise une "prouesse" en tournant sur lui-même, toujours juché sur les bouteilles. Puis, il recommence son déplacement pour traverser le reste de la piste. Ce numéro, comme de nombreux autres, est une prouesse, un défi lancé aux équilibres.

Le spectateur assiste à cette scène avec la peur constante de ce qui se passerait s'il tombait. L'idée de l'exploit et du danger est présente, à l'instar du cirque traditionnel, mais en faisant appel à l'imaginaire. Le spectateur se sent impuissant face à ce personnage énigmatique qui poursuit cette orientation vers une finalité absurde. Il atteint alors un de ses objectifs qui est *"de créer un chaos intellectuel, quelque chose qui déstabilise les repères. Aujourd'hui, j'essaye d'y introduire la magie, c'est à*

*dire ce qu'on ne connaît pas, et la science, qui est une démystification de la magie*⁶⁰.

Dompteur de matières et de formes, Le Guillerm dresse des cordes, des roues, des structures métalliques, des rouleaux de tissus aux pliages énigmatiques. Un cylindre se transforme en carré, une grande roue s'anime et semble danser en évoquant les mobiles de Calder. La stupéfaction laisse ici place à l'émerveillement. Autrefois, les circassiens se mesuraient à des animaux féroces tandis que Le Guillerm choisit de se mesurer à une barre de fer. Il va la tordre petit à petit pour finalement réaliser une sculpture se mouvant lentement sur la piste. C'est la métamorphose de la forme qui génère son propre mouvement. Il incarne aussi un dompteur d'objets-fauves, armé de son fouet et fait naître une tension chez le spectateur face à cet affrontement entre un corps et la résistance des objets détournés (hachoir, tige en fer...).

Son spectacle est ainsi ponctué par l'apparition de sculptures animées d'un mouvement perpétuel. *"Comme Adrienne Larue de la Compagnie Foraine, Johann Le Guillerm recherche l'intelligence mutuelle des arts"*⁶¹. De plus, ces sculptures entrent en résonance avec le rythme quasi-cyclique déjà évoqué.

Il offre ainsi au spectateur un spectacle en équilibre, fragile qui oscille constamment entre tension et relâchement, suspense et contemplation... De plus, le corps même de Johann Le Guillerm reflète le dépassement des limites de l'être humain.

"Outre cette dimension corporelle, Secret célèbre le cirque comme espace de partage des regards. Face à l'omniprésence totalitaire du visuel (qu'il s'agisse du voyeurisme télévisuel, ou du fantasme d'une société panoptique quadrillés de caméras de surveillance), tout ce qui encourage le déplacement du regard, la

⁶⁰ Plaquette d'information présentant *Secret* de Johann Le Guillerm donnée à l'entrée du spectacle, Festival d'Avignon, 2004.

⁶¹ *Op. Cit.*, *Art Press*, numéro spécial n°20, Paris, 1999, p.118.

*pluralité des points de vue apparaît nécessaire et urgent*⁶².

Secret de Johann Le Guillerm est une référence du cirque contemporain. Il allie tradition et contemporanéité, poésie et tension... Mise en scène, jeux de lumière, installations, prouesses techniques (avalier un sabre), équilibriste... contribuent à la création d'un spectacle mêlant différents genres et disciplines dans un univers intimiste où paysages et machines inouïes se côtoient. La mise en scène notamment permet d'aller contre l'enchaînement additionnel, linéaire, mécanique et répétitif des numéros. Il s'agit d'élaborer des stratégies d'écriture tout en préservant ce qui distinguera l'œuvre des résolutions strictement théâtrales.

Inventer un nouveau genre est devenu aujourd'hui une affaire d'auteur et pas uniquement d'outils. Actuellement, le cirque, et notamment celui de Johann Le Guillerm, atteint sa maturité d'art noble sous les mêmes contraintes d'écritures que les autres arts.

Les artistes du cirque contemporain mettent en scène / en piste des frôlements et des confrontations entre plusieurs arts. Un processus de "théâtralisation" se confirme incontestablement, sans pour autant que les spécificités des techniques et savoir-faire des circassiens soient affaiblies ou masquées. Ces mélanges qui s'articulent sur de multiples tensions provoquent des chocs déstabilisants et dépaysants. Chez Johann Le Guillerm, comme chez la Compagnie Cahin-Caha ou les Colporteurs, subsiste une manifeste volonté de promouvoir des spectacles qui assument leur singularité confuse.

Le cirque semble particulièrement trouver une cohérence dans le croisement des disciplines. Chaque signature donne, la plupart du temps, son originalité, sa cohérence et sa pertinence artistiques à la création. On constate que cette cohérence artistique vient particulièrement de la formation même de ces artistes qui possèdent des connaissances

⁶² Naly GERARD, "Cirque mental", *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, n°29, juillet-août 2004, p.74.

théoriques et pratiques relatives aux exigences des autres arts et sont alors capables d'avoir un rôle, de danser, de parler...

La danse est aussi une discipline qui se place à la frontière des arts. Les emprunts de la danse au cirque sont nombreux, ainsi qu'à d'autres disciplines. Les mutations de la société ont engendré cette tendance à accentuer les croisements.

3. la danse à la frontière des arts

a. éclectisme et invention

Le cirque et la danse ont une histoire relativement parallèle quant à leurs évolutions et à leurs mutations récentes. Comme cela a été vu, les arts de la piste ont changé d'orientation dans les années soixante-dix en passant du cirque traditionnel, commercial et de l'exploit au nouveau cirque qui proclame sa dimension artistique.

En France, à la fin des années soixante, après le théâtre et la musique, la danse devient la nouvelle préoccupation des pouvoirs publics qui se lancent dans sa promotion et sa décentralisation. Des Centres Chorégraphiques Nationaux (C.D.N.) sont créés pour assurer la formation de jeunes danseurs en province par exemple, des concours sont mis en place. Tout ceci contribue à faire évoluer la danse contemporaine à la fois quantitativement et qualitativement.

Ainsi, le cirque et la danse sont des arts résurgents qui se sont fortement développés après une période de latence. A cette époque, l'un comme l'autre⁶³ se doivent de forger leur destinée institutionnelle. Le ministère de la Culture et de la Communication, ses directions régionales et les autres subventionneurs territoriaux potentiels doivent alors créer des lignes budgétaires et des postes spécifiques. Il demeure cependant qu'ils sont encore peu aidés.

⁶³ Bien que la danse soit un peu plus avancée.

Le cirque et la danse sont issus tous deux d'une histoire ancestrale et d'une histoire plus récente, *"leur nouvelle lisibilité correspond donc à une démarcation esthétique, accompagnée de la création d'un nouveau territoire institutionnel, relayée par la rencontre d'un public élargi qui contraste avec les clichés (public élitiste ou populaire)"*⁶⁴. C'est un point commun essentiel qui connaît des prolongations sur les plans esthétiques et institutionnels. En effet, on assiste à *"la capacité de la danse et du cirque à offrir un espace de rencontres artistiques. Ils constituent un carrefour, un terrain privilégié pour l'hybridation et l'interdisciplinarité"*⁶⁵. Le cirque et la danse ont également comme caractéristiques communes un travail avec le corps, le mouvement, la virtuosité et l'espace qui constituent l'essence même de leur discipline.

La danse a ainsi particulièrement évolué à partir des années soixante, avec l'apparition des performances qui ont engendré l'abandon de la scène théâtrale, lieu de représentation traditionnel, au profit d'espaces plus dépouillés. Les années soixante-dix voient également l'ouverture à la nouvelle danse d'espaces artistiques alternatifs, ce qui renforce les liens entre les préoccupations de l'époque relatives à cette discipline, à la musique et aux beaux-arts.

Aujourd'hui, on assiste à un foisonnement des créations de danse contemporaine qui expérimentent la transversalité entre les arts. La structuration du secteur, moins ancienne que celle du théâtre, lui aura sans doute permis une expression plus ouverte des besoins contemporains de la création. La création des C.D.N. était nécessaire pour la reconnaissance de la danse contemporaine, mais ces structures ne répondent plus aujourd'hui à tous les besoins de cette "nouvelle danse".

Dire les choses autrement, expérimenter d'autres formes d'expression n'est pourtant pas toujours facile à défendre pour les chorégraphes. Qui n'a pas entendu en sortant d'un spectacle *"ce n'est pas de la danse !"*. Le

⁶⁴ *Op. Cit.*, Arles, Actes Sud-Papiers, Apprendre, 2002, p.90.

⁶⁵ *Op. Cit.*, Arles, Actes Sud-Papiers, Apprendre, 2002, p.91.

surgissement, ces dernières années de nouvelles formes chorégraphiques, parfois proches des arts visuels ou de la performance, réactualise ce débat. La danse semble vouloir déborder ses frontières afin de ne pas se figer dans une image rassurante et conventionnelle de sa discipline. On entend pourtant parler aujourd'hui de "non-danse". Il est peut-être préférable de

"constater le renouvellement considérable de l'approche de la danse par un certain nombre d'artistes chorégraphiques. L'essence même de leur projet, qui transgresse les cloisonnements disciplinaires, a ouvert sur une telle variété de pratiques et de formes, qu'il est vain de chercher à les regrouper sous un intitulé fédérateur"⁶⁶.

Cette tendance actuelle à croiser les disciplines, à renouveler son langage artistique s'inscrit au cœur d'une crise généralisée de la représentation esthétique, sociale et politique dont l'intensité est difficilement contestable. En effet, de nombreuses créations présentées cette année à Avignon dans le cadre du Festival In ont tenté, avec plus ou moins de cohérence et de justesse, de mélanger et croiser différentes disciplines. *L'Ange de la mort* de Jan Fabre en est un exemple.

b. L'Ange de la Mort de Jan Fabre

A l'issue de ses études, Jan Fabre⁶⁷ expérimente des performances au carrefour du théâtre et des arts plastiques. Ses premières pièces, qu'il produit à une vingtaine d'années, le propulse sur la scène internationale. En 1996, l'artiste plasticien, homme de théâtre, chorégraphe et auteur, écrit un texte inspiré par l'artiste américain Andy Warhol et intitulé *L'Ange*

⁶⁶ Jean-Marc ADOLPHE et Gérard MAYEN, "La "non-danse" danse encore", *Mouvement, revue indisciplinaire des arts vivants*, n°28, mai-juin 2004, p.72.

⁶⁷ Il est né en 1958 à Anvers en Belgique.

de la mort, monologue pour un homme, une femme ou un être hermaphrodite.

L'Ange de la mort renoue avec le thème du corps, déjà exploré à maintes reprises par l'artiste, par le biais de la métaphore et du questionnement intime. Cette création est l'histoire de trois "esprits" qui se rencontrent : le premier est celui de Warhol, le second celui de William Forsythe⁶⁸, à qui la production est dédiée et, entre les deux, Jan Fabre.

A l'intérieur de la chapelle du lycée Saint-Joseph à Avignon, se trouve un socle autour duquel sont disposés des coussins sur lesquels le public prend place. La position assez inconfortable participe au mal être et à la noirceur de la représentation.

Au niveau de la mise en scène, Jan Fabre a choisi de présenter le texte sous la forme d'une installation vidéo composée de quatre écrans géants disposés en carré, entourant ainsi totalement le spectateur, quelle que soit sa position. Le film montre William Forsythe qui danse et récite le texte de *L'Ange de la mort*, au musée d'anatomie de Montpellier. Ces images, réparties sur les quatre écrans, communiquent entre elles soit en s'enchaînant, soit en montrant un endroit sous différents points.

La seconde interaction se situe au niveau de la danseuse qui, située au centre, réagit, gestuellement et verbalement aux images, ainsi qu'à la musique. En effet, le saxophoniste, tournant autour du podium et jouant sans cesse, contribue à la cohérence de l'ensemble.

On assiste à une constante interaction entre les images et le texte, la danseuse et la musique. C'est un spectacle homogène et pertinent, quant à l'utilisation des différents médiums. L'un ne pourrait pas fonctionner sans l'autre pour ce spectacle là.

Il faut cependant que chaque médium puisse être autonome, dans un autre contexte, afin, par la suite de travailler et de se frotter à d'autres disciplines. Toutefois, les spectacles de Jan Fabre, *"s'ils se télescopent, ne sont pas hybrides : chaque spectacle lance un pont vers une autre œuvre, "mes textes sont des chorégraphies et mes chorégraphies des*

⁶⁸ Célèbre chorégraphe d'avant-garde du Ballet Frankfurt et également danseur.

sculptures, les danseurs se font comédiens et les comédiens danseurs..."⁶⁹. Ses dessins, ses spectacles... lui permettent de parvenir à une certaine liberté.

Créer un spectacle transdisciplinaire est une histoire de rencontres, mais aussi de lieux qui permettent ces croisements de personnes, d'idées, de disciplines... Depuis quelques années, on assiste à une effervescence de nouveaux lieux qui se consacrent à une programmation pluridisciplinaire. Pourquoi est-ce aussi fréquent actuellement ? Qu'est ce que ces lieux cherchent-ils à favoriser ? A l'initiative de qui ont-ils été créés ?

⁶⁹ Isabelle DANTO, "Jan Fabre, l'ange anatomique", *Théâtres*, n°15, juillet-août 2004, p.36.

III. Les lieux du possible

1. Emergence de "lieux intermédiaires"

a. L'origine de l'initiative

On constate l'émergence de nouveaux lieux à vocation pluridisciplinaire, *"apparus initialement dans d'autres pays d'Europe, puis en France, il y a une quinzaine d'années, [qui] ont enregistré un mouvement d'accélération forte, qui s'est encore affirmée au cours des cinq dernières années"⁷⁰*. La plupart de ces structures sont nées hors des programmes nationaux, de l'initiative d'artistes ou d'acteurs culturels, en regroupant souvent au départ des ressources privées.

Cependant, la marginalité de ces lieux n'est pas viable. Le besoin de légitimation que les projets demandent aujourd'hui résulte d'une activité qui a largement fait ces preuves, même si ces "preuves" ne sont pas toujours quantifiables face aux critères d'évaluation dont s'est doté le ministère de la Culture.

Depuis environ dix ans, plusieurs ministres de la Culture manifestent de l'intérêt pour les projets artistiques pluridisciplinaires. Ainsi, en 1993, Monsieur Toubon, alors ministre de la Culture, a décidé d'intégrer la politique culturelle dans le cadre de l'aménagement du territoire. L'objectif était d'incorporer un service public culturel de proximité s'appuyant sur des

équipements pluridisciplinaires. En mai 1999, Madame Trautmann annonce une réflexion sur les nouveaux lieux culturels tels que les friches. En octobre 2000, Michel Duffour⁷¹ commande un rapport à Fabrice Lextraint intitulé *"Une nouvelle époque de l'action culturelle"*. Devant les mutations récentes du paysage artistique et culturel français, Michel Duffour confie une mission d'analyse à Fabrice Lextraint sur *"ces projets qui questionnent les frontières entre les genres artistiques, les réseaux institutionnels de l'art et de la culture et les politiques publiques dans le domaine de l'action culturelle"*⁷² (cf. **annexe 6**). En 2002, de nouvelles mesures s'inscrivent dans le budget du ministère de la Culture en faveur de la coordination d' "Espaces / Projets artistiques pluridisciplinaires".

Il existe différents types de structures qui décloisonnent les arts, ou du moins les juxtaposent, avec un effort plus ou moins important de transversalité et d'échanges : les scènes nationales qui sont institutionnalisées, tels le Lieu Unique à Nantes ou la Ferme du Buisson à Marne la Vallée, ou encore des squats d'artistes, les friches et tout ce que l'on appelle aujourd'hui "lieux intermédiaires" ou "lieux émergents". Ces derniers sont souvent des espaces d'expérimentations en marge des politiques culturelles. Ces nouveaux lieux sont apparus parallèlement à l'émergence de nouvelles formes artistiques, de l'interdisciplinarité qui entraînent un autre rapport à l'art, au public et de manière moins évidente encore aujourd'hui, un autre rapport aux politiques. Ils conçoivent des projets artistiques et culturels qui vont à la rencontre des habitants d'un territoire et interrogent bien souvent la place de l'art dans la société. Ainsi, ces nouvelles formes artistiques ont su trouver leur place dans ces lieux, ouverts à la pluridisciplinarité et qui favorisent l'interdisciplinarité. La complexité réside cependant dans le fait que ces pratiques n'ont été observées qu'assez récemment et qu'il est actuellement difficile d'appréhender ces mutations.

⁷⁰ Yolande PADILLA, *Pratiques artistiques en renouvellement. Nouveaux lieux culturels*, rapport au Ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2003, p.13.

⁷¹ Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle.

Ces "lieux intermédiaires" favorisent le processus, le foisonnement des idées, les rencontres plutôt que les œuvres elles-mêmes. L'artiste descend alors de son piédestal et on privilégie la notion de collectif.

La place accordée au public est également une des préoccupations majeures de ces lieux. Ce décloisonnement des disciplines permet de retravailler le lien qui circule entre les différentes étapes du processus de production artistique, de l'écriture à la socialisation des propos. Un nouveau rapport au public s'installe, plus qualitatif, moins commercial. En réinvestissant, par exemple, d'anciens lieux industriels, les structures s'inscrivent dans l'histoire récente de leur territoire et touchent ainsi le public différemment.

La nécessité de ces lieux réside aussi dans le fait de chercher un espace pour travailler plus tranquillement ou dans d'autres conditions. Il s'agit de retisser les dimensions artistique, sociale, politique et territoriale.

On peut voir cela comme une réaction aux bouleversements de la société actuelle. Retrouver la place de l'être humain dans cette société est devenu essentiel pour ces nouveaux lieux, où *"il s'agit d'expérience esthétique"*⁷³. Créer en groupe, réfléchir ensemble sur un même projet est peut-être alors une façon d'être plus fort face à l'environnement social et politique peu propice à l'émergence artistique.

*"Rompre un sentiment de solitude de l'artiste est un argument réactif : parce que les gens sont coupés, que chaque discipline meurt un peu en restant sur elle-même, on essaye de s'ouvrir. C'est relié au phénomène de segmentation sociale de la société entière"*⁷⁴.

Ainsi, avec des moyens limités, ces espaces accueillent la jeune création en soutenant dans le domaine du spectacle vivant et des arts plastiques notamment, des projets mono- ou inter- disciplinaires, offrant des lieux de

⁷² Lettre de Michel Duffour à Fabrice Lextraît du 17 octobre 2000, cf. **annexe 6**.

⁷³ Entretien de Philippe HENRY par Naly GERARD, "Le tiers-espace de l'utopie", *Mouvement, revue indisciplinaire*, n°16, avril-juin 2002, p.32.

fabrication ponctuels, des espaces de diffusion et des modes de production. Ces lieux font *"franchir des caps à des artistes oeuvrant dans une transversalité de "contamination des disciplines" entre elles"*⁷⁵. Cette atmosphère de décloisonnement favorise ainsi la rencontre et la collaboration entre les artistes et leur permet de se renouveler, de régénérer leur discipline.

La création de ces lieux est donc récente et selon Michel Duffour

*"on pourrait analyser l'émergence de ces lieux alternatifs comme une réponse à une crise des politiques culturelles –menées depuis des années– où les équipements existants ne correspondraient plus aux besoins. Mais cette analyse n'est pas suffisante. Il y a derrière ce phénomène une démarche artistique et culturelle à part entière"*⁷⁶.

Pour Jany Cianferani, l'effervescence de ces nouveaux lieux peut s'expliquer par le besoin des artistes de se fédérer face aux difficultés qu'ils rencontrent au quotidien, notamment avec les politiques.

*"Moi, j'ai l'impression que toutes ces disciplines qui s'entrecroisent depuis quelques années, c'est justement parce qu'ensemble on est plus fort. Alors, c'est vrai que ça multiplie aussi les budgets, ça peut-être aussi une explication"*⁷⁷.

C'est un sentiment qu'elle a, étant proche d'artistes et de compagnies *"qui ont envie d'avancer et qui ne peuvent pas non plus se scléroser dans leur discipline"*⁷⁸. Pour Frédéric Lévy, ces "lieux émergents" permettent peut-être aussi de se constituer un réseau plus étendu grâce aux différentes

⁷⁴ *Op. Cit., Mouvement, revue indisciplinaire*, n°16, avril-juin 2002, p.32.

⁷⁵ *Op. Cit.*, rapport au Ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2003, p.17.

⁷⁶ *Op. Cit., Cassandre*, n°36-37, septembre-octobre 2000, p.43.

⁷⁷ Entretien avec Jany CIANFERANI, secrétaire générale du Théâtre Massalia à la friche la Belle de Mai à Marseille le 27 juillet 2004, cf. **annexe 2**.

disciplines présentes mais aussi "*d'être plus réactif à plus de propositions, mais c'est aussi un moyen de survie*"⁷⁹. La création de ces lieux permet ainsi à ces artistes de s'exprimer différemment.

L'exemple de Marseille est ainsi intéressant pour le foisonnement de structures à vocation pluridisciplinaires qu'elle accueille. Elles ont, pour la plupart, été créées dans ce climat politique, social, économique et culturel qui vient d'être étudié.

b. Exemples de lieux pluridisciplinaires établis à Marseille

La ville de Marseille s'est dotée depuis quelques années d'équipements culturels pluridisciplinaires dits "lieux émergents" qui côtoient des lieux plus anciens, implantés depuis de nombreuses années. C'est le cas notamment du théâtre La Minoterie qui existe depuis 1985. Les exemples de l'Épicerie, créée en octobre 2001 et de Montévidéo⁸⁰ viennent alimenter cette réflexion sur l'apparition de nouveaux lieux pluridisciplinaires. Ces lieux présentent des caractéristiques communes malgré une envergure, un projet et des modes de subventionnements différents.

Tous les trois proposent avant tout une programmation axée sur l'accueil de différentes disciplines artistiques. Elle peut être "classique" comme à La Minoterie qui présente essentiellement du théâtre et de la musique. Les disciplines se côtoient, se juxtaposent, sans réel échanges entre elles. Montévidéo étend ces croisements entre les écritures contemporaines et la musique. Le lieu accueille également des plasticiens ou des photographes dont les œuvres sont en lien avec les manifestations organisées. Ils ne sont cependant pas accueillis en résidence comme peuvent l'être des musiciens ou des compagnies de théâtre. Montévidéo favorise les échanges et les frottements entre des auteurs et des

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Entretien avec Frédéric LEVY, directeur de l'Épicerie à Marseille le 21 juillet 2004, cf. **annexe 4.**

⁸⁰ L'association a été créée fin 2000 et le lieu a ouvert symboliquement pour sa première manifestation en janvier 2001.

musiciens comme *"par exemple, pour le Festival des écritures, il y a des croisements musique / écriture, c'est à dire des écritures qui sont croisées avec de la musique"*⁸¹.

L'Epicerie est également un lieu qui programme différentes disciplines, mais de façon extrêmement varié. Ainsi, on peut assister à du théâtre, de la danse, des spectacles de marionnettes, des lectures de contes, de la chanson française, de la musique électronique etc. Après avoir privilégié la production d'un domaine sur scène, le lieu tend aujourd'hui vers un réel croisement entre les disciplines : *"nous essayons de programmer aussi des spectacles qui croisent les disciplines comme la vidéo-danse, la musique-théâtre"*⁸².

Le problème de ces lieux proposant une programmation pluridisciplinaire se pose auprès des politiques et des DRAC plus particulièrement. Référencé comme théâtre, l'Epicerie rencontre des difficultés lorsqu'elle choisit de montrer un spectacle musical ou transversal. En effet, Frédéric Lévy confie *"si nous proposons un projet qui intègre de la musique [...], ils nous disent qu'alors nous ne sommes plus un théâtre. De là, découlent alors les problèmes de subventionnements"*⁸³. A Marseille, une personne est chargée des dossiers transversaux, mais les subventions qui leur sont attribuées sont amputées au budget alloué aux autres départements (théâtre, arts plastiques...). Jany Cianferani confirme cette attitude en ajoutant que

"la ville ne sait pas où mettre ces lieux là, donc elle les fait émerger sur le budget à la création et du coup le budget à la création se trouve amputé de sommes importantes quand on additionne l'Epicerie, Intermezzo, l'Intermède ou la Baleine Qui Dit Vagues [...]. Donc tout ça enlève des sous à la création et ce

⁸¹ Entretien avec Sonia KECHICHIAN, secrétaire générale de Montévidéo et Hélène DESRUES, chargée des relations presses et de la communication au GRIM à Marseille le 27 juillet 2004, cf. **annexe 3**.

⁸² Entretien avec Frédéric LEVY, directeur de l'Epicerie à Marseille le 21 juillet 2004, cf. **annexe 4**.

*n'est pas juste, mais ces lieux n'ont alors que trois mille euros au maximum*⁸⁴.

Pour elle, l'évidence de la nécessité de ces lieux n'est pas à prouver. Toutefois, il conviendrait de s'orienter vers un nouveau mode de subventionnements et créer une enveloppe budgétaire spécialement pour les projets transversaux. La difficulté est d'imposer cela aux politiques *"mais les Institutions ne laissent pas beaucoup de place à ça. Aujourd'hui, on cherche plutôt à favoriser des lieux d'excellence. Sous prétexte d'arrêter le saupoudrage des compagnies [...]"*⁸⁵.

Sonia Kechichian se trouve face aux mêmes problèmes et explique que *"d'un côté on a des sous pour le théâtre, de l'autre pour la musique et que globalement, quand on veut mettre en avant qu'on est pluridisciplinaire et qu'on aimerait bien justement obtenir des sous pour les arts plastiques, ça devient compliqué, il faut à nouveau demander à une tierce personne [...]"*⁸⁶.

Un autre des aspects communs à ces lieux est la diversité et la curiosité du public. Aucun de ces lieux ne mentionnent une réticence ou une appréhension du public face à une programmation hétéroclite. Au contraire, la multiplicité des genres présentés favorisent un brassage des publics, d'initiés ou d'amateurs, comme à Montévidéo qui a *"un public de curieux, très en éveil et très informé"*⁸⁷. Frédéric Lévy pense que le public apprécie les programmations pluridisciplinaires qui sont une force pour le lieu. En effet, cela permet d'accueillir un public varié qui hésitera moins pour venir voir une pièce de théâtre ou de la musique électronique dans un lieu dont il connaît la programmation et en laquelle il a confiance.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Entretien avec Jany CIANFERANI, secrétaire générale du Théâtre Massalia à la friche la Belle de Mai à Marseille le 27 juillet 2004, cf. **annexe 2**.

⁸⁵ Entretien avec Jany CIANFERANI, secrétaire générale du Théâtre Massalia à la friche la Belle de Mai à Marseille le 27 juillet 2004, cf. **annexe 2**.

⁸⁶ Entretien avec Sonia KECHICHIAN, secrétaire générale de Montévidéo et Hélène DESRUES, chargée des relations presses et de la communication au GRIM à Marseille le 27 juillet 2004, cf. **annexe 3**.

⁸⁷ *Ibid.*

Montévidéo est un lieu particulier parce qu'il a été créé à l'initiative de deux artistes, Hubert Colas, auteur et Jean-Marc Montera, musicien. Ils se sont rencontrés autour d'un projet mené par Hubert Colas et ils ont décidé de créer leur propre lieu en mettant leurs énergies en commun.

Le contexte marseillais favorise actuellement l'émergence de lieux à vocation pluridisciplinaire. Être novateur, en marge des politiques culturelles établies et toucher un public plus hétéroclites semblent être les raisons majeures de la création de telles structures.

La friche la Belle de Mai est également un lieu pluridisciplinaire très important pour la cité phocéenne, dont il convient d'étudier le projet et les étendues culturelle, sociale, économique et politique qui en découlent.

2. Les friches : exemple de la Belle De Mai

a. Contextualisation de l'apparition des friches

Depuis quelques années, l'intervention publique en matière culturelle a sensiblement changé. D'abord axée sur les œuvres, à l'époque de Malraux, elle s'est ensuite déplacée vers les artistes pour aujourd'hui se concentrer sur les publics. La prise en compte des artistes induit un rapport différent aux modes de production, de pensée et, pour cela, les artistes ont investi de nouveaux lieux.

Ces lieux, qui s'inscrivent dans des lieux désaffectés, dans d'anciens lieux industriels, telles que les friches, naissent ainsi un peu partout en France depuis une dizaine d'années, avec des projets culturels plus ou moins atypiques qui revendiquent une singularité en marge des politiques de décentralisation culturelle au travers de lieux de création (centres chorégraphiques, centres dramatiques...) et de diffusion (scènes nationales, SMAC⁸⁸ ...) dûment labellisés par l'Etat. En effet,

⁸⁸ Scène de Musiques Actuelles.

"Le ministère de la Culture n'est pour rien dans la création de la friche de la Belle de Mai à Marseille, de la Laiterie à Strasbourg, de la Fonderie au Mans, des Labos d'Aubervilliers, du TNT à Bordeaux, d'Emmetrop à Bourges, du Brise Glace ou du 102 à Grenoble, de Ramdam à Rillieux-la-Pape, de Mains d'œuvre à Saint-Ouen ou des Subsistances à Lyon, pour ne citer que quelques-uns des lieux divers et nombreux qui tissent ces nouveaux territoires de l'art"⁸⁹.

Ces questions du gouvernement sur les "Nouveaux territoires de l'art" sont assez récentes⁹⁰. Il est question dans le rapport de Yolande Padilla de "lieux intermédiaires" et d' "espaces-projets artistiques". L'actualité de ces questionnements n'est donc pas à remettre en doute.

Mais quels sont les fondements politiques, territoriaux et spatiaux, sociaux et artistiques à l'origine des friches ? Comment la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité s'inscrivent-elles dans ces espaces ?

- Fondements politiques

A la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, on assiste à la conquête de nouveaux territoires par les artistes et les poètes qui envahissent les friches industrielles. C'est une histoire récente, dont le phénomène s'est particulièrement accéléré depuis la fin des années quatre-vingt-dix. Il semblerait que la médiatisation de ces espaces ne soit pas étrangère à cette accélération.

Le fondement politique majeur à l'origine des friches est d'exister en marge d'une politique culturelle dans laquelle les artistes ne se reconnaissent pas. Il s'agit alors de montrer les faillites et l'abandon des entrepreneurs par rapport à des sites et à des activités pourtant

⁸⁹ *Op. Cit., Mouvement, revue indisciplinaire*, n°16, avril-juin 2002, p.30.

⁹⁰ Ces questions seront abordées plus profondément dans le chapitre IV.1.b. ... quelles sont les attitudes des institutions ? des politiques ? p.56.

dynamiques. Les friches sont un moyen de s'éloigner des institutions sclérosées et conventionnelles de l'art contemporain.

C'est également un moyen de s'inscrire dans la ville et d'instaurer un autre rapport avec le public. L'artiste est placé au cœur du projet artistique.

- Fondements territoriaux et spatiaux

L'ancrage de ces lieux dans le territoire s'exprime à plusieurs niveaux. Ils s'installent le plus souvent dans des lieux désaffectés et abandonnés. Ce sont d'anciens lieux industriels empreint d'une mémoire forte et qui s'inscrivent ainsi dans la mémoire de la région.

Ainsi, la Condition Publique à Roubaix est un site désaffecté de la défense nationale, la Belle de Mai à Marseille occupe une ancienne manufacture de tabacs, etc.

Ces nouveaux lieux proposent des espaces importants, fluides qui favorisent la contamination des disciplines entre elles. Ces bâtiments sont radicalement différents de tous les espaces conventionnels dédiés à l'art, construits dans les trente dernières années. Ainsi, dans ces lieux, les artistes puisent de nouvelles énergies, découvrent des libertés nouvelles, du fait de ces espaces physiques très ouverts et de l'esprit de travail créatif de l'équipe.

- Fondements sociaux

Les friches naissent depuis quinze ans dans une société en crise, liée au chômage. Ces nouveaux lieux cherchent alors à impliquer d'avantage les populations dans le projet même de la structure. Il s'agit de prendre en compte la culture dont chacun dispose et proposer alors une expérience de l'art et non plus un "art à contempler".

Ces lieux privilégient les initiatives artistiques qui touchent des populations peu concernées ou exclues de l'offre culturelle traditionnelle.

En évitant le danger de l'enfermement que confère la spécialisation, les friches⁹¹ accueillent un public diversifié. Ce dernier est considéré comme un partenaire artistique au contact duquel peuvent naître des projets artistiques.

Il s'agit de modifier le rapport à la production en aménageant des temps de rencontres entre les artistes et le public. Le public peut maintenant souvent assister aux répétitions, rencontrer les artistes à la fin des spectacles. Des ateliers, des stages, des repas, etc. sont organisés afin de privilégier au maximum ces temps d'échanges.

Le public est ainsi insérer dans la vie du lieu. Cette implication permet alors de retisser des liens sociaux, un autre rapport au public s'instaure, moins commercial.

- Fondements artistiques

Les friches sont peuplées d'artistes, de poètes, de danseurs, de comédiens, de musiciens, de vidéastes, de cinéastes, etc. qui montrent aux autres artistes qu'il existe autre chose que l'institution. Actuellement, les artistes subissent des pressions structurelles et commerciales avec des mois de répétition court, un nombre défini et souvent faible de représentations destinées à un public ciblé...

Les friches⁹² sont ainsi une solution pour ces artistes qui peuvent alors se donner les moyens de chercher, d'expérimenter, de tâtonner sans contraintes structurelles ou temporelles. François Verret⁹³ confirme cette réflexion en évoquant les Laboratoires d'Aubervilliers où il s'est installé :

"C'est un lieu d'expériences. Ici, on peut poser des hypothèses de recherche, tâtonner, explorer. D'empirisme en empirisme, se réinventent des lignes

⁹¹ Mais aussi de nombreux autres lieux ouverts à la pluridisciplinarité.

⁹² Mais aussi de nombreux autres lieux accueillant des artistes de différentes disciplines en résidence.

⁹³ En 1994, le chorégraphe François Verret s'installe à Aubervilliers en Seine-Saint-Denis, dans une ancienne usine de roulements à billes et crée les Laboratoires d'Aubervilliers. Depuis son départ en 2001, les Laboratoires d'Aubervilliers sont dirigés par les critiques d'art Yvane Chapuis et François Piron et le chorégraphe Loïc Touzé.

*de travail et, au fil du temps, surgit un nouveau champ de pratiques, où se croisent des gens très différents*⁹⁴.

Rompant avec l'habituel cycle répétitions-représentations, ce lieu de travail et d'échanges transdisciplinaires s'est affirmé au fil du temps comme un espace d'expériences artistiques et de rencontres avec les habitants.

Le processus de création est alors privilégié par rapport au résultat. Le droit à l'erreur devient également possible.

Ainsi, les friches artistiques offrent un terrain propice à l'expérimentation et réinventent les espaces scénographiques, de travail et d'investigation.

La friche la Belle de mai se fonde dans un vaste projet d'aménagement culturel et urbain. C'est un lieu qui pose différemment les questions de la création et de la diffusion de la culture.

b. La Belle de Mai

De toutes les friches, les fabriques, les lieux intermédiaires en décalage avec les équipements culturels classiques, la friche la Belle de Mai à Marseille est sans doute la plus exemplaire. C'est un espace qui est encore aujourd'hui atypique, pris entre précarité et institutionnalisation. La friche est bien trop importante pour être classée parmi les lieux intermédiaires et bien trop différente pour rejoindre les établissements culturels classiques, elle doit donc *"trouver les conditions de sa stabilité sans sacrifier ce qui la rend unique : l'artiste est ici au cœur du projet"*⁹⁵.

Réinvestissant une ancienne Manufacture des Tabacs, sa renommée médiatique n'a cessé de croître depuis sa création en 1992. Son ouverture

⁹⁴ Entretien de François VERRET par Gwénola DAVID, "Tous au labo", *Cassandre*, n°32, décembre 1999-janvier 2000, p.12.

⁹⁵ *Op. Cit.*, *Mouvement, revue indisciplinaire*, n°16, avril-juin 2002, p.35.

résulte de l'initiative politique de Christian Poitevin⁹⁶, car selon Jany Cianferani, *"soit ce sont des friches qui sont ouvertes par des artistes qui décident de squatter le lieu, soit c'est une volonté politique. Ici, c'est une volonté municipale"*⁹⁷.

Investissant 45 000 m² de l'ancienne Manufacture, la friche regroupe des lieux, constamment en mouvement, libres et ouverts pour explorer sans cesse les nouveaux rapports de la création artistique aux publics, à la ville et à la société. Les principes de base sont le nomadisme par projet, la réversibilité des espaces, la transversalité artistique et le mélange des publics.

Elle se situe dans le troisième arrondissement de Marseille, dans un quartier populaire, l'un des plus touchés par les mutations économiques. Ainsi, elle inscrit son projet au centre d'un projet de socialisation fondé sur la double exigence de la production d'œuvres et du croisement des publics.

Les producteurs artistiques sont les moteurs de la friche. Ils animent un système de développement structuré autour des paroles d'artistes qu'ils invitent en résidence et sur leur projet. On compte trois producteurs principaux à la friche. Il y a Marseille Objectif Danse et l'AMI (Association des Musiques Innovatrices) qui programment respectivement de la danse et de la musique. Mais le plus important est S.F.T. (Système Friche Théâtre) qui est l'association fondatrice et porteuse de la friche. Elle accueille les producteurs et les artistes, anime la synergie et la transdisciplinarité et développe le projet dans les champs culturel, urbain, économique et social. Au-delà, Système Friche Théâtre et les résidents questionnent en permanence la place de la culture dans la société et notamment sa place au sein de son quartier.

Son directeur Philippe Foulquié est le fondateur de Massalia Théâtre de Marionnettes et il dirige Système Friche Théâtre. Il se bat sans cesse pour

⁹⁶ Adjoint délégué à la culture.

⁹⁷ Entretien avec Jany CIANFERANI, secrétaire générale du Théâtre Massalia à la friche la Belle de Mai le 27 juillet 2004, cf. **annexe 2**.

que les mètres carrés, très convoités de la friche, puissent continuer à être explorés.

Toutes les disciplines artistiques sont représentées dans le lieu : danse, théâtre, arts plastiques, littérature, cinéma... Et tous les publics y participent par le biais de stages, d'ateliers, de formations, de fêtes, de tentatives d'artistes... Philippe Foulquié a constaté rapidement, après l'ouverture du théâtre Massalia, l'absence de plus en plus systématique dans les équipements, d'artistes aux postes de décision. Donc la friche a mis les artistes au travail dans les équipements et les a impliqués dans les problématiques de rapport au public *"et immédiatement l'interdisciplinarité s'est imposée parce qu'il faut croiser les publics si on veut que ce qu'on souhaite se fasse, et puis ça veut dire que les pratiques doivent s'ouvrir pour se croiser"*⁹⁸.

Ainsi, au cœur de la friche se croisent et se rencontrent de nombreuses disciplines. Les artistes se côtoient mais il est rare qu'un projet transdisciplinaire soit créé, *"dans ce lieu, la résidence d'artistes pluriels qui se fait ici depuis 1992 est effectivement un empilement. J'ai très peu d'exemples d'associations d'artistes de disciplines différentes"*⁹⁹. Mais l'essentiel n'est pas là. Tout l'intérêt du projet réside à regrouper dans un même lieu des domaines différents qui attirent la curiosité d'un plus large public. Philippe Foulquié répète *"à qui veut l'entendre, qu'il refuse d'entrer dans le championnat du monde de l'excellence artistique"*¹⁰⁰.

La multiplicité des disciplines et des dispositifs de création démultiplie les publics. Toutefois, la friche souffre aussi de son implantation géographique qui ne facilite pas les hausses de fréquentation.

L'envergure atteinte par la friche en quelques années est telle que le lieu tend à une institutionnalisation du projet, ce qui semble être contradictoire avec les idées de fondement d'une friche. Actuellement, il ne s'agit plus de renverser le système mais de le faire évoluer. Cela marque le passage

⁹⁸ <http://www.lafriche.org>, site consulté le 10 août 2004.

⁹⁹ Entretien avec Jany CIANFERANI, secrétaire générale du Théâtre Massalia à la Friche de la Belle de Mai le 27 juillet 2004, cf. **annexe 2**.

d'une position de rupture avec l'institution au dialogue et à la négociation. "De toute façon, avec plus de 30 millions de francs, répartis sur 50 associations, difficile de ne pas reconnaître une certaine institutionnalisation du fonctionnement"¹⁰¹. Pour Philippe Foulquié, cette tendance à l'institutionnalisation n'est pas antinomique avec le projet artistique de la friche.

La friche reste malgré tout un lieu axé sur le processus de création et les contacts constants avec la population.

IV. Les dessous des phénomènes pluridisciplinaire et transdisciplinaire

1. Face à cette effervescence de la pluridisciplinarité...

a. ... quelles sont les attitudes du public ?

Avec l'apparition de ces nouveaux lieux, on assiste parallèlement à l'instauration de nouveaux modes relationnels aux populations que l'on tente de considérer comme un partenaire artistique. Le rapport à la production est ainsi modifié afin d'impliquer le public plus activement dans le processus de l'œuvre. Les lieux ouvrent leurs portes au public pendant la création, l'étape d'écriture, l'exposition de leurs travaux afin d'aménager des temps de rencontre privilégié avec le public.

Un lieu tel que l'Épicerie avait aménagé¹⁰² un bar au sein du théâtre afin d'inciter un public peu sensibilisé à la culture, d'investir un lieu culturel par une autre entrée que celle du théâtre. Cela permet au public de se familiariser avec le lieu, de prendre connaissance de la programmation

¹⁰⁰ *Op. Cit., Mouvement, revue indisciplinaire*, n°16, avril-juin 2002, p.37.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.38.

puis de fréquenter le lieu. L'intermédiaire du bar peut permettre d'instaurer un climat de confiance entre le lieu et le public.

Le Théâtre La Minoterie présente lui aussi un espace similaire avec un café. Après un spectacle, le public peut discuter, échanger ses impressions autour d'un verre, attendre les artistes. Le théâtre devient alors véritablement un lieu de vie, ouvert à tous, toute la journée, propice à la rencontre. Guy Robert parle effectivement d' *"un lieu de vie, qui vit toute la journée avec des gens qui répètent, un lieu ouvert toute la journée avec la bibliothèque de théâtre, qui est quasiment unique dans la région"*¹⁰³.

Ce sont là des exemples de lieux favorisant l'accès à la culture, aux artistes, pour tous.

Cependant, on assiste aussi aujourd'hui au problème de cette volonté de catégoriser à outrance les spectacles, les créations ce qui pose alors la question de la réception de l'œuvre par le public. Le spectateur peut se méprendre sur la volonté de l'artiste et *"ces rejets profanes procèdent parfois d'un "mécadrage" (au sens goffmanien du terme), lorsqu'il y a malentendu sur l'objet du jugement) [...]"*¹⁰⁴.

Il est possible d'analyser ici le phénomène des spectacles de façon similaire. En effet, le spectateur peut avoir des idées préconçues sur ce que doit être un spectacle de danse ou de théâtre et être alors décontenancé face à un spectacle hybride. Il faut cependant prendre ces données avec précaution et admettre avant tout le caractère éminemment subjectif des jugements pouvant être portés sur une création.

Comme le souligne Jean-Marc Adolphe dans un article de la revue *Mouvement*, " "ce n'est pas de la danse !" *Qui fréquentant les salles de spectacles, n'a pas entendu un jour ce jugement péremptoire ?*"¹⁰⁵. Ce

¹⁰² Frédéric Lévy a décidé que l'activité du bar allait cesser cette année pour pouvoir se concentrer essentiellement sur la programmation.

¹⁰³ Entretien avec Guy ROBERT, directeur du théâtre La Minoterie à Marseille le 1^{er} juillet 2004, cf. **annexe 5**.

¹⁰⁴ Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de Minuit, Paradoxe, 1998, p.209.

¹⁰⁵ *Op. Cit.*, *Mouvement, revue indisciplinaire des arts vivants*, n°28, mai-juin 2004, p.71.

genre de remarques montre qu'il s'agit bien souvent d'un problème d'identification et de nomination. Si un chorégraphe présente un spectacle, il est parfois automatiquement présenté au spectateur dans la catégorie "danse", ce qui a pour conséquence de créer une attente dans l'imaginaire du spectateur.

Le problème vient ici du besoin constant des Institutions, des professionnels de la culture de catégoriser, sectoriser chaque création. Cette catégorisation pose le problème de l'écart qui existe entre l'attente du spectateur et la réalité de ce qui est montré. De plus, chercher à catégoriser une œuvre peut aussi en limiter la portée. En effet, un spectateur s'attendant à voir un spectacle de danse peut être surpris et se sentir leurré en découvrant un mélange de disciplines auxquels ils ne s'attendaient pas. Pour Frédéric Lévy *"ce côté pluridisciplinaire amène au problème de la catégorisation systématique, problème qui découle directement de l'administration française. Elle cherche à mettre une étiquette sur tout [...]"*¹⁰⁶. Le public et les lieux peuvent alors être décontenancés face à cette attitude de sectorisation, attitude que les artistes eux-mêmes, bien souvent ne cherchent pas à adopter. Frédéric Lévy pense en effet *"que les créateurs ne se posent pas ces questions, à savoir dans quelle catégorie ils vont être placés"*¹⁰⁷.

Pour beaucoup d'artistes la transdisciplinarité est un moyen de nommer leur travail, de donner l'impression de maîtriser, de désigner ce qu'il est impossible de décrire autrement. Finalement, on se rend compte que ces formes hybrides de la création sont de l'ordre de l'inclassable, de l'interstitiel. Il serait donc préférable de parler simplement de "spectacles" ou de "créations" afin de ne tromper ni le public, ni l'artiste. Est-il en effet pertinent de nommer "danse" ou "théâtre" les formes où le chorégraphique ou la mise en scène ne sont plus les éléments principaux ? N'est-ce pas

¹⁰⁶ Entretien avec Frédéric LEVY, directeur de l'Epicierie à Marseille le 21 juillet 2004, cf. **annexe**

4.

¹⁰⁷ *Ibid.*

enfermer l'œuvre dans un domaine clos alors que le propos est justement celui de l'ouverture ?

L'étude de différents lieux marseillais, déjà évoqués, montre qu'une non-catégorisation des domaines artistiques permet, au contraire, de solliciter un plus large public. C'est un rapport de confiance mutuelle qui doit être instauré entre les publics et la programmation. Frédéric Lévy fonctionne ainsi à L'Epicerie. Sa programmation comprend aussi bien des spectacles de théâtre que des concerts ou encore accueille de la musique électronique. Le public venant voir un DJ est souvent jeune et n'a peut-être pas l'habitude de fréquenter des lieux culturels. En regroupant différentes disciplines dans un même lieu, Frédéric Lévy permet d'éveiller la curiosité des spectateurs qui peuvent ensuite aller voir la totalité de la programmation. Il pense que le public *"aime la pluridisciplinarité et qu'en plus cela provoque des croisements de public. Si nous programmons de la musique électro le public qui vient connaît ensuite le lieu et hésite moins pour venir voir une pièce de théâtre par exemple. Ça permet de freiner cette peur de l'élitisme"*¹⁰⁸

Guy Robert, quant à lui, ne cherche pas à articuler exigence artistique et souci de démocratisation, *"il n'y a que l'exigence artistique. Nous programmons des choses qui nous plaisent et nous ne nous plaçons jamais au-dessus de qui que ce soit. [...] Si nous on comprend et on apprécie, on se dit que les gens aussi"*¹⁰⁹.

Ainsi, il semble important d'admettre qu'il existe aujourd'hui des créations "inclassables", sans attachement à un genre plus qu'un autre et dont seuls le message et l'exigence artistique priment.

En ce qui concerne les Institutions, nous avons déjà évoqué leur désarroi devant certaines œuvres ou certaines créations et leur volonté systématique de "ranger", "classer" à tout prix dans des catégories des

¹⁰⁸ Entretien avec Frédéric LEVY, directeur de L'Epicerie à Marseille le 21 juillet 2004, cf. **annexe 4**.

artistiques qui pourtant vont bien au-delà. Pourtant, contrairement aux Institutions, les artistes ne sont pas en quête d'une définition de leur pratique et, ce qui leur importe avant tout, c'est le message qu'ils ont à transmettre. Mais les raisons des attitudes des Institutions restent très pragmatiques et essentielles dans l'analyse du phénomène transdisciplinaire.

b. ... quelles sont les attitudes des Institutions ? des politiques ?

Les créations transdisciplinaires posent un véritable problème aux Institutions et à leur besoin de catégoriser, mais aussi aux artistes qui ne savent pas toujours à qui s'adresser pour leurs demandes de subventions.

Les projets artistiques sont soumis à des grilles d'évaluation, dans les DRAC notamment, qui s'adaptent mal aux projets transdisciplinaires. Leur articulation devrait amener une analyse transversale de plusieurs départements susceptibles de les financer (danse, théâtre, arts plastiques...). Les principes de direction collégiale perturbe aussi le dialogue avec les financeurs publics dans la mesure où les porteurs de projets sont plus difficilement identifiables. Pour Guy Robert, *"tout dépend du porteur de projet. Si c'est une compagnie de théâtre qui porte le projet et qu'elle s'associe avec un chorégraphe, il y a quand même un porteur de projet officiel [...]"*¹⁰⁹.

Mais de quelle manière les artistes collaborent-ils ? Y a-t-il toujours un porteur de projet officiel ? Des artistes de disciplines différentes ne peuvent-ils pas monter un spectacle ensemble sans qu'une discipline prédomine sur une autre ?

¹⁰⁹ Entretien avec Guy Robert, directeur du Théâtre La Minoterie à Marseille le 1^{er} juillet 2004, cf. **annexe 5**.

¹¹⁰ Entretien avec Guy Robert, directeur du Théâtre La Minoterie à Marseille le 1^{er} juillet 2004, cf. **annexe 4**.

D'autre part, les artistes ont parfois des difficultés à définir leur propre recherche, étant donné qu'ils se placent davantage du côté du processus que du résultat. Il est par conséquent difficile de "vendre" un projet aux politiques dont la finalité relève de l'impalpable, de l'inclassable, même si son processus a des retombées artistiques, politiques et sociales.

A partir de ce constat, les politiques et les Institutions doivent faire face à une situation complexe et particulièrement les DRAC qui, issues de la déconcentration, sont des représentants du ministère de la Culture en région. On ne constate, cependant, une préoccupation des politiques vis-à-vis de la pluridisciplinarité que très récemment. En effet, depuis une quinzaine d'années, le ministère de la Culture s'intéresse à ces projets et espaces pluridisciplinaires pour l'acuité de leur position.

A partir de 1963, la déconcentration culturelle commence timidement par la mise en place de comités régionaux des affaires culturelles, puis par la nomination de correspondants permanents appelés à se transformer progressivement en directeurs régionaux des affaires culturelles (DRAC). Il faut attendre la fin des années soixante-dix pour que toutes les régions bénéficient d'une DRAC et l'année 1977 pour qu'un décret entérine leur existence.

Chaque DRAC possède un organigramme avec des conseillers pour chaque domaines de compétence du ministère : musique, théâtre et action culturelle, arts plastiques, livre et lecture, ethnologie, musées et architecture. Cependant, le rôle double de ces conseillers leur vaut parfois des critiques. Ils sont en effet chargés de découvrir des talents ou de nouveaux projets, d'informer les acteurs culturels, de sensibiliser les collectivités locales... en somme, ce sont des médiateurs entre agents culturels et administrateurs. Mais ils sont aussi gestionnaires des crédits d'intervention car ils instruisent les décisions et ils doivent posséder une bonne connaissance des procédures administratives et financières. Ils sont donc à la fois chargés de mission et gestionnaire.

Les DRAC jouent un rôle important dans la définition des politiques locales et notamment depuis le rapport Bernard Latarjet sur

"L'Aménagement culturel du territoire" de 1992. L'idée est de créer sur des projets culturels des projets de ville. De plus, depuis 1994 le ministère de la Culture développe une réflexion sur les nouvelles technologies de l'information et les systèmes multimédia et lance un programme de numérisation des richesses patrimoniales. Pour accroître la pratique des nouvelles technologies, il met en place les Espace-Culture-Multimédia (ECM). Ainsi, il devient nécessaire de favoriser une cohésion nationale et une égalité et une solidarité entre les collectivités décentralisées.

Il appartient aux DRAC de développer des programmes de conquête du public dans les zones et les milieux de pratiques culturelles. La politique contractuelle est l'un des meilleurs outils qu'elles possèdent à cet effet.

Depuis 1992, les pouvoirs des DRAC sont en expansion considérable. Toutefois il est à noter certains obstacles de la déconcentration dans le champ culturel. Tout d'abord, la difficulté pour les directeurs de région d'assurer une réelle coordination des services placés sous leurs ordres en raison des logiques sectorielles pesantes au sein du ministère de la Culture.

" Ça se traduit notamment par le lien très solide qui unit chaque direction au conseiller de la DRAC qui s'occupe de ses affaires, mais aussi par le rôle des inspecteurs généraux spécialisés (pour les bibliothèques, l'enseignement musical, le théâtre, la danse, les musées, etc) qui sont des missi dominici de leur direction et ne prennent pas toujours l'attache de la DRAC lors de leur mission"¹¹¹.

Une autre difficulté réside dans les moyens humains qui sont encore très insuffisants pour aider les DRAC à assumer leur tâche. Ainsi, encore actuellement, les conseillers DRAC ne disposent pas de service spécialisé dans l'accueil de créations transdisciplinaires. Cela pose alors un

¹¹¹ Pierre MOULINIER, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.152.

problème pour les subventions : quel service aidera une compagnie de danse utilisant intrinsèquement de la vidéo et du théâtre par exemple ? De plus, comment un lieu pluridisciplinaire doit-il se positionner face à la DRAC. L'Epicerie à Marseille est référencée comme un théâtre malgré une programmation éclectique et cela pose de nombreux problèmes pour les demandes de subventions¹¹².

En 2001, les conseillers DRAC ont réagi face à cette situation et on fait grève en 2001. Leur travail auprès des compagnies, des artistes, mais aussi des collectivités territoriales leur demande de réaliser des semaines colossales qui peuvent atteindre les soixante-cinq heures. Premier contact entre l'administration étatique et les régions, les conseillers DRAC sont très sollicités et exposés en premier lors de conflits. Ainsi, lors du mouvement social fin 2001, ils réclament notamment *"un statut pour les conseillers aux arts vivants et au développement culturel qui pérenniserait leur fonction, réajusterait leurs rémunérations et leur garantirait une plus grande mobilité professionnelle, problème également souvent mentionné"*¹¹³.

Ainsi, les artistes, les lieux mais aussi directement les politiques sont concernés et se préoccupent de ces nouvelles questions relatives au phénomène transdisciplinaire. Franck Bauchard à la DMDTS pense qu'

"il s'agit d'inventer une procédure, comme l'Etat a déjà eu à le faire ponctuellement pour un certain nombre de structures atypiques. Ces méthodes sont fondées sur une compréhension des enjeux sur lesquelles travaillent ces structures et sur la formulation en conséquence des missions de service public. De cette étape cruciale découle alors la mise en place de

¹¹² Cette question a été abordée dans le chapitre III. 2. b. Exemples de lieux pluridisciplinaires établis à Marseille, p.43.

¹¹³ Eric FOURREAU, "Pourquoi les conseillers DRAC ont le blues ?", *La Scène*, trimestriel n°20, mars 2001, p.14.

*critères ou plutôt d'indicateurs qui permettent de lire, d'analyser et d'évaluer l'activité de ces structures*¹¹⁴.

Cela permettrait une évolution progressive afin d'apporter des solutions à une situation nouvelle et en mouvement perpétuel. Mais une question se pose alors : faut-il ouvrir ces critères aux problématiques soulevées par les "nouveaux lieux" ou "lieux intermédiaires" ou alors élaborer des critères spécifiques ?

Certains de ces critères sont communs d'un lieu à l'autre tels qu'une programmation pluridisciplinaire, de nouvelles formes d'art et souvent un accueil à la jeune création par le biais des résidences d'artistes. Toutefois, d'autres caractéristiques viennent compléter le projet culturel de ces lieux. Certains prennent en compte le territoire comme moteur de leur projet, d'autres accueillent des projets artistiques développant des conceptions collectives, d'autres encore ouvrent leur lieu aux formes artistiques expérimentant de nouvelles relations entre art et population etc. Bien d'autres caractéristiques peuvent venir rallonger cette liste et ne font qu'accroître les difficultés des politiques et plus particulièrement des DRAC ou des élus à la culture dans chaque ville.

En 2003, il a été demandé à Yolande Padilla de réaliser un rapport sur les *Pratiques artistiques en renouvellement et nouveaux lieux culturels* pour le compte du ministère de la Culture. Ce sont donc des questions récentes dont l'Etat se préoccupe depuis peu. Il faudra très certainement attendre quelques temps avant que ces observations et ces questionnements aient des répercussions concrètes auprès des lieux ou des artistes.

Une des actions à long terme envisagée est de créer un dispositif d'accompagnement de renouvellement artistique et culturel. C'est à dire favoriser la capacité d'une société à encourager l'évolution des langages et formes artistiques. On semble toutefois encore bien loin de ce dispositif.

¹¹⁴ *Op. Cit.*, rapport au ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2003, p.32.

Jany Cianferani est peu optimiste quant à la situation actuelle et au désengagement de l'Etat en matière culturelle et pense que

"si l'on mettait plus souvent les artistes à des places de réflexion, comme ça peut-être qu'on n'en serait pas là. [...] Mais je crois que s'il y avait plus d'artistes en activité à des postes un peu de pouvoir et de décision, si on faisait rentrer un peu plus les artistes dans leur "maison" que sont les théâtres [...], et bien je suis sûre qu'on aurait une vision différente et qu'il y aurait une politique différente et il y aurait même une ambition différente de la culture de notre pays"¹¹⁵.

Ceci est une des raisons qui a poussé Philippe Foulquié à créer la friche la Belle de Mai, par cet absence d'artistes au sein des équipements culturels¹¹⁶.

L'Etat doit ainsi trouver des solutions rapidement à une situation inconfortable pour tous. Il est vrai qu'avec la décentralisation et la déconcentration, l'Etat s'engage à un renforcement des interventions partenariales. De plus, il faut aussi penser au mode de subventionnement de ces "lieux intermédiaires" et pluridisciplinaires. Pour Yolande Padilla, *"les financements de ces nouveaux lieux doivent être pluriels, même si c'est moins confortable"*¹¹⁷. Il devient également nécessaire de faire avancer une prise en compte d'œuvres et de démarches inscrites dans un cadre interdisciplinaire. Pour cela, Padilla pense déjà *"à des groupes de travail rassemblant des conseillers en DRAC, des directeurs intéressés (Drac) et à des missions d'inspection interdisciplinaires"*¹¹⁸. Pour Michel Duffour, il s'agissait de *"rassembler les partenaires et leur offrir les moyens d'être d'avantage maîtres des décisions [...]"*¹¹⁹. L'Etat, les collectivités, les artistes et les publics auraient aussi tout à gagner en

¹¹⁵ Entretien avec Jany CIANFERANI, secrétaire générale du Théâtre Massalia à la friche la Belle de Mai le 27 juillet 2004, cf. **annexe 2**.

¹¹⁶ Cf. III.2.b. La Belle de Mai, p.51.

¹¹⁷ *Op. Cit.*, rapport au ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2003, p.37.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.39.

menant une réflexion commune sur la meilleure manière de développer des projets.

Toutes ces propositions restent cependant encore aujourd'hui hypothétiques et on ne constate pas d'avancées importantes dans la politique culturelle actuelle qui se concrétise sur le terrain.

Etant donné les tendances mentionnées précédemment sur l'évolution des pratiques et des lieux de création (transdisciplinarité, nouvelles technologies, acteurs sociaux, nouveaux lieux culturels, nouveaux acteurs culturels...), il paraît évident que le développement de cette orientation ne peut se faire que dans un cadre inter-directionnel.

La situation politique se doit d'avancer rapidement dans la concrétisation de ses propositions pour répondre à l'attente de nombreux lieux et artistes qui ne peuvent se satisfaire de la situation actuelle. Mais il est vrai que la création récente de ces "nouveaux lieux" ne permet pas de prendre encore suffisamment de recul.

Après s'être interrogé sur l'attitude des publics et des Institutions face à ces créations transversales, on peut maintenant se demander si ces croisements de disciplines trouvent toujours une cohérence et une pertinence artistique.

2. Pertinence de ces croisements de disciplines

a. Un "effet de mode" : exemple de la vidéo

On peut comprendre la transdisciplinarité comme un moyen de lutter contre l'hyper-spécialisation qui caractérise notre époque, et aussi d'être plus novateur et plus fort face à la situation précaire de certains lieux et artistes.

¹¹⁹ *Op. Cit., Cassandre*, n°36-37, septembre-octobre 2000, p.43.

Cependant, l'utilisation de différentes disciplines dans une création doit être pertinente afin d'éviter le "saupoudrage" qui définit certaines manifestations à prétention transdisciplinaire. En effet, cette attitude porte un préjudice considérable à ceux qui militent pour un réel dialogue entre les disciplines et pour le décloisonnement des champs artistiques. De même, vouloir "enfermer" des artistes transdisciplinaires dans un même lieu afin de provoquer un échange et un dialogue entre eux, n'est pas souhaitable ni envisageable. Les artistes tirent leur force et leur créativité dans l'observation des mondes respectifs qui les entourent. Il ne s'agit pas de l'élaboration d'un langage commun puisque c'est justement la richesse des points de vue qui caractérise la force des projets transdisciplinaires.

Toutefois, certaines créations tombent dans les travers de la pluridisciplinarité et les projets semblent alors répondre plutôt à un "effet de mode" que l'on peut constater aujourd'hui dans un bon nombre de spectacles. La vidéo notamment est particulièrement utilisée, parfois même à outrance, semblant alors répondre à la mouvance actuelle de "ce qu'il faut faire". Ça devient très tendance. De nombreux spectacles tombent ainsi dans l'artifice et les travers de l'image par l'image.

Michel Ritter¹²⁰ parle d'un phénomène de *"tarte à la crème"*¹²¹ qui peut se manifester dans une création transdisciplinaire. A cela Guy Robert répond *"que le terme de "tarte à la crème" est très bien appliqué, applicable en tout cas. Ça devient un effet de mode et en plus le danger c'est que l'image bouffe le reste parce qu'en général elles sont toujours très belles et après, il devient compliqué d'arriver sur scène et de jouer avec"*¹²². De plus en plus de spectacles introduisent la vidéo, *"à titre d'exemple, cette saison, sur six représentations auxquelles j'ai assisté [...], cinq avaient recours à l'audiovisuel, en déclinant telle ou telle de ses applications : vidéo, images de synthèse, projections, images géantes..."*¹²³. Il s'agit alors de trouver une cohérence, une interaction bénéfique avec le texte ou

¹²⁰ Actuel directeur du Centre Culturel Suisse.

¹²¹ Interview de Michel RITTER, "Glissements interdisciplinaires suisses", *Cassandra*, n°53, mai-juin 2003, p.32.

¹²² Entretien avec Guy ROBERT, directeur du Théâtre La Minoterie à Marseille le 1^{er} juillet 2004, cf. **annexe 4**.

le jeu des comédiens, mais cela n'est pas toujours le cas. Ainsi, *"lorsque apparaît un manque de réflexion sur l'action de la vidéo dans la représentation, nous restons éloignés de la possibilité offerte d'impulser une nouvelle dramaturgie constructive"*¹²⁴. La vidéo peut alors, dans ce sens là, être génératrice de dispersion du regard dans le cadre de la création.

L'image ne doit pas servir à illustrer des propos ou une situation mais au contraire être complémentaire du texte ou du jeu des acteurs. Elle doit être une partenaire avec laquelle les acteurs peuvent jouer. Il s'agit d'observer si la présence simultanée d'acteurs et d'images fonctionne ou non. Les images ne trouvent leur place et leur sens que dans un travail quotidien entre les différents membres d'un spectacle. Ils doivent travailler en amont, réfléchir ensemble sur un projet. La réflexion menée en amont sur la façon d'utiliser les images doit être amenée et enrichie dans la confrontation avec les différents acteurs. *"Chaque fois que le travail du vidéaste a été considéré comme le travail d'un acteur au quotidien, l'interaction a été réussie et a provoqué des troubles intéressants"*¹²⁵. Cette réflexion est essentielle si l'on veut éviter que l'image attire inmanquablement l'œil, même si celui-ci n'y trouve aucun intérêt.

Mais les acteurs sont-ils toujours à l'aise avec l'image présente en permanence, avec laquelle ils doivent jouer et trouver leur place ? *"En fin de compte, le facteur essentiel reste le temps, qui permet de trouver la justesse de la réflexion complexe qu'entretiennent les images, les acteurs et la scène"*¹²⁶.

La vidéo est ainsi un des éléments récurrents de la transdisciplinarité qui n'est pas toujours utilisée à bon escient. Quels sont actuellement les dangers d'une transdisciplinarité superficielle ? Le "saupoudrage" ne risque-t-il pas d'amoinrir la crédibilité de ces formes de création ?

¹²³ *Op. Cit., Etudes théâtrales*, n°27, volume I, septembre 2003, p.58.

¹²⁴ *Ibid.*, p.58.

¹²⁵ *Op. Cit., Etudes théâtrales*, n°27, volume I, septembre 2003, p.78.

b. Les périls d'une transdisciplinarité superficielle

Tout d'abord, on peut analyser les travers de la transdisciplinarité par le biais de l'acteur, du comédien ou du circassien. On peut se demander si les pratiques métissées que l'on peut observer, n'obligent pas les acteurs à être encore meilleur pour affirmer leur présence.

Le circassien, par exemple, est considéré aujourd'hui comme un artiste polymorphe, capable de passer dans un même spectacle du statut d'équilibriste à celui de chanteur ou de danseur. Il faut être capable à tout moment de concentrer son jeu dans l'exploit ou la performance de la danse ou de la musique. Mais alors, comment l'interprète passe-t-il d'un registre à l'autre, dans différentes disciplines ? *"La déstabilisation qu'entraîne pour l'interprète ce passage d'un registre à l'autre, ou une sollicitation multiple, l'empêche bien souvent de trop se regarder et s'écouter – danser, jouer ou danser"*¹²⁷. Il manque alors de recul par rapport à un artiste spécialisé dans une seule discipline qu'il maîtrise parfaitement.

L'interprète, en élargissant son champ d'activité, ne renonce-t-il pas alors à la perfection ? Ne vaut-il pas mieux, dans ce cas là, être un bon chanteur, un bon danseur ou un bon musicien qu'un chanteur-danseur-musicien moyen ? Peut-être qu'une des raisons de cette diversification se justifie par l'espoir de l'interprète d'avoir plus de travail que celui qui ne possède qu'une seule technique. Cette raison ne trouve pas de justification pertinente et il est alors préférable de croire que les créations transdisciplinaires naissent plutôt de la volonté commune de différents acteurs ou interprètes d'élaborer un projet ensemble pour des raisons autre que le nombre de cachets à la fin du mois. Mais on ne demande pas non plus à un plasticien de s'improviser scénographe ou à un vidéaste de devenir metteur en scène. Il s'agit plutôt que chacun féconde l'autre, sans se laisser engloutir.

¹²⁶ *Ibid.*, p.79.

La place de ces acteurs n'est donc pas toujours facile et pertinente. Mais qu'en est-il des créations ? Comment un spectacle conserve-t-il son homogénéité en introduisant différentes disciplines ?

On peut en effet voir la menace d'une dilution des frontières, des particularités voire d'un recyclage, sans réelle revisitation des formes dans un spectacle transversal. Mais c'est aussi souvent au prix de ce danger que les plus belles créations peuvent naître.

Il est essentiel qu'une discipline ne prenne pas le pas sur les autres en évinçant ainsi sa présence et sa force. Le résultat doit être une œuvre hybride dans laquelle il ne serait pas possible d'enlever l'une ou l'autre des disciplines au risque d'un dysfonctionnement dans le spectacle. Chaque discipline doit cependant pouvoir être autonome, comme la danse ou la musique, avant de pouvoir prétendre être croisée avec d'autres domaines. Jean-Marc Montera, de Montévidéo, appartient également à un collectif, Skalen qui regroupe Michelle Ricoszi, chorégraphe et Patrick Laffont, plasticien-vidéaste. Selon Patrick Laffont, *"tout est basé sur ce point de rencontres entre les différents médiums et comme il y a trois médiums, c'est d'autant plus dur à croiser. [...] mais chacun peut vivre de manière autonome"*. Ainsi, toute la question de la transdisciplinarité semble reposer sur ce problème d'autonomie des disciplines. Si une discipline est incapable de fonctionner seule, c'est qu'il y a un problème à la base et que le croisement avec d'autres disciplines ne sera jamais satisfaisant.

On peut alors prendre le cirque¹²⁸ comme exemple, puisqu'il semble être aujourd'hui une discipline *"qui se prête très bien à la pluridisciplinarité"*¹²⁹. Certains des détracteurs de la transdisciplinarité pensent que le cirque trahit ses origines en pratiquant le métissage. Perd-il son âme en dérivant vers le théâtre ou la danse ? Ainsi, face aux nouveaux paysages métissés que

¹²⁷ *Op. Cit., Etudes théâtrales*, n°27, volume I, septembre 2003, p.71.

¹²⁸ Cette réflexion peut être menée dans toutes les disciplines pratiquant des croisements entre elles.

¹²⁹ Entretien avec Frédéric LEVY, directeur de l'Epicerie à Marseille, le 21 juillet 2004, cf. **annexe 4**.

dessinent les recherchent circassiennes actuelles, il est devient tout aussi problématique de succomber à la nostalgie et au ressentiment, fondés sur l'idée de la perte de l'essence de la pureté du cirque original, que de se laisser aller à un enthousiasme sans fondement. Le mélange doit être avant tout inaugural, capable de s'écarter des voies de l'uniformisation.

La pertinence et la cohérence du phénomène transdisciplinaire est cependant à prendre avec précaution. C'est avant tout une rencontre humaine entre des artistes disposés à s'ouvrir à d'autres champs artistiques et capable de s'entendre pour décider de créer un spectacle ensemble. Chaque discipline va alors se nourrir de l'essence des autres disciplines, naturellement. Les rapports ne doivent pas être forcés, mais venir instinctivement entre un comédien et un vidéaste par exemple. Cependant, il arrive qu'un spectacle ne fonctionne pas, comme en témoigne *Tempus Fugit* de Sidi Larbi Cherkaoui.

c. Exemple de *Tempus Fugit* de Sidi Larbi Cherkaoui

Après avoir été danseur de variétés dans différentes émissions de télévision en Belgique, Sidi Larbi Cherkaoui entreprend des études de danse à Bruxelles, dans une école dirigée par Anne Teresa de Keersmaeker. Il y est surtout influencé par William Forsythe, Pina Bausch, mais aussi par des stages de théâtre, des cours de sociologie, l'enseignement de l'histoire de la danse et par le répertoire de Rosas. Grâce à la diversité de ses enseignements et de son ouverture à toutes les formes de représentation, son travail est extrêmement personnel, théâtral et éclectique. En 1995, à l'âge de dix-neuf ans, il remporte le prix du Meilleur Solo de Danse en Belgique. A partir de là vont se succéder de nombreuses collaborations avec des chorégraphes, mais aussi un violoncelliste¹³⁰ avec lequel il travaille étroitement. Ce dernier partagera la scène avec les danseurs pour leur création *Rien de Rien* en 2000.

¹³⁰ Le flamand Roel Dieltiens.

A Avignon pour le Festival, il présente sa dernière création *Tempus Fugit*. Sept acteurs-danseurs-chanteurs, deux chanteuses et l'orchestre Weshm en composent la distribution cosmopolite. On y croise des africains, des marocains, des belges, un coréen, une argentine... Moitié belge, moitié marocain, Sidi Larbi Cherkaoui fait de la question de la différence un leitmotiv, qu'il tente de résoudre par le chant. Il a découvert le pouvoir de la voix : *"Depuis que je travaille le son et le geste, je découvre un sentiment de fragilité. J'ai développé une technique corporelle basée sur la respiration qui me permet de déployer un mouvement plus ample, plus libre. On ne peut plus se cacher derrière la musique puisqu'on "est" la musique"*¹³¹. C'est grâce au chant qu'il trouve un terrain d'entente entre les diverses nationalités présentes sur scène.

Ainsi, *Tempus Fugit* est une réflexion sur le temps, *"un exercice chorégraphique et vocal autour du temps et comment le manipuler. J'ai envie de penser qu'on peut l'étirer, le ralentir, l'accélérer. Même si, au final, ce n'est pas le temps que je manipule, mais cette notion de temps. Ce pourrait presque être une définition de la danse. Et du chorégraphe"*¹³². Le chorégraphe et danseur réalise ici un spectacle reposant essentiellement sur cette notion de temps et sur le chant.

Sur scène, sont placés dix-neuf mâts chinois parmi lesquels danseurs et chanteurs vont circuler, évoluer et grimper. Ils sont positionnés devant un écran géant qui sert de toile de fond et de décor au spectacle. Nous sommes ici face à une création typiquement pluridisciplinaire. D'une part, les interprètes sont polymorphes puisqu'ils dansent, chantent et jouent. Un texte est présent tout au long de la pièce, mis en scène comme pour un cabaret ou un spectacle de music-hall. Le spectateur peut s'attendre à assister à un spectacle de danse mais finalement les scènes dansées ne sont pas les plus présentes. Comme au théâtre, les acteurs se déplacent en déclamant leur texte. L'écran, quant à lui, ne présente aucune utilité en

¹³¹ Rosita BOISSEAU, "Sidi Larbi Cherkaoui, la danse des différences", *Le Monde*, mercredi 21 avril 2004, p.31.

soi. Il semble avoir été rajouté parce que c'est dans la mouvance, dans l'air du temps. Les photos et les films qui défilent sont une illustration des propos des acteurs. Il a une fonction purement décorative et n'apporte rien à la création.

On ressort avec un sentiment de déception face à un spectacle où de nombreuses voies sont ouvertes, mais aucune n'est réellement explorée. On reste toujours en superficie, sans exploiter les différentes disciplines présentes sur scène, danse, théâtre, musique et vidéo. Il n'y a pas non plus d'interactivité entre elles, et on assiste alors à une juxtaposition des différents domaines, sans qu'une réflexion artistique ne les lie concrètement.

C'est en cela que l'utilisation de la vidéo à outrance peut être dangereuse.

CONCLUSION

Le concept de pluridisciplinarité s'inscrit dans la juxtaposition de différentes disciplines artistiques dans un même lieu. Il est additif et les arts ne se rencontrent pas nécessairement. La transdisciplinarité engendre davantage un phénomène d'échanges et de transcendance entre les arts. Une réelle alchimie peut s'instaurer entre ces domaines.

Les tentatives de décloisonnement des arts ne sont pas récentes mais ont évolué dans le courant du XX^e siècle grâce aux idées novatrices du Bauhaus notamment. L'avancée dans ces croisements de disciplines est due également à l'évolution des nouvelles technologies que les artistes s'approprient de plus en plus.

Ordonnée et contrôlée, l'image numérique a longtemps hérité de tous les académismes. C'est en se frottant aux autres modes d'expression et en les perturbant qu'elle devient intéressante. La mise au point de dispositifs

¹³² Philippe NOISETTE, "Temps retrouvé", *Les inrockuptibles*, supplément du n°499, juillet 2004, p.21.

interactifs et d'environnements virtuels a aussi largement contribué au renouvellement du spectacle vivant¹³³. Les créations s'apparentent à des rituels collectifs et la participation du spectateur est de plus en plus convoquée.

Les nouvelles technologies contribuent à l'effervescence de la transdisciplinarité, mais n'en sont pas la seule cause.

On assiste aujourd'hui à un besoin réel des artistes de se regrouper souvent pour faire face au monde social, économique et politique. La question de la pertinence de ces créations hybrides ne peut cependant être résolue puisque chaque expérience, chaque rencontre est unique. A propos de cette pertinence artistique, Guy Robert pense *"qu'il n'y a pas de règles pour ça. Il n'y a que des histoires de spectacles uniques. Je pense qu'il y a des spectacles où ça se passe très bien puis d'autres où effectivement les tâches ne sont pas bien définies, les territoires respectifs ne s'emboîtent pas"*¹³⁴. On affirme aujourd'hui l'importance des rencontres humaines qui forgent et constituent l'essentiel d'un spectacle qui croise différentes disciplines. François Cervantès confirme cette idée en expliquant qu' *"à partir du moment où des gens se fréquentent autour d'un projet, il y a des choses qui se créent, mais il n'y a pas de démarches"*¹³⁵. Ainsi, la dimension humaine retrouve une place importante dans la pluridisciplinarité et la transdisciplinarité.

Les artistes cherchent de plus en plus à confronter leurs idées, leurs expérimentations et leurs tâtonnements et il a été difficile pour les institutions de leur offrir de telles conditions de création. C'est pourquoi on assiste depuis quelques années à l'éclosion de friches et de "lieux intermédiaires". Ce sont des endroits où des artistes d'horizons différents peuvent travailler dans un même espace.

¹³³ Et des arts plastiques.

¹³⁴ Entretien avec Guy ROBERT, directeur du théâtre La Minoterie à Marseille le 1^{er} juillet 2004, **cf. annexe 5.**

¹³⁵ Entretien avec François CERVANTES, auteur-metteur en scène à Marseille le 29 juillet 2004, **cf. annexe 1.**

Cette apparition de nouveaux lieux culturels à vocation pluridisciplinaire est nouvelle. On y voit bien sûr une volonté artistique puisque certains de ces lieux ont été créés par des artistes eux-mêmes en quête de nouveaux espaces de recherches.

Toutefois, la dimension politique qui se cache derrière cette effervescence n'est pas anodine. La création de ces lieux a bien souvent été impulsée par des politiques qui décident de prendre possession d'un phénomène qui apparaît souvent en marge des politiques culturelles officielles. De nombreuses friches artistiques ont effectivement vu le jour à l'écart des chemins établis.

Prendre le contrôle de ces nouvelles structures et en être aussi à l'initiative permet aux politiques de réglementer ces nouvelles formes de pensée et de création qu'ils ne maîtrisent pas encore. Cela leur permet de catégoriser et nommer ces formes artistiques qui leur échappent encore.

On note cependant un certain intérêt face à la transdisciplinarité avec plusieurs rapports rédigés sur ce sujet. Mais les questions restent sans réponse et aucun acte concret n'est encore identifiable sur le terrain.

L'implication du ministère de la Culture devrait être d'ordre financier dans un premier temps, à la hauteur des enjeux et des missions que ces lieux défendent. Une enveloppe budgétaire devrait alors être allouée aux projets et aux lieux proprement pluridisciplinaires.

Les conseillers DRAC devraient appréhender l'accompagnement des projets comme une priorité gouvernementale en matière culturelle. De nouvelles méthodes d'évaluation doivent alors être pensées pour permettre l'appréciation des projets artistiques et culturels. Ainsi, une approche transversale et spécifique portée par les inspections de la danse, du théâtre, de la musique, des arts plastiques est nécessaire en raison de la qualité interdisciplinaire des projets. Les différents conseillers DRAC doivent être associés à cette évaluation.

Toutefois, l'intervention du monde politique dans ces "lieux émergents" instaure aussi rapidement l'idée de rentabilité artistique. François Cervantès pense que *"le ministère pousse un peu à ça puisqu'ils ont*

commencé à demander des éléments de rentabilité"¹³⁶. Cet élément est paradoxal avec l'idée même de création artistique qui devrait rimer avec liberté, sans contraintes spatiales ni temporelles. Il faut alors admettre la baisse d'exigence artistique des artistes qui sont dans une logique de diffusion, de recherche de subventions, de production plus que de réelle création. Pourtant Yolande Padilla affirme que

"l'essentiel est bien pour nous l'art en train de se faire, l'expérience de l'art et non plus seulement le savoir de l'art ou l'accès à l'œuvre. Ce qui importe, c'est plutôt l'œuvre en cours, en parcours, qui nécessite des allers-retours dans les processus de réalisation ou de fabrication afin de s'ajuster à ses objectifs, à savoir s'ancrer dans le monde [...] ou dans les communautés spécifiques dans lequel l'art interagit [...]"¹³⁷.

Peut-être alors que face à ça, le croisement de disciplines est une solution pour ces artistes qui cherchent à multiplier les subventions et créent plus facilement en introduisant des outils tels que la vidéo qui est aujourd'hui facile à utiliser pour tout le monde.

La décloisonnement des frontières de l'art est cependant, pour de nombreux artistes, un moyen de se renouveler et d'expérimenter d'autres voies de la création. Pourtant, certains des détracteurs de la transdisciplinarité voient dans ce phénomène un anéantissement de l'art. En effet, on peut se demander si ces expériences de total éclatement des frontières artistiques ne portent pas en elles-mêmes le principe de leur propre éclatement et de leur propre anéantissement par le refus de revenir aux formes minimales et ancestrales du spectacle vivant...

¹³⁶ Entretien avec François CERVANTES, auteur-metteur en scène à Marseille le 29 juillet 2004,

cf. annexe 1.

¹³⁷ *Op. Cit.*, rapport au ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2003, p.69.

Paradoxalement, il est à noter l'opposition systématique des différentes personnes des lieux culturels marseillais rencontrées à cette idée d'anéantissement de l'art. Pour eux, l'interdisciplinarité évoque plutôt un renouvellement de l'art. L'aspect pendulaire entre les formes classiques au théâtre¹³⁸ par exemple qui perdurent encore aujourd'hui et des formes plus "expérimentales" n'a jamais cessé et ne devrait jamais cesser.

¹³⁸ Avec un personnage seul sur scène par exemple.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur la pluridisciplinarité

- ✓ Denis BABLET (ss. dir.), *L'œuvre d'art totale*, Paris, CNRS éditions, Arts du Spectacle, 1995.
- ✓ Emmanuel WALLON (ss. dir.), *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, Apprendre, 2002, 255 p.
- ✓ Giovanni LISTA (ss. dir.), *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 1997.
- ✓ Patrice PARVIS, *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996, 319 p.
- ✓ Ingo F. WALTHER (ss. dir.), *L'Art au XX^e siècle*, Taschen, 2000, 840 p.
- ✓ Nathalie HEINICH, *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Editions de Minuit, Paradoxe, 1998, 353 p.
- ✓ Florence de MEREDIEU, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, Comprendre / Reconnaître, 2003, 233 p.
- ✓ Catherine MILLET, *L'art contemporain en France*, Paris, Flammarion, 1994, 337 p.
- ✓ Pierre MOULINIER, *Politique culturelle et décentralisation*, Paris, L'Harmattan, 2002, 336 p.
- ✓ RoseLee GOLDBERG, *Performances, l'art en action*, Paris, Thames & Hudson, 1999, 237 p.
- ✓ Jean-Michel GUY, *Avant-garde, Cirque. Les arts de la piste en révolution*, Paris, Autrement, Mutations, n°209, novembre 2001.

Périodiques

- ✓ "Le cirque au-delà du cercle", *Art Press*, numéro spécial n°20, 1999.

- ✓ Jean FLORENCE (ss. dir.), "L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine", *Etudes théâtrales*, n°26, mars 2003, 152 p.
- ✓ Jean FLORENCE (ss. dir.), "Arts de la scène, scène des arts. Brouillage de frontières : une approche par la singularité", *Etudes théâtrales*, volume I, n°27, 2003, 134 p.
- ✓ Isabelle DANTO, "Jan Fabre, l'ange anatomique", *Théâtres*, n°15, juillet-août 2004, p.35-36
- ✓ Pierre NOTTE, "Le mécanicien du bonheur", *Théâtres*, n°15, juillet-août 2004, p.6-8.
- ✓ Daniel CONROD, "La quadrature du cirque", *Télérama*, n°2842, 3 au 9 juillet 2004, p.15-16.
- ✓ Naly GERARD (dossier réalisé par), "Le temps des friches", *Mouvement, revue indisciplinaire*, n°16, avril-juin 2002, p.28-40.
- ✓ Jean-Michel ADOLPHE et Gérard MAYEN, "La danse émancipée", *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, n°28, mai-juin 2004, p.71-74.
- ✓ Naly GERARD, "Cirque mental", *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, n°29, juillet-août 2004, p.72-74.
- ✓ "Création(s), la traversée des frontières", *La Pensée de Midi*, n°2, automne 2000.
- ✓ Bernard BLISTENE, "Une histoire de l'art au XX^e siècle", *Beaux-Arts magazine*, Hors Série, 1999, 201 p.
- ✓ Fabienne ARVERS, "Jan Fabre, l'homme-scarabée", *Beaux-Arts magazine*, n°198, novembre 2000, p.64-69.
- ✓ Gwénola DAVID, "Contre vents et marées, le Brise-Glace", *Cassandra*, n°32, décembre 1999-janvier 2000, p.4-5.
- ✓ Entretien de François VERRET par Gwénola DAVID, *Cassandra*, n°32, décembre 1999-janvier 2000, p.12-13.
- ✓ Entretien de Philippe GROMBEER par Gilles BASTOGY, "Schaerbeek, le "fort" des Halles", *Cassandra*, n°36-37, septembre-octobre 2000, p.10-12.

- ✓ Entretien de Michel DUFOUR par Nicolas ROMEAS et Valérie de SAINT-DO, "Un ministère pour ce qui n'existe pas encore", *Cassandra*, n°36-37, septembre-octobre 2000, p.42-44.
- ✓ Entretien de Karine NOULETTE par Jérôme PORET, "L'alternatif sort des marges", *Cassandra*, n°41, mai-juin 2001, p.12-14.
- ✓ Julien BLAINE, "Nouveaux territoires, vieux enjeux. L'esprit collabobo", *Cassandra*, n°46, mars-avril 2002, p.4-5.
- ✓ Alix de MORANT et Valérie de SAINT-DO, "Babélisme consensuel ou les stars de l'œcuménisme", *Cassandra*, n°46, mars-avril 2002, p.6-7.
- ✓ Entretien avec Michel RITTER, "Glissements interdisciplinaires suisses", *Cassandra*, n°53, mai-juin 2003, p.32.
- ✓ Eric FOURREAU (dossier réalisé par), "Salles de spectacles : un vaste réseau", *La Scène*, n°8, mars 1998, p.27-31.
- ✓ "Scènes nationales", *La Scène*, Hors Série, juin 1999, p.5-70.
- ✓ Eric FOURREAU, "Pourquoi les conseillers DRAC ont le blues ?", *La Scène*, n°20, mars 2001, p.13-14.

Articles

- ✓ Rosita BOISSEAU, "Sidi Larbi Cherkaoui, la danse des différences", *Le Monde*, mercredi 21 avril 2004, p.31.
- ✓ "Avignon : 58^e édition du Festival", *Le Monde*, numéro spécial, samedi 3 juillet 2004, 12 p.

Rapports du Ministère de la Culture et de la Communication

- ✓ Yolande PADILLA, *Pratiques artistiques en renouvellement. Nouveaux lieux culturels*, rapport au ministère de la Culture et de la Communication, décembre 2003, 74 p.
- ✓ "Dynamisme de la vie théâtrale, essor du spectacle vivant et de la politique en faveur des arts du cirque", rapport d'activités du ministère de la Culture et de la Communication, 29 novembre 2003.

Sites internet

- ✓ <http://www.culture.gouv.fr/culture/min/organnigramme/html/drac/provence.htm>: site consulté le 15 juin 2004.

Entretiens menés par Chloé Chomel dans des lieux culturels marseillais proposant une programmation pluridisciplinaire

- ✓ Entretien avec François CERVANTES, auteur-metteur en scène, à Marseille le 29 juillet 2004.
- ✓ Entretien avec Jany CIANFERANI, secrétaire générale du Théâtre Massalia à la Friche de la Belle de Mai à Marseille le 27 juillet 2004.
- ✓ Entretien avec Sonia KECHICHIAN, secrétaire générale de Montévidéo et Hélène DESRUES, chargée des relations presses et de la communication au GRIM, à Marseille le 27 juillet.
- ✓ Entretien avec Frédéric LEVY, directeur de l'Épicerie à Marseille le 21 juillet 2004.
- ✓ Entretien avec Guy ROBERT, directeur du théâtre La Minoterie à Marseille le 1^{er} juillet 2004.