

SÉMINAIRES
FRESH

FRESH STREET#4



ARTCENA

ARTCENA, Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, déploie ses missions autour de trois axes. Le partage des connaissances à travers un portail numérique et des éditions; l'accompagnement des professionnels par l'apport de conseils et des formations; le rayonnement de ces trois secteurs artistiques, avec des aides aux auteurs et un développement à l'international. Il est coordinateur du réseau Circostrada et membre permanent de son comité de pilotage.

Cette publication
a été coordonnée
par Circostrada
et éditée par
John Ellingsworth

CIRCO
STRADA

European Network
Circus and Street ArtS

Depuis 2003, le réseau Circostrada travaille au développement et à la structuration des secteurs du cirque et des arts de la rue, en Europe et dans le monde. Comptant plus de 120 membres issus de plus de 35 pays, le réseau contribue à construire un avenir pérenne pour ces secteurs en donnant aux acteurs culturels des moyens d'action à travers l'observation et la recherche, les échanges professionnels, le plaidoyer, le partage de savoirs, de savoirs faire et d'information.

Cofinancé par le
programme Europe créative
de l'Union européenne

AVANT-PROPOS

QU'AVIONS-NOUS EN TÊTE ?

Après une grande édition à Galway en mai 2019, en partenariat avec ISACS et la Capitale européenne de la culture – les membres du groupe de travail Circostrada dirigé par la FNAS et engagés dans le développement de cet événement, se sont mis d'accord sur un thème curatorial commun pour la quatrième édition de FRESH STREET : l'espace entre. L'idée était de se rendre à Turin, en Italie, et d'explorer la double nature de la ville, à la fois royale et industrielle, et de penser à l'« espace entre » comme le lieu où l'art peut trouver sa matière d'inspiration pour construire des ponts entre des « rives opposées ». Dans un monde déchiré entre des points de vue et des positions contradictoires – où le dialogue devient asymétrique, chargé de pouvoir ou même disparaît – quel rôle les arts de la rue devraient-ils jouer aujourd'hui ? Tel était notre point de départ.

QUE S'EST-IL PASSÉ ENTRE-TEMPS ?

En mars 2020, alors que le Covid-19 commençait à faire partie intégrante de nos vies, nous nous sommes d'abord sentis partagés entre la confusion et l'amertume, puis nous avons lentement accepté le fait qu'un événement physique et expérientiel dans l'« Europe méditerranéenne » ne serait pas possible comme nous l'avions initialement imaginé, surtout si nous voulions assurer une préparation adéquate et en temps voulu et garantir la meilleure équité d'accès possible. L'« espace entre » était-il pour autant un thème pertinent à explorer ? Plus que jamais ! La pandémie actuelle a mis en évidence les fragilités et les barrières existantes, tout en remettant en question le rôle de (l'art dans) l'espace public. Entre-temps, nous avons dû redéfinir nos identités afin de survivre et de nous développer, en établissant de nouveaux modes de connexion et en créant de multiples façons de soutenir et d'impliquer les artistes et les professionnels de la culture, que ce soit au niveau local ou mondial.

QUE PEUT-ON FAIRE MAINTENANT ?

Bien que personne ne soit encore en mesure de saisir pleinement les effets du vide émotionnel dans les relations humaines et sociales, causé par la distance physique omniprésente, nous pouvons au moins essayer de considérer ce moment de l'histoire comme une occasion de rebattre les cartes et de secouer les certitudes. L'« espace entre » peut alors devenir une occasion de faire une pause et d'examiner le rôle clé que la création dans l'espace public peut jouer dans les processus de cohésion et le bien-être des communautés et des citoyens ; nous pouvons également prendre du recul pour réfléchir à nos pratiques, à nos réalités professionnelles et individuelles, avant de nous empresser de revenir au « monde tel que nous le connaissions avant », sans même nous poser la question : qu'est-ce qui compte maintenant ? L'« espace entre » est certainement une zone inconfortable remplie de doutes et d'incertitudes, mais il pourrait aussi être un rayon de lumière dans une nuit noire nous conduisant vers un avenir plus inclusif, plus diversifié, plus durable et plus juste. Tout dépend de la façon dont nous sommes capables d'ajuster notre attention et de mettre cette capacité à profit pour susciter de nouvelles recherches et une nouvelle créativité. Quel rôle les arts de la rue devraient-ils jouer demain ?



L'équipe de FNAS à Turin, en Italie. © FNAS

FRESH STREET #4 EN BREF

PLUS DE **300** PARTICIPANTS

43 PAYS DE **6** CONTINENTS

4 JOURS DE WEBINAIRE

6 SESSIONS PLÉNIÈRES

9 INTERVENANTS

EN LIGNE

Un grand merci à

- Au groupe de travail de FRESH STREET#4 :
Bruno Costa & Daniel Vilar – Bússola (Portugal)
Mike Ribalta – FiraTàrrega (Espagne)
Tanja Rüter & Huub Heye – HH Producties (Pays-Bas)
Lucy Medlycott – ISACS (Irlande)
Heba El Cheikh – Mahatat Arts (Égypte)
Angus MacKechnie – OutdoorArtsUK (Royaume-Uni)
Jens Frimann Hansen – Passage Festival (Danemark)
Alfred Konijnenbelt – Spoffin (Pays-Bas)
Maggie Clarke & Irene Segura – XTRAX (Royaume-Uni)

- L'équipe de coordination de FRESH STREET#4 :
Federico Toso & Mario Barnaba (FNAS),
Stéphane Segreto-Aguilar, Laura Jude, Laura Gérard,
Sophia Taouri (Circostrada).

- L'équipe italienne :
Eleonora Ariolfo, Martina Soragna, Luciano Faia,
Giuseppe Vetti, Nicole Ferrero, Boris Vecchio,
Alessandra Lanciotti, Stefano Bosco, Elisa Cabula.

PARTENAIRES



Le soutien apporté par la Commission Européenne dans la production de cette publication ne représente pas une validation de son contenu qui ne reflète que l'avis des auteurs. La Commission ne peut être tenue responsable de l'utilisation des informations contenues.

CRÉDITS

Editeur : John Ellingsworth

Contributeurs : Vida Cerkvenik, Jay Jordan, Jacob Boehme, Anand Rajaram, Collectif Aravani Art Project, Arundhati Ghosh, Roselle Pineda, Azadeh Ganjeh, Sepehr Sharifzadeh, Luisa Carnelli, Elettra Zuliani

Mention complémentaire



Les opinions exprimées dans la présente publication sont celles des auteurs. Elles ne prétendent pas refléter les opinions ou les vues du réseau Circostrada, de ses membres ou de ses cofinanceurs. Bien que le plus grand soin ait été apporté dans la rédaction et la vérification de l'exactitude des textes et données publiés, le réseau Circostrada ne pourra être tenu pour responsable en cas d'erreurs factuelles ou d'inexactitudes.

Cette publication est la propriété du réseau Circostrada. Toute utilisation doit respecter les conditions prévues par les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.0 France (CC BY-NC-ND 2.0 FR):

- La mention des crédits est obligatoire.
- Vous n'êtes pas autorisé à faire un usage commercial de cette publication.
- Dans le cas où vous effectuez un remix, que vous transformez, ou créez à partir du matériel composant la publication originale, vous n'êtes pas autorisé à distribuer ou mettre à disposition la publication modifiée.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/>

Pour toute question, merci de contacter infocircostrada@artcena.fr

Toutes les photos de cette publication sont protégées par le droit d'auteur.

Photo de couverture

© Be Flat Company -
Photographie par Yngwie Scheerlinck

Graphisme

Frédéric Schaffar

Retrouvez toutes
les publications de
Circostrada, ainsi que
de nombreuses autres
ressources en ligne et
l'actualité du réseau et
de ses membres sur :
www.circostrada.org

Juin 2021

TABLE DES MATIÈRES

ARTICLE D'OUVERTURE	6
L'art au cœur de la vie – Entretien avec Vida Cerkvenik Bren par John Ellingsworth	6
L'ESPACE ENTRE NATURE ET CULTURE	10
● MATIÈRE À PENSER	10
Jouer après la pandémie : une provocation en trois actes – Par Jay Jordan	10
● POINT DE VUE ARTISTIQUE	16
« On Country » : en pays aborigène – Entretien avec Jacob Boehme par Pippa Bailey	16
L'INCLUSION À TRAVERS L'ART	19
● MATIÈRE À PENSER	19
Le Message de la forme – Par Anand Rajaram	19
● POINT DE VUE ARTISTIQUE	24
Quand les murs racontent des histoires – Entretien avec le collectif Aravani Art Project par Arundhati Ghosh	24
PERMETTRE UN ESPACE PUBLIC POUR LA SOLIDARITÉ ET LA CRÉATION	28
● MATIÈRE À PENSER	28
Pratique artistique, bienveillance radicale – Par Roselle Pineda	28
● POINT DE VUE ARTISTIQUE	32
Espace public, vies privées – Entretien avec Azadeh Ganjeh par Sepehr Sharifzadeh	32
L'EXPÉRIENCE FRESH STREET	36
De « l'espace entre » à l'espace alternatif – Par Luisa Carnelli et Elettra Zuliani	36

ARTICLE D'OUVERTURE

L'ART AU CŒUR DE LA VIE



Entretien avec Vida Cerkvėnik Bren par John Ellingsworth

Au cours de l'année passée, le secteur des arts (de la rue) a plongée dans une période d'immobilité, de séparation et de réflexion - mais quel avenir pour lui aujourd'hui ?

Directrice de théatre, artiste de rue et intervenante principale de FRESH STREET #4, Vida Cerkvėnik nous parle des arts de la rue durant cette période de transition.

Commençons par cette question simple : qu'est-ce que l' « espace entre » ?

L' « espace entre » ? Je ne sais pas, mais je sais que ça me plaît ! [Rires] J'aime me situer dans un entre-deux – entre le travail et les loisirs, entre le public et le privé, entre les pays, entre les positions politiques, entre les visions opposées du monde... Là où les choses n'ont pas encore été définies, ne portent pas d'étiquette, sont en transition. C'est là où se situe généralement la vérité – quelque part dans cet « espace entre ».

Dans votre livre *Why Don't We Do It in the Road* (« Pourquoi ne pas le faire sur la route »), vous vous référez aux cercles et aux carrés comme à des symboles, respectivement, de participation active et d'observation passive, et prenez l'écran d'ordinateur comme exemple de carré – soit quelque chose de passif. Avez-vous radicalement changé d'avis en constatant que le monde numérique était en passe de devenir l'espace public le plus actif ?

Le carré et le cercle sont des métaphores et en tant que telles, il ne faut pas les interpréter de manière trop littérale. Vous avez raison, si l'ordinateur peut servir d'intermédiaire

pour la communication et l'interaction en favorisant la participation active, il peut tout autant constituer un support de présentation à sens unique. En effet, ma vision du monde numérique a quelque peu changé à l'heure du Covid ; je me surprends régulièrement à regarder l'écran, immergée mentalement et émotionnellement dans l'interaction qui se déroule « en direct » sur Zoom. Mais surtout, j'ai l'impression de me trouver réellement avec toutes les personnes que je vois   l'écran ; que nous sommes tous ensemble, quelque part dans une sorte d'espace intermédiaire, plutôt que dispersés autour du monde. Pas plus tard qu'hier, j'ai reçu l'appel téléphonique d'un ami

en plein milieu d'une des conférences.   sa question : « Où es-tu ? », j'ai immédiatement répondu : « Sur Zoom ! » au lieu de «   la maison » ou « Au bureau », comme on aurait pu s'y attendre. Si nous concevons le monde numérique comme un espace réel - autrement dit, comme l'emplacement physique dans lequel nous nous trouvons lorsque nous regardons l'écran, ou même lorsque nous sommes hors ligne et qu'une autre personne lit un post sur notre mur ou like notre profil Tinder... - mon analogie avec le carré et le cercle ne fonctionne pas. Dans ce cas, l'ordinateur ou le smartphone ne constitue pas un cadre, mais un point de contact vers un autre monde. Un



  Illustration de Robin Klengel extraite du livre *Why Don't We Do It In the road*

monde où nous avons notre place, pas simplement en tant qu'observateurs, mais aussi en tant qu'acteurs. Un monde aussi chaotique, réel et infini que n'importe quel autre monde.

Les arts de la rue peuvent avoir lieu partout, alors pourquoi pas en ligne. Exposer son travail en ligne présente de nombreux avantages, le plus évident étant que tout le monde peut y accéder, quel que soit l'endroit où il se trouve : cela représente un immense avantage. Pouvoir toucher les publics du monde entier sans la contrainte du décalage horaire, sans déranger nos familles ni les autres membres de notre entourage, ni encore polluer la planète... Tout cela semble bien beau. Mais cela présente aussi un inconvénient. Si nous nous habituons trop à cette nouvelle normalité, où le monde numérique constitue notre espace public le plus actif, comme vous le dites, nous finirons peut-être bientôt par n'avoir plus ni corps ni fromage (sans corps, personne ne peut malheureusement profiter du fromage [rires]). Blague à part, cela fait plus de dix ans que je suis en tournée en Corée du Sud, où j'ai vu des passants avec des masques, des passagers du métro les yeux rivés sur leurs écrans, et des couples assis sur des bancs dans des jardins publics à regarder leur téléphone au lieu de se regarder dans les yeux. Le Covid renforce encore plus le malaise lié au contact physique et à la proximité.

Je considère les arts de la rue et l'art vivant comme une tentative d'être créatif et de penser l'art d'une manière différente, c'est-à-dire au-delà du simple enchaînement lever de rideau, représentation, baisser de rideau, applaudissements. En matière d'arts de la rue, la frontière entre l'œuvre d'art et le reste du monde n'est pas si claire ; une œuvre d'art vivante fait partie de la vie, comme le web aujourd'hui. La question de savoir comment s'adapter à cette situation est essentiellement personnelle. Tout artiste attiré par les supports numériques doit absolument suivre son intuition, surtout pour les projets qui réussissent à conjuguer la rue et le web de manière simple et naturelle (bénéficiant ainsi de la totalité de l'espace public « élargi »), et qui sont particulièrement prometteurs. Mais il existe de nombreux canaux analogues qui sont sans risque par rapport au Covid. La période actuelle est

aussi un moment propice à la mobilisation, à la création de réseaux et à la réflexion. Cependant, il n'y a rien de mal à vouloir s'offrir une pause. Les années sabbatiques constituent un élément essentiel de toute carrière artistique, processus ou relation. J'ai remarqué que la pandémie de Covid-19 a été, pour bon nombre de personnes de mon entourage et de collègues du monde entier, une réelle occasion de prendre une pause salutaire loin du surmenage, du stress, de l'hyperproductivité, du nomadisme économique, etc. Il leur a fallu le confinement pour se rendre compte qu'ils étaient pris jusque-là dans une course effrénée et pour enfin prendre du temps, tout en sachant qu'ils ne rateraient rien.

Il est bien sûr possible d'être trop ouvert au changement, mais de mon point de vue, les gens ont généralement plutôt tendance à avoir peur du changement, et en particulier du changement radical. (Et c'est vraiment le moment de creuser le sujet.) La peur de l'inconnu, la paresse ou l'habitude nous enferment souvent dans nos vieilles habitudes. La pandémie nous a montré que le changement est possible (lorsqu'il s'agit de la seule option), tant sur le plan individuel que collectif ; elle a également mis en évidence certaines crises mondiales auxquelles nous, en tant que société, devons faire face au plus tôt. J'espère que nous profiterons de cette occasion pour changer les choses dès maintenant !

Lors de votre conférence, vous avez évoqué la manière dont les artistes de rue doivent toujours négocier avec les publics et le public. Voyez-vous une issue possible à ces négociations dans un futur proche ?

Pour moi, la tension entre l'œuvre d'art et l'environnement constitue l'élément clé ; c'est elle qui donne aux arts de la rue tout leur impact. La négociation entre l'artiste de rue et les usagers de l'espace public est une danse, une séduction, la quête d'un objectif nouveau ou différent ; c'est un appel du sens, de quelque chose de plus. Spectacle de rue, intervention dans l'espace public, graffitis sur une façade, concert dans un bus... Toutes ces manifestations peuvent faire de notre quotidien ennuyeux un jeu, une quête de significations cachées, de connotations et de sens (ainsi que d'absurde) invisibles.

J'ai déjà évoqué le fait que le Covid peut aggraver la peur du contact physique et de la proximité. Cette crainte met un frein au contact visuel, au toucher, à la franchise. Elle rend difficile l'instauration d'un climat de confiance, qui fait d'un groupe d'étrangers une communauté provisoire : le public du spectacle de rue. L'absence de limitation des rassemblements dans l'espace public peut servir les arts de la rue, la liberté d'expression et la créativité en général. D'un autre côté, l'expérience commune de cette pandémie nous a enseigné de nombreuses choses et si nous sommes disposés à écouter ces enseignements, nous serons plus tolérants, patients et connectés. Cela dépendra beaucoup du tour final que prendront les événements, des évolutions à venir et de la tension grandissante entre les citoyens, les experts, les médias et les gouvernements.

Au-delà de l'avantage certain d'avoir lieu à l'extérieur, que pensez-vous que les arts de la rue peuvent apporter aujourd'hui au monde des arts en général ? Constatez-vous déjà des changements dans la façon de penser des institutions ?

Les arts de la rue placent l'art au cœur de la vie, et le public au cœur de cet art. Ils se jouent de l'ordre établi pour réinventer l'espace public et les codes du vivre ensemble. Ainsi, ils ont réussi à intégrer la plupart des concepts et idées de l'art du XXe siècle, qui restent un obstacle majeur pour l'art institutionnel. L'idée que tout le monde peut être un artiste et que tout peut être de l'art a vu le jour à travers les arts de la rue et l'art vivant de façon constructive, non dépréciative. Après l'université, quand je travaillais comme directrice dans les théâtres institutionnels, j'avais l'impression d'être une cordonnière fabriquant des chaussures exclusivement pour d'autres cordonniers et leurs proches associés. Vous imaginez à quel point c'était absurde ? À un moment donné, les institutions culturelles ont perdu tout contact véritable avec les gens, les enjeux actuels et les questions de la vie qui ne sont pas liées à l'art, à moins que vous ne soyez un artiste. Je suis persuadée que l'expérience des artistes de rue et d'art vivant peut aider les institutions culturelles à

trouver de nouveaux cadres pour l'art et à rétablir l'harmonie qui a été détruite entre l'art et la vie.

Vous me demandiez tout à l'heure si j'avais constaté le moindre signe de changement dans le mode de pensée des institutions. Dans une certaine mesure, ma réponse est oui; tout le monde sait que l'intérêt pour les arts dans leurs formes traditionnelles décline, particulièrement chez les jeunes générations. Les appels aux fonds publics regorgent de termes comme « développement des publics », « accessibilité », « inclusion », « participation », « implication active », etc. Parallèlement, les arts de la rue sont déjà en train de les mettre en pratique. Malheureusement, trop peu de décideurs politiques et de directeurs d'institutions culturelles le savent. Ils manquent d'informations et la plupart d'entre eux ont des préjugés voire, plus grave, n'ont jamais expérimenté toute la diversité et le potentiel des arts de la rue. D'où la nécessité absolue de se mobiliser.

Qu'en est-il des possibilités de collaboration entre les arts de la rue et le théâtre en salle ?

L'incertitude face à l'avenir laisse de plus en plus de place à l'innovation et à l'expérimentation, et conduit à la recherche de nouvelles perspectives, dans tous les domaines. À la lumière de ce constat, j'imagine que les théâtres - bien que fermés au public - sont plus ouverts aux projets non conventionnels, et pas uniquement parce que les administrateurs et directeurs artistiques ont maintenant le temps de les prendre en considération. Je suggère qu'on les informe sur les possibilités d'organiser des représentations à l'extérieur et dans les espaces hors théâtres; nous pourrions leur dire ce qui doit être fait, leur expliquer les principes des performances à l'extérieur, leur présenter la grande variété de techniques pour inciter le public à participer, etc. Leur curiosité leur permettra peut-être de dépasser les questions habituelles du type « Et quel temps fera-t-il ? » ou « Comment s'organiser pour les billets ? ». La prochaine étape, c'est la collaboration: la collaboration par la création d'une pièce commune, par l'instauration du théâtre comme lieu de rituel et de rassemblement social.

Comme de nombreux artistes de rue, vous avez voyagé autour du monde. Comment pensez-vous que la mobilité pourrait changer dans le futur ?

Ce que vous dites est vrai, en tant que membre du collectif Ljud, j'étais parfois sur la route pendant 11 mois de l'année. Puis, après une décennie de déplacements en avion de pays en pays, de continent en continent, j'ai ressenti l'urgence de m'intéresser à ces distances qui défilaient jusque-là sous mes pieds. Donc quand nous avons terminé la saison 2013 à Séoul, j'ai dit au revoir à l'équipe qui rejoignait l'aéroport et suis retournée chez moi en train, puis en stop. Je me suis donné 3 semaines avant de retourner à Ljubljana, le jour même de l'anniversaire de ma mère. Puis j'ai décidé de passer 3 mois à la maison - j'ai appelé cette courte expérience mon « défi de l'hiver ». Ça n'a pas été facile, mon style de vie nomade me tourmentait sans cesse intérieurement et je ne tenais pas en place. Le temps s'était comme arrêté. Des travaux de rénovation de la rue principale de Ljubljana avaient commencé juste sous ma fenêtre et puisque j'avais le temps, je passais des heures assise à les regarder. Au début, j'avais l'impression qu'il ne passait rien là-dessous, mais avec le temps, j'ai commencé à remarquer de minuscules changements, une évolution. Les ouvriers creusaient des trous, posaient des tuyaux; les piétons voyaient leur trajectoire déviée autour du site de construction, les camions et machines allaient et venaient. Un jour, des arbres ont été livrés et j'ai réalisé que les deux tranchées parallèles situées de part et d'autre du trottoir avaient été creusées pour accueillir les rangées d'arbres. Il s'est ensuite avéré qu'un arbre ne trouvait pas de place dans les trous prévus. Ils avaient prévu soit trop d'arbres, soit pas assez de trous. Ça m'a procuré une telle joie! Je suis descendue dans la rue et j'ai demandé si je pouvais avoir l'arbre de trop. Depuis lors, je voyage plus lentement, laissant la porte ouverte aux rencontres fortuites et aux prouesses créatives sans préparation aucune, ni contrats ou transactions.

Me déplacer d'un endroit à un autre, être sur la route et faire des représentations dans la rue ou dans un cirque y a sûrement contribué. En tant qu'étrangère dans un pays étranger, il est plus facile de changer tempo-

rairement l'ordre établi, d'attirer l'attention, d'être entourée d'un voile de mystère, d'impressionner, d'être une source d'inspiration, de briser et/ou de dénoncer un tabou. Cependant, la pandémie nous a clairement montré que de nombreuses choses pouvaient se faire à la maison (et/ou en ligne); que par le passé, nous avons perdu trop de temps dans les aéroports; qu'il est crucial que nous apprenions à moins voyager et/ou différemment (plus lentement), pas seulement pour des questions de santé ou de préservation de la planète, mais pour nous même, pour notre propre santé (mentale). Le fait que nous soyons devenus des « nomades économiques » résulte d'une lacune dans le financement des productions d'arts de rue locales, de l'intérêt porté sur les résultats, d'une atmosphère de compétition sur les salons, de la tendance des festivals à sélectionner des productions à succès, qui sont surchargées, de la sous-estimation générale des arts (de la rue) et de bien d'autres choses encore. Les artistes de rue manquent d'opportunités pour agir plus localement, pour être engagés dans un processus et travailler sur le long terme et dans le cadre d'un dialogue avec des anthropologues, des travailleurs sociaux, des scientifiques et des acteurs locaux. Ils cherchent désespérément à saisir les occasions de mettre leurs expériences en commun et d'apprendre les uns des autres. Si les décideurs politiques venaient à réaliser le potentiel des arts de la rue et de l'art vivant, tout cela pourrait changer. Vivan Storlund, auteure du livre *Widening horizons by mining the wealth of creative thinkers*, a consacré sa vie à l'idée d'un revenu de base pour les artistes. Il y a quelques années, le collectif Ljud avait déjà tenté de convaincre la municipalité de Ljubljana de nous attribuer une base forfaitaire pour que nous agissions non comme des bouffons du roi, mais de la ville - pour des interactions artistiques avec la population locale, pour des représentations « sur mesure », pour des (ré) actions spontanées dans des situations sociales, politiques et humaines. Pourquoi chaque ville n'aurait-elle pas un centre d'arts de la rue et d'art vivant co-financé grâce aux budgets municipaux et nationaux au lieu d'une galerie ou d'un théâtre supplémentaire? Un tel centre n'aurait pas besoin de disposer de son propre lieu d'exposition ou de représentation, mais

seulement d'un bureau (et encore, vu les circonstances actuelles). Et poussons plus loin la réflexion : pourquoi chaque ville n'aurait-elle pas deux ou trois de ces centres, voire autant de centres qu'elle a de galeries et théâtres ?

Au cours de cette année, de nombreuses personnes ont vécu une « nouvelle réalité » ou vu leurs perspectives ou priorités chamboulées. Pensez-vous que ces changements vont durer ?

La pandémie nous oblige à abandonner notre routine et à sortir de nos zones de confort. Nous avons été obligés de changer nos habitudes, de nombreuses personnes se sont involontairement retrouvées face à elles-mêmes, l'an passé. L'incertitude de l'avenir et la fragilité de la certitude avec laquelle nous avions l'habitude de le construire sont devenues flagrantes. Chaque expérience nous enseigne quelque chose. Une telle attitude devant une situation difficile est bonne car elle permet de se focaliser sur le fait d'en tirer des enseignements. En plus de progresser, parvenir à apprendre des choses nous donne également bonne conscience. Cependant, nous ne pouvons apprendre de l'expérience que si nous l'assimilons, y réfléchissons et l'intégrons ; l'apprentissage par la répétition au sens du conditionnement pavlovien prend beaucoup plus de temps.

Pour ma part, je crois qu'il est essentiel d'être honnête, au moins envers soi-même : en se cachant derrière une fausse image de soi-même, on se prive de la chance d'améliorer notre situation et de grandir. Se poser en vic-

time est l'une des illusions les plus grandioses qui s'est intensifiée à la suite du Covid-19, donnant lieu à une nouvelle chasse effrénée aux coupables. En plus du sentiment d'impuissance, la peur et l'angoisse sont elles aussi de plus en plus fréquentes ; peut-être parce qu'elles ont leurs racines dans un passé lointain et qu'elles ont trouvé l'occasion de refaire surface aujourd'hui. D'un autre côté, de nombreuses personnes réalisent qu'elles peuvent s'en sortir sans tous ces biens que le consumérisme les a poussés à acquérir. La défiance envers les politiques et les politiciens continue de grandir et nous voyons émerger un nouveau sentiment de solidarité mondiale. Ce que j'essaie de dire, c'est que plus nous ferons face à la pandémie et à ses retombées de manière personnelle et honnête, plus les leçons que nous en tirerons seront importantes, et permanentes. La pandémie a mis à nu certaines crises sociétales qui résonnaient auparavant en arrière-plan : la crise environnementale, la crise de confiance envers les politiques, les médias et les experts. Je pense qu'elle a aussi mis en évidence une crise des institutions artistiques et culturelles - pour autant que je puisse en juger, la fermeture des restaurants et des magasins semblent avoir davantage choqué les citoyens que la fermeture des musées et des théâtres.

Dans votre livre, chaque chapitre s'achève avec un exercice pratique pour les ninjas des rues. Pourriez-vous prévoir un exercice spécial « espace entre » pour nos propres ninjas des rues / lecteurs FRESH ?

Volontiers.

Cher ninja des rues / lecteur FRESH STREET,

- 1. Mets un masque (si nécessaire)
- 2. Sors
- 3. Promène-toi dans un espace public et :
 - a) Essaie de penser à des idées que tu as eues dans le passé et que tu considérais alors comme insignifiantes parce tu pensais qu'elles ne seraient pas soutenues par des festivals/financeurs ou qu'elles n'attireraient pas beaucoup de monde.
 - b) Regarde autour de toi et laisse aller ton imagination - imagine une intervention « Covid-proof » à échelle réduite dans un lieu qui te surprend, t'amuse, change ton point de vue ou établit une connexion (un message écrit à la craie, une minuscule figurine assise sur le bord d'un banc, un carnet avec un stylo pour échanger des notes avec des étrangers, un graffiti représentant deux virus en train de discuter, une statue, un panneau de signalisation ou un arbre portant un masque, une invitation à une danse à distance, etc.)
 - c) Réfléchis à quel genre d'intervention artistique pourrait rendre les gens plus ouverts à un changement positif et comment l'art peut nous aider dans nos transformations personnelles et collectives.
- 4. Mets au moins une idée en pratique, même petite !



Vida Cerkenik Bren (Slovénie) est avant tout une artiste de rue. Elle est également l'auteure de *Why Don't We Do It in the Road* (« Pourquoi ne pas le faire sur la route »). Ce livre est une vraie bible en matière de création dans l'espace public. Tout le monde devrait le lire. Il s'agit d'une opportunité incroyable de présenter le potentiel des arts de la rue et de transformer les attitudes à leur égard.

Le livre de Vida Cerkenik Bren, *Why Don't We Do It in the Road*, est téléchargeable gratuitement en anglais et en italien à l'adresse :

🌐 <https://riote.org/2019/06/21/why-dont-we-do-it-in-the-road/>



John Ellingsworth est auteur et rédacteur en chef dans le domaine culturel. Il a travaillé comme rédacteur en chef sur divers projets et publications pour l'Institut suédois, le Kulturrådet, l'IETM, Dansehallerne, l'European League of Institutes of the Arts ainsi que le Ministère flamand de la Culture, de la Jeunesse et des Médias. Il dirige également la société MES, spécialisée dans la création de sites web aux architectures informationnelles complexes.

🌐 <http://sideshow-circusmagazine.com/>

L'ESPACE ENTRE NATURE ET CULTURE

MATIÈRE À PENSER

JOUER APRÈS LA PANDÉMIE : UNE PROVOCATION EN TROIS ACTES

Par Jay Jordan

La nature et ses espèces sont des thèmes récurrents dans l'art, mais à quel point sommes-nous proches d'elles ? L'artiste et activiste Jay Jordan adopte une vision à long terme - vieille de 700 ans - afin d'identifier les interactions entre art, vie, nature et culture.

« Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation. »

– Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, 1938

Acte 1: Incorporer l'art de l'attention

Avant toute chose, reposez ce journal ou, si vous lisez cet article en ligne, détournez votre regard de l'écran. Nous allons essayer un exercice avec vos doigts. Choisissez un instrument à cordes imaginaire, imaginez que c'est un luth médiéval, prenez-le, visualisez ses cordes tendues. Maintenant, imaginez que vous pouvez jouer de ce magnifique instrument : essayez de parcourir les cordes en mimant la gestuelle d'un « corbeau décharné donnant des coups de bec dans la neige dans l'espoir d'y trouver quelque chose à manger ». Si c'est trop difficile, essayez cette fois-ci d'imiter avec vos doigts « le mouvement nonchalant de la queue d'une carpe ».

C'était facile ?

Ces instructions d'une étrange beauté sont extraites de *The Great Treatise on Supreme Sound*, un manuel à l'usage des musiciens

datant du XIV^e siècle, qui enseigne aux joueurs de luth des gestuelles spécifiques à adopter, comme le staccato. Il leur propose de mimer les mouvements des animaux, en partant du principe qu'il est totalement normal pour un musicien d'avoir non seulement vu de près le comportement de ces animaux, mais également d'y avoir passé suffisamment de temps pour atteindre le degré d'attention nécessaire à la reproduction et à l'incarnation de ces gestes.

À quand remonte la dernière fois que vous avez observé un animal sauvage coexistant avec son habitat ?

À quand remonte la dernière fois que vous avez prêté attention à des organismes et des êtres vivants non-humains, ou plutôt, comme le dit le philosophe et magicien prestidigitateur David Abram, « plus qu'humains » ?

Vous qui lisez aujourd'hui ces lignes, 700 ans plus tard, habitez pour la plupart dans des métropoles et ne voyez probablement les animaux sauvages que sur vos écrans ou dans des cages, au zoo. Dans les métropoles, tout est fait pour que les humains ne soient reliés qu'à eux-mêmes, de telle sorte que nous nous construisons nous-mêmes séparément des autres formes d'existence, des autres formes de vie. Cette logique centrée sur l'humain, cette profonde séparation, est incarnée et naturalisée jusque dans le tissu des métropoles, le béton et le macadam, les lignes électriques et les fibres optiques, le tracé des rues, les réseaux des caméras de surveillance, l'architecture des centres commerciaux, l'aménagement des parcs, les quartiers de musée - tout s'empare de nos corps et de nos esprits, de nos comportements, 24h/24, 7j/7. La métropole est le fruit d'un processus de modernisation complet et d'une « nature » partie pour de bon,

lorsque nous sommes les seuls à produire et créer la réalité. Et cette réalité est façonnée par les urbanistes et les architectes, les planificateurs et gestionnaires, les membres de l'exécutif et les bureaucrates, à l'image des dieux de la croissance économique et de leur démesure. Le développement et la productivité deviennent le but ultime.

C'est un monde sans mondes, où nous sommes séparés de nos sources de nourriture, de notre sol, de nos plantes et notre eau. Les mondes qui assurent notre subsistance deviennent étrangers, similaires à des planètes inconnues. Nous avons oublié comment nous construire un abri; quelles plantes peuvent nous soigner, nous nourrir; comment nous confectionner des vêtements; à quoi correspondent les saisons; d'où vient le vent; nous ne reconnaissons plus le chant des oiseaux qui reviennent au printemps; nous ne savons plus comment retrouver le chemin vers chez nous à l'aide de l'étoile polaire.

Au moment où j'achève cette phrase me parvient le hululement d'une chouette hulotte, perchée sur un chêne dont les branches caressent la caravane d'où j'écris ces lignes. Notre maison est située dans une zone humide, la ZAD (« zone à défendre ») de Notre-Dame-des-Landes, où le gouvernement français et la multinationale Vinci avaient pour projet d'installer un aéroport international, étendant le tissu urbain gris à ces domaines et forêts. Mais des décennies de désobéissance menée par des organismes inventifs, dont le nôtre fait partie, ont permis que ces terres ne soient pas vidées de toute vie ni recouvertes de béton. De nouvelles formes de vie collective ont vu le jour sur la terre des développeurs: de magnifiques cabanes ont poussé dans la boue, des fermes ont fleuri, des stations de radio pirates ont été émises, des boulangeries ont fourni du pain à des centaines d'habitants, des jardins d'herbes médicinales nous ont soignés, et au centre de la zone, nous avons construit un véritable phare actif, à l'endroit précis où devait se trouver la tour de contrôle. Dans son émission tabloïd « 24H sur BFMTV », la chaîne de télévision française a qualifié la ZAD d'« utopie qui aurait pu voir le jour »! La ZAD était le théâtre d'un conflit entre les forces de



© CIRCA - The Clandestine Insurgent Rebel Clown Army en action - Edimbourg, 2005

l'argent et celles de la vie, un endroit qui a fait renouer le théâtre avec ses racines, celles du *theatron* grec - « un lieu où il se passe quelque chose d'important ».

Dans la ZAD s'entremêlent art et vie, nature et culture, résistance et création. L'art devient une discipline de l'attention, qui s'inscrit dans la conception de nos vies, de nos jardins, de nos formes de résistance; dans la manière dont nous édifions nos maisons, nos rituels pour rythmer les saisons. Une vie réalisée en toute conscience, plutôt qu'un autre style artistique? Nous avons besoin d'une « technique de vie, d'un art de vivre ». Il faut « élaborer sa propre vie comme une œuvre d'art personnelle » a affirmé le philosophe et activiste Michel Foucault. « Au lieu d'en faire quelque chose qui relève d'un domaine spécialisé, ou fait par des experts, la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art? », questionne-t-il. « Pourquoi une lampe ou une maison sont-ils des objets d'art et non pas notre vie? »

Mais l'une des principales raisons pour lesquelles nous avons pu protéger ces terres, c'est que nous avons appris à *connaître* les haies et les voies vertes, la forêt et les marécages, les prairies et les ruisseaux, le moment où les tritons s'accouplent et où les hirondelles reviennent d'Afrique. Nous avons appris à connaître ces terres aussi intimement qu'un danseur connaît son corps ou qu'un acrobate ressent ses muscles.

Quand on porte son attention sur une chose, elle devient sacrée. Aucune chose ne naît sacrée, elle le devient par l'attention qu'on lui porte. Je ne considère pas le sacré comme une toute-puissance sacro-sainte. Comme nous l'a enseigné mon amie Starhawk, incroyable sorcière et activiste, le caractère sacré immanent « n'est pas une grandeur devant laquelle on s'incline, mais ce qui détermine vos valeurs, les causes que vous défendez. » Quand une chose est sacrée, il est plus difficile de la détruire, de la polluer, d'en faire une ressource. Vous êtes prêt à passer votre vie à la protéger. Plus vous habitez un domaine, plus il vous habite.

Revenons aux hululements de la chouette. Ils me font penser à Harriet Tubman, une militante abolitionniste du XIX^e siècle, incroyablement courageuse, qui a utilisé sa connaissance du chant des oiseaux et du monde vivant pour sauver de nombreuses vies. Harriet Tubman avait 27 ans quand elle a échappé à l'esclavage et sauvé des centaines d'esclaves fugitifs en les guidant vers ce qu'on a appelé l'Underground Railroad (le « chemin de fer souterrain »), une route qui comportait des relais sûrs menant les esclaves fugitifs en sécurité. Elle est venue à bout de ces longs périple à travers marécages et forêt, souvent poursuivie par des chiens lancés par les autorités pour retrouver sa piste. Elle a grandi dans les plaines inondées et avait une compréhension profonde du paysage: elle utilisait le chant de

la chouette rayée pour prévenir les réfugiés que la voie était libre ou non, pour les inviter à sortir de leur cachette et à continuer leur route. Son imitation fidèle du chant de l'oiseau, mêlée à la rumeur naturelle de la nuit, n'éveillait pas les soupçons. Les vies des

« chercheurs de liberté » ont ainsi pu être épargnées.

C'est l'art de l'attention ; le fait d'observer, de sentir le monde vivant dans toute son intensité, de ressentir ses plaisirs et ses peines,

d'interpréter des formes de vie ouvrant des espaces qui permettent à d'autres de continuer à prospérer. Un esclave est libéré, une terre humide continue de fleurir.

Acte 2 : Désserter la culture de Néron

L'empereur romain Néron ne jouait pas du luth, mais de la lyre. Le mythe affirme qu'il jouait de la musique en regardant brûler la ville de Rome. Cette histoire servait de métaphore pour les dirigeants tyranniques et froids, sans pitié ni sentiments, capables de regarder de loin une catastrophe depuis leur position de force, dépourvus de toute compassion pour la souffrance des autres. Comme le Président Trump, jouant au golf pendant que, d'un bout à l'autre des États-Unis, s'accumulent les corps des pauvres et des personnes âgées mourant du Covid.

Pour moi, ce mythe n'a jamais eu autant de sens qu'aujourd'hui. Cependant, Néron ne représente plus un individu isolé, mais bien toute notre conception occidentale de l'art et de la culture - une culture qui, jusqu'à l'irruption des confinements liés au Covid, continuait à fonctionner comme d'habitude malgré un monde en flammes. Malgré l'extinction de 200 espèces chaque jour, malgré les sols qui se muent en déserts, malgré la pauvreté qui monte plus vite que les mers, malgré un tsunami de troubles de santé mentale qui paralysent les jeunes, malgré la progression de l'extrême droite plus rapide que celles des feux de forêt - notre culture poursuit son échappée vers les mêmes formes anciennes de divertissement. L'empire romain s'est effondré, en partie à cause de la démesure écologique, mais sa stratégie du pain et des jeux est plus vivante que jamais : maintenir le peuple docile par la diversion et la distraction n'a jamais échoué.

Pendant l'été 2018, j'ai été invité au Festival International de Théâtre de Rue d'Aurillac pour y donner une conférence à l'occasion d'un séminaire professionnel qui avait pour titre : « En marche... en marge... en rade... ? ». Parmi le jury figuraient le directeur adjoint du festival (qui deviendra bientôt directeur) et un couple d'écrivains ainsi que quelques amis

d'une compagnie de danse en extérieur. Le séminaire soulevait des questions clés au sujet de l'art dans l'espace public en cette période de crise. Malgré toutes la distanciation et les restrictions en matière de santé et de sécurité, l'art de la rue peut-il encore être radical ? Ce festival est-il encore une utopie ? Les arts de la rue remettent-ils vraiment en question le statu quo ? Avons-nous besoin d'une ZAD culturelle, une zone de défense de la liberté d'expression ? Comme je le fais toujours avant d'accepter l'invitation d'une institution culturelle, je me suis rendu sur le site et j'ai jeté un œil à ses « partenaires » : un mur de logos d'entreprises m'a accueilli. Il y avait KPMG, leaders mondiaux de la comptabilité - qui sont passés maîtres dans l'art d'aider leurs clients, parmi lesquels de grandes compagnies pétrolières telles que Total et Gazprom ; de nombreux fabricants d'armes et pire, à trouver des paradis fiscaux - petites utopies pour les riches visant à éviter de partager leurs milliards. Il y avait aussi des banques locales et, cerise sur le gâteau : JCDecaux, l'un des plus grands groupes de publicité extérieure au monde. Les agences de publicité sont peut-être les plus grands pollueurs et contrôleurs de l'espace public. Comme le disent nos amis les artistes militants du brandalisme : « Le pouvoir des firmes influence chaque aspect de nos vies modernes : notre perception de nous-mêmes et de nos corps, notre définition des genres, des prétendues 'races' et des classes, jusqu'à notre perception des autres et du monde dans lequel nous vivons. La publicité ne se contente pas de nous vendre des produits, elle formate nos attentes quant à ce qui donnerait un sens à la vie. »

La clé de la culture de Néron, c'est cette pratique de l'artwashing. C'est l'utilisation de l'art par des entreprises polluantes comme moyen pour redorer leur image en s'associant à la culture progressiste. Le festival lui-même fait donc partie de l'infrastructure

de l'entreprise, une branche sympathique des relations publiques, où les soirées d'ouverture et les cocktails peuvent ouvrir de nouvelles opportunités de réseautage, mais permettent surtout aux activités violentes de l'entreprise d'être oubliées et, mieux encore, pardonnées. En marchant dans les rues du festival remplies d'une telle joie créative, personne ne voit les conséquences des activités menées par les sponsors : les plateformes de forage arctique qui fuient, les villages inondés, les communautés indigènes chassées de leurs terres expropriées, les cultures qui meurent sous le chaos climatique, les oiseaux empoisonnés, les corps émaciés par la faim. L'art de détourner l'attention relève réellement de la magie.

Il arrive que notre collectif d'activisme artistique, The Laboratory of Insurrectionary Imagination (Le Colaboratoire), soit mandaté ou invité à mener une action par une institution dont nous jugeons les sponsors contraires à l'éthique. En règle générale, nous refusons, car nous ne voulons pas que notre nom et notre travail soient utilisés pour l'artwashing. Et nous rendons toujours notre refus public. Dans certains cas, il nous semble crucial d'intervenir, sachant qu'un refus relèverait du suicide professionnel et pourrait nous coûter de futures invitations, mais nous ne pouvons dissocier éthique et esthétique, la protection de la vie primant sur l'entretien de notre carrière. Pour ce qui est d'Aurillac, j'y ai assisté parce que nos noms n'étaient pas inscrits au programme (les panélistes ont été invités après l'impression) et que nous avons jugé utile d'ouvrir le débat lors d'un festival aussi important.

Pendant la conférence, j'ai laissé entendre que l'art pouvait être la plus belle forme de résistance quand il devient une force qui reconnaît le pouvoir réel de l'imagination et qu'il est considéré non pas comme une échappa-



© Robert Logan - Entraînement de vélo désobéissant, COP15 - Copenhague, 2009

toire à la réalité, mais comme un moyen de la créer. La ZAD m'avait appris qu'ériger une vie utopique contre ce monde, fusionner le oui et le non, le rêve et l'action directe, était l'art du futur appliqué au présent. « L'action directe », comme l'a dit un jour notre ami l'anthropologue David Graeber, c'est finalement « l'obsession à agir comme si l'on était déjà libre ». En tant qu'artistes, nous devons désertir la culture qui laisse les sociétés destructrices se cacher derrière le masque de la créativité que nous leur fabriquons soigneusement. Si nous avons travaillé à l'époque de l'esclavage, aurions-nous accepté de faire des spectacles financés par les marchands d'esclaves ? Au lieu d'être des fous dans leurs palais, en tant qu'artistes en période de crise, nous devrions utiliser notre créativité, notre expressivité, notre espièglerie pour trouver des solutions, pas pour nourrir les machines de destruction. J'ai passé 25 ans à mettre en pratique mes connaissances du théâtre et de la scène dans l'action directe. Du recrutement de milliers de clowns rebelles au recyclage de centaines de vélos devenus des outils de désobéissance de la rue, en passant par la mise en chorégraphie d'un carnaval de

10 000 personnes masquées s'appropriant un centre financier de Londres et par la transformation d'une scène de théâtre en assemblée pour décider de l'éthique du sabotage des banques, mon travail a toujours essayé de suivre l'appel d'Artaud, pour que le théâtre soit le double de la vie, intense, sans médiation. Pour qu'il change le monde. Pour moi, le rôle de l'artiste dans cette guerre de l'argent contre la vie a toujours été de rendre la rébellion irrésistible, de réinventer des formes de désobéissance, de faire de nos actions des rêves que l'on affiche, de rendre le spectacle utile à nouveau. Au festival d'Aurillac, il y avait tant de connaissances et de compétences, tant de possibilités de transformer l'espace public, des tonnes de manières d'exprimer le désir. Pourtant, c'était comme si tout était en cage, dans un zoo, comme si les actions étaient séparées des vrais enjeux, séparées des vraies communautés, déracinées de leur place, arrachées à la vie.

Après la conférence, je suis allé voir le spectacle de clôture du festival, *Cristal Palace*, de la compagnie Transe Express. Une foule constituée de milliers de personnes, par-

quées comme du bétail entre les barrières sur la place publique et, au-dessus de nous, un gigantesque lustre qui se balance au bout d'une grue et sur lequel évoluent acrobates, clowns et musiciens. La musique passe de la valse à la techno, l'idée étant de transformer l'espace public en salle de bal. Les spectateurs regardent en l'air, beaucoup vivent l'intégralité du spectacle via leur smartphone en streaming, très peu dansent avec les acteurs dans la foule. Ce n'est pas l'ambiance de fête sauvage annoncée par le programme. J'ai fait partie de collectifs qui ont organisé de grandes fêtes de résistance dans l'espace public. 8000 personnes dansant illégalement sur une autoroute, tandis que d'autres cachées dans des marionnettes géantes percent le macadam pour y planter des arbres. Ça, c'était ce que j'appelle une fête sauvage. Quand je vois ce lustre monter et descendre comme un OVNI de luxe, hors de portée des spectateurs, je ne peux m'empêcher de penser aux immenses incendies de forêt dévastateurs qui ont fait des ravages cette même nuit en Californie, en Suède et en Indonésie. Le spectacle avait tout l'air d'un « empire à la fin de la décadence. »

Bien sûr, nombreux sont les artistes qui veulent être politiques, résister à l'empire, et pas seulement construire des spectacles pour lui. Mais la culture de Néron fait en sorte que même eux ne puissent rien changer matériellement, qu'ils restent à part des complexités de la conception et de la chorégraphie de notre quotidien. Nous avons donc des spectacles sur les révolutions, des numéros de cirque acrobatique qui portent à *réfléchir* sur l'apocalypse, un spectacle de danse qui *explore* les noyades

ce monde vivant. C'est une culture qui continue à montrer le monde aux gens, à représenter la crise, à mettre le politique en images. Le public l'adore. Ceux qui en ont les moyens se rendent ensuite dans les bars et les restaurants avec leurs amis pour discuter et débattre des questions que le spectacle a dévoilées.

« WAOUH c'était si beau, si fort » déclare Andrew en remplissant un autre verre de vin. « Ça m'a tellement émue », répond Louise, et

bon citoyen, la fusion de l'art et de la démocratie, le rassemblement des gens après un spectacle pour débattre de politique ? N'est-ce pas ce qui définissait la Grèce antique ?

Mais discuter avec quelques amis après un spectacle n'est pas un acte politique. En Grèce, c'était vu comme un acte politique car cela relevait de la communauté (il ne faut pas oublier que le « berceau de la démocratie » excluait les femmes, les étrangers et les esclaves), et non d'individus se rassemblant pour débattre des questions qui avaient une incidence sur leur vie quotidienne. Le théâtre était le lieu où la communauté prenait des décisions directes sur le déroulement de leur vie en communauté et les mettait en pratique. Le spectacle n'était pas une chose distincte à contempler, mais un catalyseur qui s'inscrivait dans un long festival, mêlant processions, cérémonies et rituels. La religion, la politique et la culture ne faisaient qu'un. Dans la Grèce Antique, il n'existait pas de mot pour désigner l'« art » en tant que partie distincte de la vie.

Quand Andrew et Louise sont partis se coucher après le spectacle, ce soir-là, ils se sont sentis incroyablement bien, comme bénis par la culture. Mais le lendemain matin, ils ont repris le travail, la routine. Même en rêve, ils ne peuvent pas imaginer que leur civilisation et sa succession d'avancées, de la Grèce vers l'infini et au-delà, sont terminées.



© Jay Jordan - Le phare de la ZAD construit là où ils souhaitaient mettre la tour de contrôle de l'aéroport.

des migrants, une installation dans l'espace public pour *parler* des ravages de la dette sur les pauvres, un spectacle de funambules se voulant *contempler* de notre aliénation dans

ils commencent à parler de l'effondrement de la biosphère et des costumes, des effets spéciaux, du jeu d'acteur. N'est-ce pas là l'apogée de leur civilisation, la définition d'un

Acte 3 : et après la pandémie ?

Le virus du Covid-19 est un mal arrivé sans crier gare et venu bousculer la fiction harmonieuse du statu quo des avancées historiques, une tempête inattendue mais pourtant annoncée qui s'est ajoutée aux autres pour tout emporter sur son passage. Il a agi comme une machine à rayons X mondiale rendant visibles toutes les inégalités profondes du système et plus tangible, en quelque sorte, l'ampleur de ce cocktail explosif de crises centenaires. L'ancien modèle de civilisation - que nous pourrions définir comme la modernité capitaliste occidentale patriarcale, avec ses fondements philosophiques binaires figés dans des dualismes mortels : esprit/corps, soi/autre, sujet/objet, nature/culture, matière/esprit, raison/

émotion, sensible/non sensible, féminin/masculin, hétéro/homo, art/vie - était déjà en train de s'effondrer. Le schéma directeur de ces concepts binaires destructeurs était le mythe selon lequel la « nature » était la toile de fond du théâtre de l'humanité. Un mythe qui a permis aux machines extractivistes de dévorer la vie humaine et « plus qu'humaine » pour en tirer partout profit. Le virus a placé cette toile de fond au cœur des débats.

Pendant des siècles, l'histoire nous disait que l'art ne définissait pas seulement ce qui était humain, il constituait la colonne vertébrale de la civilisation. André Malraux a affirmé que sans les œuvres d'art, la civilisation s'ef-

fondrerait « en cinquante ans », « soumise aux instincts et aux rêves élémentaires. » L'art nous a détournés de la barbarie. Mais nous savons que c'est un mensonge. Tous, nous savons qu'après s'être rendus dans les chambres à gaz, les officiers des camps de concentration allaient à l'opéra, le soir, et tous, nous savons que le lien entre éthique et esthétique est depuis longtemps brisé.

La pandémie a sans conteste été une anthropause, en particulier lors du printemps 2020, qui a vu la majeure partie de l'économie mondiale s'arrêter. Les confinements qui en ont découlé ont entraîné la fermeture des lieux humains dédiés à l'art et à la culture, jusqu'à

celle des bars et des restaurants, véritables antichambres de l'art pour la classe moyenne. Nous avons tous été forcés de reconsidérer tant de choses. De nombreux membres du secteur de la culture ont le sentiment que le monde retient son souffle, dans l'attente d'un après, d'une ère post-pandémie, d'un retour à la normale qu'ils désespèrent de voir venir. Au moment où j'écris ces lignes, nous assistons en France à une vague d'occupations des théâtres par les travailleurs de la culture, qui réclament la réouverture de leurs théâtres, avec le hashtag #CultureEn-Danger. Guerres et épidémies ont tendance à saper les sentiments qui prévalaient avant elles. Voulons-nous vraiment retourner au théâtre comme avant, dans la rue ou ailleurs ? Ou voulons-nous plutôt opérer une transition vers quelque chose de plus audacieux : une culture qui se tourne à nouveau vers la vie ; des performances qui, à la manière d'un rituel, parviennent à nous rappeler les liens qui nous unissent et notre vivre-ensemble, par une transformation mutuelle ?

Pour Léon Tolstoï, « l'art est une forme de l'activité humaine consistant, pour un homme, à transmettre à autrui ses sentiments, consciemment et volontairement, par le moyen de certains signes extérieurs ». Mais la science contemporaine penche de plus en plus en faveur de ce que la sagesse indigène sait depuis bien longtemps : les sentiments et leur expression ne sont pas l'apanage du règne humain, loin de là. Depuis les passereaux qui, depuis 50 millions d'années, broient des graines de fruits pour produire des pigments et peignent leurs extraordinaires abris pour exécuter des danses rituelles, jusqu'aux baleines à bosse qui répètent leurs chants des heures durant, les êtres « plus qu'humains » expriment librement leur joie d'être vivants, et chaque cellule

de notre corps fait en quelque sorte la même chose : elle ressent, interprète et exprime le fait d'être en vie. La vie, depuis les cellules de nos yeux jusqu'aux baleines bleues dans l'océan, est un bouillonnement de chair sensible et d'émotions. C'est la matière qui se révèle à travers la forme.

D'ici quelques semaines, lorsque je verrai par ma fenêtre le printemps éclore dans les haies, un petit passereau reviendra. Son nom, Hypolaïs polyglotte, signifie « celui qui parle harmonieusement plusieurs langues », et son chant ressemble à un mélange entre des bruits de modem des années 90 et des effets lo-fi de jeux vidéo vintage. Pas plus gros que mon poing, il n'en est pas moins capable d'imiter des dizaines d'autres oiseaux. Il reproduit les sons émis par des espèces d'Europe et d'Afrique, où il hiverne, en créant de folles variations. Autrefois, notre civilisation voyait dans ce chant et dans sa beauté une simple manière pour l'oiseau de se vendre, une bande-son sans âme pour attirer ou repousser sa partenaire en lui disant « prends-moi » ou « prends la porte », une simple arme de plus dans la bataille pour la survie biologique et l'efficacité. Nos ancêtres voyaient les oiseaux comme de simples machines soumises à la dictature de l'ADN. Pour eux, seuls les humains pouvaient posséder une âme, un soi, nous seuls pouvions exprimer des émotions.

Pourtant, si le passereau réussit à imiter d'autres espèces, alors cette capacité à imiter, à représenter et à adapter les sons entendus suggère aux éthologues que l'oiseau est capable d'abstraction. Il fait l'expérience de sa propre existence et de celle du monde, et a conscience de sa capacité à agir sur ce monde en suivant sa propre vision, sa sensibilité intérieure, ses propres sens. Son chant

n'est pas un enchaînement déterministe de cause à effet, c'est l'expression libre d'un individu qui célèbre le fait d'être vivant.

Ce tournant civilisationnel que nous vivons brouille et complexifie avec brio nos représentations binaires : peut-être que la nature n'est finalement pas si différente de la culture, celle-ci étant également la forme qui émerge des sentiments. « Si les sentiments sont une force physique et que l'expression de ces sentiments est une réalité physique dont le sens pousse les organismes à agir, » écrit le biologiste Andreas Weber, « alors nous pourrions affiner notre compréhension des êtres vivants en nous représentant ce qui se passe dans la biosphère comme une sorte d'expression artistique... L'art n'est alors plus ce qui sépare les humains de la nature, il devient la voix de la vie qui s'exprime en nous. Et cette voix nous dit que la beauté n'a pas de fonction, mais qu'elle est l'essence même de la réalité. »

Il est difficile d'imaginer la réalité du monde dans lequel vivait l'auteur des instructions pour les joueurs de luth, écrites il y a 700 ans, avec lesquelles nous avons ouvert cet essai. Mais il est peut-être encore plus difficile d'imaginer ce que, dans 700 ans, nos descendants pourraient penser de notre époque. Si d'ici là Homo Sapiens n'a pas rejoint la liste des espèces disparues, raconteront-ils l'histoire d'un changement de paradigme, bien plus profond que celui des révolutions néolithique et industrielle, survenu au moment où la culture s'est tournée à nouveau vers la vie et où, ce faisant, elle a guéri l'art, l'a ramené à lui ? Peut-être chanteront-ils des chansons sur les artistes qui ont fui les machines d'extinction et de représentation, se dissolvant dans la vie pour, enfin, devenir de véritables thaumaturges, capables de révéler les merveilles de la vie.



Jay Jordan (Royaume-Uni) a passé trente ans à chercher l'équilibre entre art et activisme. Célèbre pour avoir mené une action directe à vélo pendant un sommet sur le climat, jeté des boules de neige sur des banquiers, lancé une régata de radeaux rebelles dans le but de faire fermer une centrale à charbon, et refusé d'être censuré par le musée Tate Modern, sponsorisé par BP, entreprise de combustibles fossiles, il est qualifié d'« extrémiste national » par la police britannique et de « magicien de la rébellion » par la presse française. Il coanime désormais The Laboratory of Insurrectionary Imagination (Le Colaboratoire) avec Isabelle Fremeaux. Le Colaboratoire est installé dans la ZAD de Notre-Dame-des-Landes, où un projet d'aéroport a été abandonné après cinquante ans de lutte. John Jordan est également le co-fondateur du collectif « Reclaim the Streets » et de « L'Armée des Clowns », et co-réalisateur et auteur du livre-film *Les sentiers de l'utopie* (La Découverte, 2011).

🌐 <https://labofii.wordpress.com>

POINT DE VUE ARTISTIQUE

« ON COUNTRY » : EN PAYS ABORIGÈNE



Pippa Bailey s'entretient avec l'artiste Jacob Boehme sur son projet actuel, *Wild Dog*

Cette œuvre a été écrite dans le pays du clan Wangal de la nation Eora, mieux connue sous le nom de Sydney. Ces terres n'ont jamais été cédées. Je respecte les aînés des Premiers Peuples et je fais preuve de solidarité vis-à-vis de tous les peuples autochtones dans leur lutte incessante pour la reconnaissance constitutionnelle.

L'année 2020 a été dévastatrice pour les artistes du monde entier. La pandémie de coronavirus a bouleversé tant de nos attentes, que nous jugions « normales ». Pour beaucoup d'entre nous, il y avait déjà une prise de conscience grandissante que le mode de vie que nous considérons normal était en train de détruire le monde vivant. En tant que « colon » anglo-australien vivant sur des terres volées, l'idée de renouer avec « les vivants » jette une ombre très différente lorsque l'on marche aux côtés d'artistes de la plus ancienne culture vivante du monde.

L'artiste Jacob Boehme est né et a grandi à Melbourne et est issu des peuples Narangga et Kurna d'Australie Méridionale. Il se décrit comme un metteur en scène et chorégraphe multidisciplinaire, créant des œuvres pour la scène, l'écran et les festivals. Son travail se situe à mi-chemin entre ce que nous appelons les arts de la scène « occidentaux » et l'héritage culturel autochtone qu'il a reçu. Jacob est un fervent leader culturel à une époque où le leadership se fait rare. Nous trouvons un moment pour échanger via Zoom. La frontière entre les États de Nouvelle-Galles du Sud et de Victoria est à nouveau fermée en raison d'une hausse des cas de Covid, un tout petit cluster comparé à ce qu'il se passe dans le reste du monde.

Jacob me rappelle qu'il a commencé à se produire dans les rues de la banlieue ouest

de Melbourne lorsqu'il était adolescent, via des performances physiques. Il a ensuite étudié la marionnette au Victorian College of

ment la danse à son lieu d'origine. Les élèves ont pu bénéficier d'un enseignement dispensé à la fois par des Aborigènes du continent



© The Wild Dog Project

the Arts. Mais c'est sa formation en danse à la NAISDA (National Aboriginal Islander Skills Development Association) qui l'a fait plonger dans les traditions culturelles des Premiers Peuples.

À la NAISDA, Jacob a appris les performances traditionnelles, qui relient directe-

et par des insulaires du détroit de Torres. Grâce à des échanges culturels, ils ont pu apprendre les cérémonies d'une communauté spécifique tout au long de l'année, qu'ils ont ensuite jouées « on Country », sur les terres du pays aborigène. Jacob a ainsi appris une cérémonie de création des Îles Tiwi, situées au nord de Darwin. Dans le cadre de la pré-

paration précédant la représentation sur ces îles, l'ensemble de la communauté a aidé les étudiants à peindre leurs corps de motifs locaux élaborés. Les élèves se sont ensuite produits autour d'un arbre, le lieu de l'histoire, mais aussi d'origine et d'appartenance de la danse.

C'est ce que Jacob appelle les arts cérémoniaux. Je crains qu'il soit difficile de transposer cela dans le contexte européen, car bien qu'elle repose sur des traditions séculaires, la cérémonie semble davantage portée sur les réussites de la civilisation que sur le sens des responsabilités dans le rapport humain au monde naturel.

Jacob s'interroge : « Dans le monde occidental, les performances d'arts de la rue doivent être excessives et audacieuses afin de capter l'attention des spectateurs et de les impliquer dans le show ou le spectacle. Les arts cérémoniaux sont très différents car leur but est intime, les artistes se mettent au service des histoires et du lieu. Un spectacle occidental est destiné aux spectateurs, tandis qu'une cérémonie les implique : ils y jouent un rôle crucial. La considération profonde portée à un lieu ainsi que la relation et la responsabilité que l'on a envers le pays, et envers les histoires de ce pays, sont extrêmement importantes. »

Wild Dog est le dernier projet de Jacob et occupera vraisemblablement toute son attention pour les dix ans à venir. L'histoire du Dingo est liée aux lignées des peuples Narangga (Péninsule de Yorke) et Kurna (Plaines d'Adelaïde), dont Jacob est issu. L'histoire fait partie d'une songline, une piste chantée, qui traverse tout le pays, de la ville d'Adelaïde jusqu'au cœur du Territoire du Nord et au-delà de l'extrême nord du Queensland, parcourant plus de 5000 km, où elle apparaît et réapparaît sous de nombreuses formes.

« Chacune des chansons et des histoires de *Wild Dog* dont nous traçons la piste a sa géographie. Il existe un lieu naturel concret en lien direct avec l'histoire. Il y a une peinture (corporelle) directement liée au lieu de cette histoire, et dans certains cas, il existe encore des chansons et des danses directement liées à cette peinture, elle-même liée à cette histoire, elle-même liée à cette géographie. »



© The Wild Dog Project

C'est cette interconnexion entre les gens et d'autres éléments vivants, partagée à travers l'histoire, la danse, la chanson et le lieu, qui font toute la particularité des cultures autochtones. Selon les recherches menées par Jacob auprès d'hommes et de femmes dépositaires du savoir aborigène ancestral, on retrouve aussi des traces de l'histoire du Dingo dans d'autres régions d'Australie et même parmi les communautés autochtones de Papouasie-Nouvelle-Guinée, de Taïwan, d'Indonésie, du Vietnam et du sud de la Chine, reliant des routes commerciales millénaires.

Afin de pouvoir commencer à utiliser l'histoire du Dingo (ou Wild Dog), Jacob a dû demander la permission aux aînés du peuple Kurna, qui continueront à le guider et à l'épauler tout au long de ce projet. Ensuite, dans chaque territoire ou peuple autochtone - nous parlons ici de dizaines de communautés différentes où la piste chantée et l'histoire apparaissent - la permission doit être demandée et négociée auprès des « propriétaires traditionnels », des aînés et des membres de la communauté, afin que l'histoire puisse être racontée « de manière convenable », en honorant le peuple et les pratiques culturelles de ces lieux. Les Dingos étaient des sourciers qui guidaient les ancêtres vers les trous et sources d'eau, aidant les voyageurs à survivre durant leurs voyages. L'Australie étant le continent le plus sec sur Terre, cette piste chantée est un gage de survie. Dans le

contexte actuel, la survie reste un impératif fort pour pouvoir continuer à raconter ces histoires. Elle est un marqueur de la culture autochtone : elle façonne des personnes qui respectent le passé avec humilité et sens des responsabilités face à l'avenir, des valeurs très différentes de l'artiste moderne, préoccupé par sa propre vision.

Les Premiers Peuples se sont battus fièrement pour préserver leur culture malgré le génocide, l'assujettissement violent et les générations d'enfants volés, qui ont permis aux colons de s'emparer et d'exploiter des terres, privant les peuples autochtones de leur pays, de leur identité et de tout sentiment d'appartenance. Il y a une prise de conscience croissante que le changement climatique et la crise identitaire en Australie sont directement tributaires de cette histoire et du déni persistant du savoir aborigène.

« Les récits ancestraux nous éclairent sur ce dont les gens sont responsables, parce que les êtres humains ne sont pas les seules créatures qui dépendent de ces sources d'eau », explique Jacob. « Les cérémonies sont là pour assurer votre protection et celle de l'environnement. En tant que prédateurs alpha, les Dingos jouent un rôle fondamental dans le maintien en équilibre de la biodiversité. »

Jacob se réjouit : grâce à *Wild Dog*, il en apprend beaucoup sur la gestion des terres



Jacob Boehme dansant *Blood On the Dance Floor* © Bryony Jackson

et de l'eau, s'intéressant au pays aborigène et accumulant des connaissances dans des domaines variés, de l'agriculture à l'aquaculture en passant par l'astrologie, ainsi que sur la façon dont ces connaissances ont été transmises. Ce projet a pour principal objectif l'exploration de la manière dont ce savoir peut continuer à être transmis à travers un mélange d'arts cérémoniaux et contemporains préservés par la culture. Il reliera les aînés aux jeunes générations. « Il est probable que la technologie ait son rôle à jouer, étant donné qu'elle est ce vers quoi la culture dominante tend, et nous devons considérer cela du point de vue de la culture autochtone. »

Wild Dog sera destiné à un large public et ses informations présenteront probablement plusieurs niveaux de sens, afin de

protéger les gardiens de la culture. Dans ce voyage, il y a des choses que même Jacob ne peut pas savoir, car la complexité des systèmes des cultures autochtones est telle qu'elle rend difficile la transmission de leur savoir. Il y a aussi des choses qu'il ne pourra pas savoir tant qu'il n'aura pas prouvé qu'il agit de manière responsable avec les informations qui lui ont été confiées. « Tant que je n'aurai pas reçu ma ceinture noire, si je puis l'exprimer ainsi », explique-t-il.

« En octobre, nous réunissons neuf communautés à Adélaïde. C'est un début. Nous allons jouer une cérémonie qui existe, recréer une cérémonie qui n'a peut-être pas eu lieu depuis environ 200 ans, et faire de tout cela une représentation pouvant être reçue par les témoins qui se présentent. Ces céré-

monies doivent être accessibles à tous, par les peuples autochtones comme non autochtones. Être capable de chevaucher les deux mondes et d'honorer la pratique cérémoniale est compliqué et cela prendra le temps qu'il faudra. Cela signifie que l'événement pourrait très bien durer trois jours. Il ne sera pas limité à un « showtime » de 60 minutes. »

Jacob et moi sommes d'accord sur le fait que l'approche purement « spectacle » de l'art de rue est très séduisante et qu'il est facile de se laisser tenter. Ironiquement, c'est d'autant plus facile que les « cérémonies » sont de plus en plus détournées pour des événements non autochtones. Jacob ne connaît que trop bien le piège qui consiste à créer une cérémonie pour l'élite culturelle non autochtone et combien cela nuit à son importance culturelle.

Jacob remercie le Covid-19 de l'avoir stoppé dans sa course. Dans l'impossibilité de voyager, il est resté confiné près de 8 mois à Melbourne, se livrant à maintes réflexions sur l'avenir de *Wild Dog* et de son déroulement. Le Covid l'a empêché de se précipiter vers la création d'un simple produit fini. Son travail se donne en partie pour but de raviver et de réanimer des connaissances dont le lien a été perdu. Si c'est là la fonction de l'art aujourd'hui dans ce pays, c'est-à-dire chercher à reconnecter et à approfondir son rapport au lieu, adapter les pratiques culturelles pour honorer les traditions afin d'en trouver de nouvelles, alors je pense que les êtres humains ont une petite chance de survivre à l'urgence écologique.



Jacob Boehme (Australie) est un artiste qui est né et a grandi à Melbourne, et qui est issu des peuples Narangga et Kaurna d'Australie Méridionale. Il se décrit comme un metteur en scène et chorégraphe multidisciplinaire, créant des œuvres pour la scène, l'écran et les festivals. Son travail se situe à mi-chemin entre ce que nous appelons les arts de la scène « occidentaux » et l'héritage culturel autochtone qu'il a reçu. Jacob est un fervent leader culturel à une époque où le leadership se fait rare.

Pour en savoir plus sur le travail de Jacob Boehme et sur son projet *Wild Dog* :

🌐 <https://www.jacobboehme.com.au/about>



Pippa Bailey (Australie) a grandi sur le territoire Wangal, à Sydney, et a commencé sa carrière comme performeuse et reporter/productrice pour SBSTV. Pippa a passé de nombreuses années au Royaume-Uni. Elle a été directrice artistique de The Museum Of sur la rive sud de Londres et de oh! art @Oxford House. Elle a aussi été directrice associée de The World Famous, une entreprise de pyrotechniciens innovante, et a produit les Total Theatre Awards au Edinburgh Festival Fringe de 2007 à 2012. Elle fait partie du conseil consultatif de l'IETM (Réseau international pour les arts du spectacle contemporains) et du conseil d'administration du Theatre Network NSW. Pippa a été directrice de ChangeFest 19 et se passionne pour le rôle de la culture dans l'action pour le climat, afin de créer un avenir équitable et durable.

L'INCLUSION À TRAVERS L'ART

MATIÈRE À PENSER

LE MESSAGE DE LA FORME

Par Anand Rajaram

En matière de diversité, d'inclusion et d'identité dans le monde de l'art, que peut-on apprendre de la forme elle-même – du masque aux marionnettes, en passant par le clown et la réalité virtuelle ? L'acteur et artiste Anand Rajaram parle de théâtre et de croyances.

OM SHREE MAHAKALIKAYAE NAMA KALI MA EST LE POUVOIR SUPRÊME.

Il était une fois un ascète nommé Raktabija. Il se tenait sur une jambe dans la forêt, les mains jointes, les bras tendus vers le ciel, une antenne tournée vers l'univers, visage regardant le cosmos en méditation ; pendant si longtemps qu'il devint un arbre.

Sa prière intense ébranla violemment les demeures célestes. La déesse Shiva lui promit une bénédiction pour qu'il y mette un terme. Raktabija demanda que, pour chaque goutte de son sang tombant au sol, cent clones de lui-même apparaissent, dont le sang versé engendrerait aussi des clones. La bénédiction lui fut accordée. Raktabija devint la Guerre, son ego ignorant et ambitieux donnant naissance à davantage d'ignorance à chaque nouvelle provocation. Bientôt, ce guerrier avait produit une armée de millions de soldats, menaçant la création tout entière.

Dans la sphère céleste, les rayons du *shakti* (pouvoir de vie) de la déesse Durga émirent la projection divine de Kali Ma (la Mère). Ses multiples bras brandissant chacun une arme, Kali Ma se lança simultanément dans de nombreuses batailles, tandis que sa longue langue



Les batailles d'Ashta Matrikas (Kali Ma en bas à droite) copient le démon Raktabija

attrapait le sang avant qu'il ne touche le sol et ne donne naissance à d'autres clones. Raktabija et son armée furent vaincus. Kali Ma peut terrasser l'ego en utilisant sa langue, que nous canalisons à travers notre voix créative, rejetant la prison du « moi en tant que corps » pour nager dans l'océan du « nous en tant qu'histoire ».

Nous sommes des histoires, incarnées dans un corps humain. Lorsque nous racontons des histoires, nous devenons la conscience donnant la vie. Au fil de nos vies, nous ima-

ginons des histoires pour laisser une trace de notre passage. Après notre mort, nous survivons dans les histoires que nous léguons. Les histoires nous inscrivent aussi dans des représentations du monde qui nous dépeignent comme l'ennemi. Nous les tempérions en canalisant le pouvoir de la langue de Kali Ma.

En tant qu'artistes, nous sommes des guides. Notre art ouvre la voie vers une dimension plus profonde à la rencontre de Maya, la nature illusoire de la réalité, le rideau qui obscur-

cit la vision divine, passant de la translucidité à la transparence. En tant que performeurs, nous offrons l'expérience viscérale des leçons difficiles, sans prendre de risque, éveillant la sagesse et l'empathie.

En tant que conteurs, notre rôle majeur est de susciter une réponse empathique, d'entraîner le public à s'imaginer un monde qu'il n'avait jusque-là jamais envisagé. Le problème, c'est que nous n'avons pas bousculé les publics, nous avons seulement satisfait leurs perspectives limitées. Pourtant, notre imagination peut faire apparaître une infinité de vies.

Au Canada, tout comme dans une grande partie du monde, on célèbre le multiculturalisme. Qu'est-ce que la « culture » ? La définition coloniale est axée autour d'une vision non eurocentrée. Ainsi, les caractéristiques qui permettent de vérifier l'identité coïncident avec les frontières géographiques. Elles définissent les individus au travers de catégories larges comme la langue, les vêtements, l'ethnie ; la différence par rapport au paradigme eurocentré dominant. Le « multi » correspond à tous les marqueurs extrinsèques, à la manière dont nous voyons les autres, mais pas dont nous nous voyons nous-mêmes.

Imaginez des jumeaux parfaits. Ils ont le même physique, le même statut socio-économique, la même dynamique familiale. L'un aime le ping-pong, l'autre le badminton. Ne s'agit-il pas d'activités culturelles ? La définition du multiculturalisme est donc la célébration du pluralisme, la définition de la diversité. Il peut avoir un lien avec la langue, l'ethnie, les vêtements, mais ces paramètres purement externes sont étroits et limitants. Nous sommes tous multiculturels car nous possédons le libre-arbitre. À mesure que nous changeons les histoires projetées sur nous, que nous les remplaçons par nos propres récits, nous nous rapprochons de l'immortalité. C'est là l'éternel combat des marginalisés, l'écrasante mort de l'ego lorsque l'on quitte ce monde, inconnu, comme si l'on n'avait jamais existé.

À travers la performance, nous transmutons notre identité et exposons celle des autres, le public devenant non seulement le témoin de notre transformation, mais s'engageant aussi avec force dans la suspension de l'incrédulité.

Nous changeons leur perception, nous leur présentons le monde sous un jour nouveau. Après tout, l'empathie façonne notre perception. Et les histoires engendrent la civilisation humaine tout entière.

Alors, si les histoires libèrent, éclairent, enseignent, émancipent et nous guident, si écouter différentes perspectives accroît notre compréhension omnisciente, pourquoi rencontrons-nous tant de difficultés avec la diversité et l'inclusion ? Nous sommes des êtres aux facettes multiples, qui vivent dans l'illusion d'un monde fait d'histoires. La tension de notre mortalité est le lien le plus commun qui nous unit ; c'est là que devrait être le socle de notre identité. Pourtant, puisque nous n'avons aucun contrôle sur la mort, nous nous débattons pour contrôler la vie, luttant au cœur du paradigme dominant pour contrer l'effacement idéologique. Qui souhaite être oublié ?

Notre difficulté avec la diversité et l'inclusion tient à ce que les détenteurs du pouvoir ne veulent pas ou ne sont pas capables de voir le problème. L'inclusion n'est pas chose facile. Être inclus suppose qu'il existe un centre au sein duquel être accueilli. Ce centre demande à ceux qui sont en dehors : « Où es-tu chez toi ? ». Poser cette question en étant chez soi est très différent de devoir y répondre en ayant quitté son lieu d'origine. Comprendre ce paradigme, c'est prendre conscience que le sentiment d'être chez soi, basé sur son identité propre, est en décalage par rapport au paradigme dominant. Par conséquent, essayer d'intégrer des personnes à l'intérieur du cercle, c'est leur donner un nouveau chez-eux, pas changer le paradigme. Tout le mérite revient à ceux qui font un effort d'inclusion, sans vraiment reconnaître l'immense défi auquel font face les personnes marginalisées qui doivent s'assimiler.

Mes parents et moi sommes nés en Inde. Ils y ont passé plus d'un tiers de leur vie avant de s'installer au Canada, entretenant un souvenir idéalisé « du pays », où les coutumes des « anciens » étaient supérieures à la « moralité paresseuse et débridée » de ce nouveau monde. À chaque voyage au pays, l'Inde qu'ils avaient connue s'était encore un peu plus dissipée, jusqu'à ce qu'ils prennent conscience que l'Inde n'a jamais été leur chez-eux. Non seule-

ment étrangers au Canada, ils étaient en plus déconnectés de la vie quotidienne de toutes les personnes qu'ils avaient connues pendant 29 ans (Amma) et 39 ans (Appa), des étrangers dans leur propre pays. Le temps est un pays où l'on ne retourne jamais.

Il existe de nombreuses approches de l'inclusion et de la diversité, chacune avec ses avantages et ses inconvénients. Le plus perturbant, c'est qu'à mesure que la perception d'une discrimination en remplace une autre, on sème les graines d'un avenir violent. Les ressources sont toujours limitées, elles ont simplement été allouées différemment. On fait osciller le pendule capitaliste, sans détruire le métronome.

Tout effort est progressif, et l'évolution nous impose d'apprendre à nous adapter pour survivre. Il y a plus d'un chemin vers un monde meilleur. Je suis très heureux qu'il existe dans la société, aujourd'hui, tant d'opportunités pour les artistes handicapés, PANDC, LGBTQi+ et qui s'identifient en tant que femmes, car je sais que cette inclusion fera très vite grandir notre conscience collective, nous transportera à toute vitesse vers une compréhension éclairée.

Ma critique ne porte pas sur les efforts fournis, mais sur le fait de se reposer sur ses lauriers. Je critique la perception que nous avons d'avoir acquis une supériorité morale grâce à ces nouvelles politiques, sans traiter les raisons à l'origine de cette moralité bancal. Je ne cherche pas à ressasser le passé, mais à faire comprendre que, même avec les meilleures intentions du monde, cette époque antérieure ne percevait pas sa propre complicité, qui, hier comme aujourd'hui, produit son lot de rejets dérangeants que l'on refuse de regarder en face. Et qui, un jour, pourraient déclarer la guerre.

Quel que soit le champ d'action des institutions, on peut faire de grandes avancées en investissant dans l'action individuelle autosuffisante. Ma capacité à agir, à gagner en indépendance, commence avec ma créativité. Je suis la graine, l'arbre. Un environnement qui me nourrit profitera des bienfaits de mes fruits. Les mentorats et apprentissages institutionnels s'apparentent à rester assis dans un cockpit sans jamais faire décoller l'avion. Aboutir à une

capacité d'action autosuffisante permettrait d'accomplir tout le potentiel du programme.

Preuve de nos œillères actuelles, tout le langage ayant trait à l'équité et à l'opportunité se concentre sur les marqueurs d'identité évoqués plus tôt. Quel est le marqueur de l'identité de classe, son hashtag ? En a-t-on déposé la marque ? A-t-il été co-opté par la publicité ? Inspiré des campagnes RP révolutionnant les castings et l'attribution des rôles ? Avons-nous même une expression qui ne soit pas administrative, comme « privé de ses droits », dés-humanisante, comme « sans domicile fixe », insultante, comme « clodo » ou « mendiant » ? Pourquoi ne pas les inclure dans le mouvement woke ? Pour des raisons de survie. De répartition des ressources. Pas à cause du système capitaliste, mais de la *mentalité* capitaliste, qui assure sa pérennité en maintenant le status quo, la dominance par la richesse.

La classe n'occupe pas une place centrale à l'heure actuelle car nos œillères sont étroites : on ne peut traiter qu'un certain nombre de problèmes à la fois. Nous devons transposer nos échanges actuels autour du sujet prédominant de notre prise de conscience « woke », afin de questionner la place de la lutte des classes dans le débat plus général. Ce que l'on voit avec les programmes de discrimination positive, c'est l'inclusion de communautés marginalisées dans les classes sociales moyennes et supérieures, mais aucune considération relative au fossé qui sépare les classes. Le danger, c'est qu'une fois un certain sens de l'équité atteint quant à la représentation dans tous les autres groupes, la classe ouvrière, marginalisée à travers l'histoire, sera toujours maintenue à l'écart. On pourrait identifier la raison de nos difficultés en matière d'inclusion et de diversité en considérant ceux qui ne bénéficient pas des changements proposés à l'heure actuelle.

Quelles sont nos œillères, au théâtre ? Quelle est l'importance de notre engagement à encourager de nouvelles formes d'expression ? Quels styles de performance sont maintenus à l'écart des cercles majoritaires et quels artistes en subissent l'oppression économique ?

Quant au public, quels modes n'a-t-il jamais expérimentés ? Les artistes travaillant avec des marionnettes ou des masques, les mimes, les



Masques en réalité augmentée © Anand Rajaram

clowns, ceux qui utilisent la performance ou la danse et toute autre modalité « non naturaliste », sont l'incarnation du théâtre. Une pièce peut être adaptée en film sans être radicalement réinventée, mais, à l'exception des marionnettes, aucune de ces autres modalités ne le peut.

La plupart des artistes que je connais et qui travaillent exclusivement selon ces modalités rencontrent de grosses difficultés sur le plan financier. Et pourtant, dévoués, ils continuent. En parallèle des formes d'expression majoritaires, les théâtres nouant des relations avec ces groupes et créant des opportunités de présentations pourraient proposer une large palette de styles, attirant de nouveaux publics qui n'apprécient peut-être pas le « naturalisme », mais seraient enchantés de voir une danse de masques improvisée. Un travail non verbal atténuerait la barrière de la langue et parlerait aux communautés des réfugiés et des immigrants. La démocratisation du théâtre ne passe pas seulement par le corps représenté sur et en dehors de la scène, ou par la classe du public bénéficiant d'une remise ou d'entrées gratuites : elle repose sur la richesse de l'imagination que l'on peut cultiver entre quatre murs. Il s'agit non seulement de varier les styles représentés, mais aussi les artistes qui en vivent.

Les marionnettes et les masques, l'art du clown et du mime, sont de véritables disciplines théâtrales en ce qu'elles font immédiatement intervenir l'imagination. Le performeur doit rapidement amener son public à la suspension de l'incrédulité. S'il y arrive, et sur la durée, alors c'est un maître de son art. Ces formes artistiques démontrent la capacité du public à accepter n'importe quelle circonstance donnée, tout du moins au début. Elles montrent que si les théâtres avaient accueilli des artistes aussi divers qu'aujourd'hui, ils auraient été à l'avant-garde du changement, pertinents et engagés sur le plan social, sans avoir de difficulté à fidéliser de nouveaux publics. Le théâtre a le pouvoir de modeler les croyances d'un public, il se doit donc, en premier lieu, d'étudier ses propres convictions. Est-ce que le théâtre y croit ? La diversité et l'inclusion sont-elles importantes ?

Ces formes ont aussi la capacité de transformer les marqueurs d'identité. N'importe qui peut jouer n'importe quoi avec un masque ou à travers une marionnette. Déclarez à vos spectateurs que vous êtes un pingouin et, tant que vous y croyez, ils verront le pingouin en eux-mêmes. La démocratisation du théâtre et la libération aussi bien du public que des créa-

teurs de théâtre se trouvent là, dans l'engagement envers l'acte de transcendance, au-delà de la réalité perçue.

La liberté de masquer son identité relie ces formes à la réalité virtuelle, où les spectateurs abandonnent jusqu'à leur réalité physique. La création de théâtre numérique n'est pas encore accessible financièrement à tous ceux qui y participent ou y assistent, mais elle le sera bientôt. Outre ses défis économiques majeurs, la réalité virtuelle peut être un lieu très propice à l'égalité.

La réalité virtuelle est un terme qui englobe réalité augmentée, réalité virtuelle et réalité mixte. Elle combine l'esthétique visuelle d'une production de cinéma avec l'immédiateté du théâtre sur scène. Ce nouvel espace artistique est à l'intersection de la constitution de communautés, de l'accessibilité et de l'économie durable. La réalité virtuelle, une forme numérique, avec une distribution numérique et des collaborations artistiques sans frontières dans le monde entier sur un Zoom collectif, accessible à tous, financée par les masses : la vague est imminente.

La réalité virtuelle est plus qu'une simple nouvelle forme d'art. Elle exige une implication différente de la part du public et des performeurs. Les spectateurs, lorsqu'ils regardent un programme sur Zoom en coupant leur caméra et leur micro, consultent leur téléphone, s'éloignent de l'ordinateur, préparent leur déjeuner : ils ne sont pas contraints comme dans une salle de théâtre. Les publics portant un casque de réalité virtuelle sont totalement contraints, mais, contrairement à une salle de théâtre, personne ne les a forcés à rester là pour finir par ronfler au bout de quinze minutes.

Le théâtre est le moyen d'expression de l'acteur (la performance délivrée au public ne peut être montée), le film est le moyen d'expression du réalisateur (le pouvoir réside dans le montage), et la télévision est le moyen d'expression du scénariste (le showrunner a le rôle de conteur) ; ainsi, la réalité virtuelle est le moyen d'expression du spectateur.

Chaque aspect d'un spectacle en réalité virtuelle est pensé pour l'expérience du spectateur ; pas seulement l'esthétique, mais aussi la durée et la plate-forme utilisée. Le spectateur

jouit d'une totale capacité d'action. Mieux encore, le spectacle est en direct et dynamique. Le spectateur peut se façonner une expérience toute personnelle. La performance de l'acteur n'est qu'un aspect de cette expérience, l'interactivité est la clé. La liberté pour le spectateur de commenter ou de participer à la représentation est centrale. Ainsi, la performance du public est au cœur de la planification. Les méthodes de constitution d'un public fidèle vont changer radicalement, puisque la base des abonnés ne sera plus limitée à une aire géographique de proximité.

S'adresser à un public mondial invite à raconter des histoires mondiales, à travailler avec des collaborateurs internationaux. Chaque créateur/performeur apporte ses propres influences et styles locaux, les formes émergentes de performance se développant aussi rapidement que les tendances Tik Tok. Pour comprendre le changement de style de performance, on peut regarder en arrière et s'arrêter sur des formes traditionnelles anciennes toujours pratiquées aujourd'hui, comme par exemple la forme artistique originaire du Kerala et vieille de 250 ans, le *kathakali*, évolution du *koodiyattam*, un art pratiqué depuis 2 000 ans.

Traditionnellement, on pratiquait le *kathakali* exclusivement la nuit, dans les temples, et les maquillages saisissants étaient éclairés par une seule source de lumière : la torche du performeur. Le *kathakali* raconte les histoires mythiques des Dieux. Des comédies et des tragédies, avec une morale et un vocabulaire gestuel codifié. Les *mudras*, ou gestes des mains, composent une sorte de langage des signes, les mains « déclamant » le dialogue pendant que les musiciens chantent. Les performeurs ne parlent pas pendant le spectacle. Le costume est éblouissant et le maquillage du visage requiert une longue application. Malgré toute l'attention portée à la présentation visuelle, il est curieux que cette pratique ne s'intéresse pas au public qui lui fait face.

En assistant à une performance, j'ai vu des gens dormir, se promener, envoyer des SMS ou manger, des enfants jouer. Le sol sous les pieds nus des performeurs était préparé à l'aide d'une simple couverture, protégeant de la poussière, mais pas des cailloux que l'on n'avait pas retirés. La douleur ne les dérangeait pas. Un bébé qui pleure, un téléphone

qui sonne : aucune importance. Que le public soit épars ou distrait ne leur importait pas le moins du monde. Je leur ai demandé comment ils faisaient pour ne pas se laisser affecter par ces perturbations. Ils m'ont expliqué que leur entraînement consiste à faire totalement abstraction du public. Ils allument la mèche au début de la représentation (la connexion avec les ancêtres) puis jouent pour la lumière de cette lampe, la tradition et la tête divine. Je leur ai demandé si cela impliquait de ne jamais vraiment moduler ou varier la performance et, en effet, ils jouent pour Dieu, le public invisible.

L'essence de ce type de représentation est le désintéressement, le dévouement à la tradition, c'est une performance sans retour. C'est une pratique diamétralement opposée à la performance occidentale, parfaitement résumée par une anecdote de Laurent Olivier, qui avait demandé à un acteur : « Sais-tu pourquoi nous faisons ce métier ? », puis qui s'était penché très près de son visage : « REGARDE-MOI REGARDE-MOI REGARDE-MOI ! ». Pour les performeurs, qui ne joueront plus en direct pour des personnes physiquement présentes, mais pour une « caméra divine », sans aucune réaction instantanée, le changement idéologique induit par la réalité virtuelle sera considérable. Les styles de performance ainsi que l'intimité et la capacité d'action du spectateur en seront irrémédiablement impactés. Tout comme l'avènement du cinéma a créé un nouveau style de jeu « naturel », qui a ensuite eu des répercussions sur le théâtre en termes d'écriture, de performance et de présentation, l'impact de la réalité virtuelle sur le théâtre reste à découvrir. Je crois et je suspecte que le théâtre se détournera du « naturalisme », mais pour le remplacer par quoi ? Ma meilleure hypothèse, c'est qu'il proposera une réalité plus accentuée, un réalisme magique s'inspirant du rêve lucide, en s'appuyant sur l'influence de la réalité virtuelle.

Les possibilités de l'avenir post-pandémie du théâtre seront accompagnées par le développement de la réalité virtuelle. Bien qu'il s'agisse d'une forme artistique indépendante, différente du théâtre, l'acte de se réunir en direct (via le numérique ou en personne), sera transformé. Et le théâtre in-

tégrant la réalité augmentée sera, pendant un temps, à l'avant-garde.

La réalité virtuelle accomplit un aspect de ce que les dévots tantriques de Kali Ma espèrent vivre : la transcendance du royaume physique. Le corps et l'esprit sont toujours liés, mais l'esprit est entraîné à voir que la réalité n'est pas immuable ; imaginez ce que pourrait être la conscience pure, libérée des entraves du corps.

C'est ce qui fait de Kali Ma une déesse pour notre époque. Les réseaux sociaux intensifient notre connectivité et nos interactions, nous donnent des perspectives plus audacieuses, compartimentent nos idéologies et, dans leur état le plus destructif, démultiplient les publications comme les gouttes de sang

de Raktabija, rassemblant en silence des armées de followers.

La raison pour laquelle nous avons tant de mal avec la diversité et l'inclusion est similaire à une actualité : celle d'un adolescent à l'origine d'une méthode peu chère pour dessaler l'eau, un processus normalement très onéreux. Il a expliqué que toutes les recherches s'étaient jusque-là focalisées sur la façon d'extraire le sel de l'eau. Sa méthode a tout d'abord consisté à identifier la teneur en sel de l'eau. Elle était de 10 %. Il s'est demandé pourquoi se concentrer sur ces 10 %, et non pas sur les 90 % restants : il a ainsi ajouté un agent sans danger pour la consommation capable de se lier avec le sel. Le sel se compacte, puis on le jette : cet adolescent a potentiellement résolu l'un

des problèmes les plus urgents de notre époque, à savoir la rareté de l'eau. Si ce qui nous différencie les uns des autres représente seulement 10 % de ce que nous sommes, honorons cette différence, mais orientons nos stratégies vers les 90 % de traits qui nous rassemblent. L'égalité plutôt que la prédominance des exceptions.

**OM SHREE MAHAKALIKAYEE NAMAH
KALI MA EST LE POUVOIR SUPRÊME.**

Qu'est-ce que le pouvoir suprême ? La conscience ultime, la connexion totale avec tous les êtres sentients, hors de l'espace et du temps. Nous avons désormais un outil pour nous entraîner.



Anand Rajaram (Inde) est acteur, auteur, réalisateur, marionnettiste, performeur de masques, enseignant et artiste performeur. Il est installé à Toronto, Canada.

🌐 www.anandrajaram.com

QUAND LES MURS RACONTENT DES HISTOIRES



Entretien avec le collectif Aravani Art Project par Arundhati Ghosh

Fondé à Bangalore en 2016, Aravani Art Project est un collectif artistique de femmes et femmes trans qui créent des peintures murales colorées, parfois gigantesques. Arundhati Ghosh discute avec certaines membres du collectif à propos de l'histoire de ces œuvres d'art et des histoires qu'elles racontent.

Arundhati : Je suis le travail d'Aravani Art Project depuis plusieurs années déjà, mais j'aimerais beaucoup que vous me racontiez la naissance de ce groupe. Comment cela s'est-il passé ?

Purushi : Je travaillais avec la réalisatrice Tabitha Breese sur un documentaire à propos de la communauté transgenre en Inde et Poornima en faisait partie. Poornima et moi avons partagé beaucoup de moments précieux, et nous sommes devenues de très bonnes amies. Nous avons parlé d'art et de l'idée des peintures murales. Je ne comprenais pas grand-chose, mais je lui faisais tellement confiance qu'un jour, j'ai invité toutes mes amies de la communauté à venir réaliser une peinture murale au marché KR de Bangalore. Tout est parti de là. Nous avons bâti ce groupe sur les bases solides de l'amitié et de la confiance.

Poornima : Notre collectif, ou, comme j'aime à l'appeler, notre famille, s'est développé naturellement. Nous avons eu la chance de tisser des liens dans le monde entier. La confiance est l'ingrédient le plus important de notre collectif. La communauté transgenre en Inde constitue un réseau solide : lorsque ses membres prennent connaissance de notre travail et de ce qui nous anime, il est plus facile de se faire confiance les unes les autres.



© Aravani Art Project

Arundhati : Oui, la confiance est très importante dans votre travail, tout comme le chemin parcouru ensemble, n'est-ce pas ? Comment avez-vous décidé de vous lancer dans cette entreprise ?

Poornima : Dans le cadre du projet de documentaire, nous avons filmé des personnes transgenres répondant face caméra à des questions sur leur vie, leurs joies et leurs peines. Lorsque la caméra ne tournait pas,

j'ai fini par nouer des relations avec ces personnes, tout s'est fait naturellement ! D'une certaine manière, mon état de santé mentale et ma situation personnelle à l'époque m'ont permis d'éprouver de l'empathie et de guérir en écoutant leurs histoires de courage et d'espoir. Je trouvais surréaliste que notre société passe à côté des enseignements de ces personnes incroyables. Après avoir participé à un tel projet pendant près de trois ans et demi, j'ai ressenti une énorme culpabilité, qui m'a poussée à faire quelque chose pour le bien-être



© Aravani Art Project

des personnes de la communauté. Je me sentais tellement coupée de ma propre famille et de mes amis, qui étaient incapables de comprendre les membres de cette communauté. J'avais le sentiment de devoir faire ma part.

Arundhati : Que signifie pour vous le fait de réaliser des œuvres d'art ? Que ressentez-vous lorsque vous créez ?

Raji : J'ai toujours aimé l'art, dès le plus jeune âge, mais je n'avais jamais pensé que je me remettrais à peindre en tant que femme trans. Quand j'étais un petit garçon, je ne pouvais pas m'adonner à mon intérêt pour l'art. Aujourd'hui, l'art m'aide à sortir doucement de la dépression. Je repense sans cesse aux journées passées avec toutes mes amies du collectif à peindre de grandes fresques dans l'espace public, ou parfois des toiles, seule chez moi. Je me sens tout simplement vivante. Je suis en paix quand je crée mes œuvres au milieu de tout ce chaos.

Arundhati : J'admire la diversité des histoires que je vois dans vos créations. Quels types d'histoires aimez-vous raconter dans une œuvre d'art ?

Sadhna : Au début, nos œuvres se concentraient surtout sur la couleur et la forme, un peu comme les productions d'un cours d'arts plastiques, sauf que nous étions toutes en train d'apprendre en peignant directement sur le mur. Notre style visuel a pris forme avec notre première fresque murale à Bangalore. Nous avons commencé à peindre des visages/portraits de personnes trans parce que nous avions le sentiment que la société cherchait à les fuir. Notre travail a connu des évolutions nombreuses et différentes. J'adore le style et le stade auxquels nous sommes arrivées. Notre art raconte les histoires de personnes trans, leurs droits, ce qu'elles aiment, ce dont elles ont rêvé, leurs opinions et leurs anecdotes sur la société, leur

histoire, leur culture, leurs traditions, parfois leurs amis, leurs voisins ou leurs alliés. Nous parsemons l'ensemble de beaucoup de fleurs, d'animaux et de motifs inspirés par notre beau pays.

Arundhati : Dans votre travail, je vois aussi des histoires d'autres personnes, qui sont souvent marginalisées ou invisibilisées dans la ville. Je vois des ouvriers payés à la journée, des éboueurs, des conducteurs de bus, des ouvriers du bâtiment – des personnes qui construisent la ville, la font fonctionner, et ont pourtant si peu leur mot à dire. Je vois aussi des personnes âgées, des enfants, des animaux et des personnes porteuses de handicap – là encore, des personnes que la ville oublie souvent.

Poornima : Au tout début de notre projet, nous devions créer un langage visuel et, plus important encore, écouter et porter les idées de la communauté transgenre. Petit à petit, quand le projet a pris de l'ampleur, nous avons compris que nous pouvions investir des espaces impliquant d'autres communautés, marginalisées elles aussi. Par exemple, quand nous avons choisi de peindre à Sonagachi, à Calcutta, il était évident que nous devions collaborer avec les femmes qui y vivaient – des femmes et femmes trans travailleuses du sexe. Un autre exemple serait d'étendre notre approche de la sensibilisation au genre via l'art dans les écoles. Nous avons collaboré avec des organisations qui accompagnent les femmes ayant survécu aux violences domestiques, aux attaques à l'acide, mais aussi les personnes atteintes du VIH et les enfants migrants.

Arundhati : Rencontrez-vous des défis pour réaliser vos œuvres publiques ?

Purushi : Pour notre première fresque, nous avons fait face à des défis en interne, qui concernaient la représentation d'une personne trans. Le débat portait sur les implications politiques de représenter une femme trans avec ou sans pilosité faciale. C'était un défi intéressant. Très souvent, quand on travaille ou que l'on commence à peine une fresque, le public nous regarde avec scepticisme. Les gens nous regardent toujours

d'un air moqueur, on le sait bien. Mais une fois la fresque terminée, le regard qu'ils portent sur nous est complètement différent. J'en éprouve une fierté immense. Nous avons eu quelques problèmes par rapport au bruit, aux conditions climatiques et à la circulation dans l'espace public. Parfois, c'est difficile d'en faire abstraction pour travailler. La taille et la portée de notre travail représentent quant à elles un défi fondamental et positif.

Arundhati : Votre communauté est durement marginalisée, humiliée et privée de la dignité à laquelle nous avons tous droit en société. La condition d'artiste change-t-elle la donne ? Êtes-vous toujours victimes de discrimination ? Vous pouvez partager votre vécu, si vous en avez envie...

Plusieurs personnes répondent : Il y aurait trop à raconter ! Mais en tant que collectif, nous pensons que chaque petit pas compte. Aujourd'hui, être artiste est, en soi, quasiment être un paria dans un pays comme le nôtre. Mais nous pouvons faire la fête et nous sentir seules toutes ensemble.

Arundhati : M'autorisez-vous à parler d'une histoire que Poornima m'a racontée, qui m'a à la fois attristée et mise en colère ? On vous avait invitées à présenter votre travail quelque part mais, à votre arrivée, les gardiens au portail ont refusé de vous laisser entrer parce que vous êtes des femmes trans. Vous étiez les invitées d'honneur et pourtant, socialement, on vous prenait de haut. J'ai trouvé très douloureux d'imaginer combien il doit être difficile pour vous de gérer tout ça, tout en travaillant si joyeusement. Quand je vois les couleurs incroyables de vos peintures, j'espère pouvoir apprendre à faire de même. Dites-moi, est-ce que la pratique artistique et le fait de devenir artiste a changé vos vies, d'une manière ou d'une autre ?

Thara : Être artiste avec Aravani, c'est bénéficier d'un soutien formidable. Surtout pendant la pandémie : en tant qu'artiste, j'ai reçu le soutien qu'il me fallait pour survivre et traverser cette période difficile. J'en suis très heureuse. Ma vie d'artiste m'a permis de gagner le respect de mon voisinage. Tout

le monde me connaissait et m'associait à la mendicité et au travail du sexe. J'ai presque arrêté tout ça, aujourd'hui. J'ai beaucoup plus à apprendre et à travailler en tant qu'artiste. Grâce à l'art, je mène une belle vie.

Arundhati : Avez-vous aussi des histoires d'espoir, des personnes qui vous ont acceptées et ont accepté votre art ?

Poornima : Dès que nous recevons une demande pour un projet, c'est soit Sadhna, soit moi qui décide du type de projet dont il s'agit. Nous leur demandons souvent pourquoi ils aimeraient travailler avec nous, afin de comprendre leur cheminement. Le plus souvent, on nous contacte parce que notre style plaît et pas parce que nous sommes un collectif de personnes trans et cis, ce qui est déjà une victoire pour nous.

Arundhati : Travailler dans des environnements privés ou institutionnels est-il différent de réaliser une œuvre publique en plein air ? Vous sentez-vous en sécurité dans ces deux types de lieu ?

Aditi : Ça ne change pas grand-chose. Chaque lieu a ses règles et ses politiques. Il

y a toujours un cadre de travail, des tâches attribuées chaque jour, des délais à respecter. Tandis que les espaces privés sont sûrs, parce que les RH supervisent l'environnement professionnel et s'assurent du bon comportement de chacun, dans les lieux publics, on veille les unes sur les autres et, parfois, les passants nous aident ou nous sauvent. Dans tous les cas, il faut avant tout rester concentrée sur soi-même.

Arundhati : Quelle est la réception de votre travail ? Est-il accepté et apprécié ?

Poornima : Les faits parlent d'eux-mêmes : cela fait six ans que ce collectif existe et que nous travaillons sur toutes sortes de projets, commerciaux, communautaires ou profondément engagés auprès du public, y compris des projets au format numérique, des couvertures de livres et près de 60 peintures murales dans des espaces publics, des grandes corporations, des écoles, des hôpitaux, etc. C'est la preuve suffisante que notre travail est reconnu et que nous sommes nous aussi reconnues.



© Aravani Art Project



© Aravani Art Project



Aravani Art Project a récemment achevé une fresque à grande échelle à Bangalore, pour le musée d'art et de photographie. Le collectif travaille maintenant sur différents projets à Bangalore et Chennai.

🌐 www.aravaniartproject.com



Arundhati Ghosh (Inde) est directrice générale de l'India Foundation for the Arts (IFA). Elle compte vingt ans d'expérience dans la philanthropie à l'égard des arts. Elle a reçu des récompenses telles que la Global Fundraiser Award de la Resource Alliance et la Chevening Clore Leadership Award, ainsi que la bourse Gurukul Scholarship for Leadership and Excellence de la London School of Economics. Elle donne des conférences et écrit au sujet des arts et de la philanthropie pour des réseaux culturels indiens et internationaux de premier plan comme On the Move, le Fonds arabe pour les arts et la culture (AFAC) ou la fondation Kultura Nova, entre autres.

PERMETTRE UN ESPACE PUBLIC POUR LA SOLIDARITÉ ET LA CRÉATION

MATIÈRE À PENSER

PRATIQUE ARTISTIQUE, BIENVEILLANCE RADICALE

Par Roselle Pineda

La pandémie a accentué les inégalités et l'insécurité, mais a aussi créé un espace pour repenser nos structures fondamentales. Si d'autres se saisissent de cette opportunité, pourquoi pas les artistes ? La conservatrice et artiste Roselle Pineda parle d'union des communautés et de qualité de vie.

Lorsque l'Organisation Mondiale de la Santé a qualifié le Covid-19 de pandémie, en mars 2020, le monde tel que nous le connaissions s'est arrêté. De nombreux pays ont instauré un confinement, qui nous a forcés à nous isoler en lieu sûr. Même à ce moment-là, nous faisons face à un avenir incertain dans lequel, à condi-

tion de survivre, la plupart d'entre nous devrait ensuite affronter une crise économique mondiale. Pour reprendre un proverbe chinois, c'est comme si *le vent s'était levé dans la nuit et avait emporté tous nos projets* : nous nous sommes subitement retrouvés dans une période étrange et un espace d'attente perpétuelle.

La pandémie nous a précipités dans un état de précarité, qui nous a contraints à vivre deux situations extrêmes, opposées dans le temps et l'espace – l'immobilité forcée, à mesure que nous nous confinons toujours un peu plus dans nos propres petits espaces et bulles temporelles ; et l'hypervitesse, au travers du nombre d'infections et de décès et du volume d'informations que nous découvrons sur le virus, qui changent à une rapidité jamais vue. Une panique très palpable s'est installée au moment où les fondations de l'ordre mondial actuel, retranché dans l'accumulation de capital, ont commencé à vaciller, s'effondrant pour écraser les plus vulnérables et marginalisés.

En effet, la pandémie a intensifié ce que Judith Butler évoque dans son livre *Notes Toward A Performative Theory of Assembly*, à savoir le « déclin » des piliers et des systèmes de soutien de/dans notre société. Aujourd'hui plus que jamais, nous devons faire face à la nouvelle de personnes qui perdent leur emploi ; à la situation de personnes privées de droits et à qui l'on a arraché le choix de rester chez elles, parce que leur survie dépend d'un salaire quotidien ; à la situation des immigrants, qui ont représenté une grande part des emplois en première ligne pendant la pandémie, d'autant plus pré-



Un jardin communautaire géré par SAKA (Alliance des artistes pour une véritable réforme agraire et le développement rural). © SAKA

caires du fait de leur statut de résident ; et aux actions des régimes de droite et/ou fascistes qui instrumentalisent la pandémie pour réprimer toute contestation et mettre en place un pouvoir plus autoritaire. Pour reprendre les mots du philosophe argentin Miguel Benasayag, la pandémie est véritablement devenue un «rêve de tyran».

Dans mon propre pays, le président philippin Rodrigo Duterte a compté parmi les pires chefs d'état en matière de gestion de la pandémie. Tandis que lui et ses subalternes s'accrochent à leur position de pouvoir par le biais du militarisme généralisé, son régime a échoué à proposer un plan d'action global pour lutter contre la pandémie, et a aggravé l'état économique du pays, déjà déplorable. La dette Covid atteint désormais plusieurs milliards de pesos philippins, une somme qui continue à augmenter. Pire encore, il organise ses programmes de « lutte contre le Covid-19 » dans un cadre à la limite de la loi martiale, écrasant le débat, les dissidences et la résistance contre son régime. La police nationale et les Forces armées des Philippines sont non seulement chargées d'appliquer les programmes de santé publique, mais aussi, en parallèle, les politiques et plans anti-insurrectionnels de Duterte. Ces derniers se caractérisent par de nombreux cas de coercition et de harcèlement, ainsi que par des raids et assassinats visant des artistes, activistes, travailleurs sociaux, avocats, chercheurs et autres personnes désignées comme «dissidents» ou «terroristes communistes».

Cette aggravation de la situation sur le terrain nous appelle à résister, à nous réunir, à nous rassembler et protester contre les situations de précarité. Mais comment protester quand le monde est à l'arrêt ? Où trouver un espace pour une action progressiste quand nous sommes dans cet « espace entre » ? Comment se rassembler et créer de la solidarité lorsque, aujourd'hui, être solidaire implique de garder ses distances ?

Le potentiel radical se trouve peut-être dans l'acte de reconnaître que, si la précarité est inégalement distribuée, elle demeure malheureusement une condition universelle. Ainsi, nos expériences communes de dépossession peuvent être considérées comme des points



Les cuisines communautaires de SAKA contribuent à lutter contre l'insécurité alimentaire. © SAKA

d'intersection et de solidarité, non seulement dans nos environnements et communautés à l'échelle locale, mais aussi dans un cadre international – l'union mondiale des dépossédés. Le potentiel radical de «l'espace entre» réside dans la transformation de cette union mondiale des dépossédés en une sorte de bienveillance radicale. S'accomplit alors ce que Butler décrit comme une forme de cohabitation interdépendante : une forme de vie n'est pas en position de privilège par rapport à une autre et la vie est «vivable» pour tous, pas seulement pour quelques heureux élus. Le potentiel radical de notre pratique créative réside peut-être dans le fait de trouver, comme le décrit Jacques Rancière dans sa *Mésentente*, «de nouvelles manières de donner un sens au sensible [et] de nouvelles configurations entre le visible et l'invisible, [...] entre l'audible et l'in audible, de nouvelles répartitions de l'espace et du temps – [et] de nouvelles capacités corporelles». L'utilisation de l'art et de la performance pour réimaginer, recadrer, réinventer et trouver de nouvelles manières de voir et de faire est un outil puissant qui nous permet de donner du sens à notre «espace entre».

Le corps en performance comporte un potentiel polémique, inhérent à sa matérialité et à sa façon d'occuper, de sculpter et d'habiter des espaces. Luttant contre différentes formes d'invisibilité et de privation de droits, il crée ce Hannah Arendt appelle les «espaces des apparences». En effet, alors que la per-

formance est l'un des secteurs artistiques les plus touchés par la pandémie, elle a aussi été l'une des premières formes d'art à répondre à «l'invisibilité» dans laquelle nous avons été emprisonnés la pandémie, en créant des productions artistiques pendant le confinement. Qu'elles aient pris la forme de montages de ballerines dansant chez elles, de musiciens donnant des concerts confinés, ou de festivals et autres compagnies de performance basculant sur des plateformes virtuelles, ces réponses ont été de puissantes démonstrations de la résilience artistique et du droit de présenter, de se produire et d'apparaître. Elles ont également lancé des conversations très actuelles sur la situation précaire à laquelle nous faisons face les secteurs créatifs, bien avant la pandémie. Cette «pratique de la performance à domicile» n'exprime pas seulement le dévouement infatigable de l'artiste à sa discipline : elle nous a aussi donné à nous, le public, un aperçu de leur environnement domestique et de leur mode de vie. Au travers de ces documentations de la présence de l'espace privé dans la sphère publique (virtuelle), nous avons été témoins de belles archives et d'un déluge de créativité, depuis et dans des espaces confinés, mais aussi de la manière dont ces espaces confinés ont pesé sur les artistes performeurs et sur chacun d'entre nous.

D'abord intimes, initiées par les artistes qui documentaient leur vie confinée, ces discussions ont aussi pris forme dans différents re-

groupements virtuels consacrés à l'économie et à l'écologie de la pratique artistique ainsi qu'aux structures de pouvoir qui les accompagnent. En octobre 2020, lors du colloque international « Conversations on Curation and Performance in the Time of Halting and Transformation » (*Conversations sur la conservation et la performance à l'ère de l'arrêt et de la transformation*), piloté par le groupe Performance Curators Initiatives (PCI), la chercheuse, conservatrice et enseignante de danse canadienne Dena Davida a évoqué les nombreuses réunions qui se tiennent en Amérique du Nord au sujet de l'avenir des arts performatifs. Essentiellement fréquentées par des artistes, des présentateurs, des directeurs de salles, des conservateurs, des universitaires et des programmeurs, ces rencontres ont étudié différentes questions, allant de la collecte de fonds pour les travailleurs et artistes les plus durement touchés dans le domaine des arts performatifs, à l'inégalité systémique causée par la dévaluation et la mauvaise gestion des fonds publics et le favoritisme dans leur attribution. Autre sujet, la transformation radicale de la danse et des arts performatifs en tant que champ d'études, qui voit les programmes de danse s'adapter aux défis soulevés par les mouvements récents de justice sociale tels que Black Lives Matter, ainsi qu'aux évolutions esthétiques qui ont surgi dans le sillage de la pandémie. L'ensemble de ce débat répond à un objectif : sortir de la pandémie avec une perspective plus humaine et attentionnée, et en imaginant des propositions pour restructurer les institutions et systèmes de soutien actuels dans les arts performatifs.

La provocation récurrente du colloque PCI 2020, à savoir de forger une « conservation du care » (mot anglais issu du latin *curare* dont est dérivée la pratique de la conservation), ou conservation bienveillante, invoque le caractère relationnel inhérent de la performance en développant la mission de conservation : outre les objets, elle doit désormais préserver les relations. La performance a toujours été une pratique relationnelle, qu'il s'agisse de créer un lien avec un public perçu, avec les participants au sein de la pratique, ou même avec des éléments non humains comme un espace, un lieu, une atmosphère ou un son. Cette pratique de la relation est une puissante manière de comprendre, d'appréhender et d'imaginer ce que

pourrait être la conservation bienveillante, ainsi que de réfléchir à la façon dont cette conception de la conservation pourrait se transformer en modèle de bienveillance radicale, qui s'étendrait au-delà de la performance. Cela aboutirait à ce que Judith Butler décrit comme une obligation éthique à se préoccuper et à être responsables les uns des autres.

Lors de FRESH STREET #4, l'intervenant principal et organisateur du festival Sephehr Sharifzadeh a pris comme modèle la communication ouverte de son propre quartier, à Téhéran, afin d'illustrer cette obligation éthique à se préoccuper et à être responsables les uns des autres. Sharifzadeh a décrit

en place d'organisations communes pour répondre aux besoins des communautés. Aux Philippines, par exemple, le groupe de solidarité entre artistes SAKA, ou Sama-samang Artista para sa Kilusang Agraryo (*Alliance des artistes pour une véritable réforme du pays et un véritable développement rural*), s'est concentré sur l'entretien des jardins et la gestion de cuisines communautaires, une démarche pensée comme un moyen d'action collectif pour lutter contre l'insécurité alimentaire dans les milieux pauvres, violemment touchés par la pandémie. Aux Philippines, le phénomène actuel des garde-manger communautaires a été lancé par l'artiste Patricia Non comme un simple et modeste



Le garde-manger de la communauté Maginhawa, un parmi un nombre croissant à travers les Philippines. © Maginhawa

l'habitude qu'ont ses voisins de prendre régulièrement des nouvelles les uns des autres, de demander s'ils vont bien ou s'ils ont besoin de quelque chose, et ce même avant la pandémie. Veiller sur son prochain était une pratique très répandue pendant la pandémie. Nous avons assisté à des manifestations de camaraderie et de soutien entre voisins, ainsi qu'à des actions collectives et à la mise

garde-manger, contenant des produits de base comme le riz, les légumes, les fruits, l'alcool et les masques de protection. Il s'accompagnait d'un panneau indiquant « Magbigay ayon sa kakayahan, kumuha ayon sa pangangailangan », traduction approximative en philippin de la célèbre citation de Karl Marx : « De chacun selon ses capacités, à chacun selon ses besoins ». Cette pratique s'est ré-

pandue comme une traînée de poudre dans tout le pays, où le nombre de garde-manger communautaires est passé d'un à cent en seulement une semaine.

Cependant, ces garde-manger communautaires ont rapidement attiré l'attention du gouvernement fasciste de Duterte. En quelques jours, les personnes à l'initiative de cette action ont été placées sur liste rouge (catégorisées comme étant de gauche, subversives, communistes ou terroristes) par la *National Task Force to End Local Communist Armed Conflict* (unité opérationnelle nationale pour mettre un terme au conflit armé local contre les communistes), ce qui a entraîné la fermeture de plusieurs de ces garde-manger et le harcèlement des personnes qui les avaient mis en place.

Dans ce cas précis, on pourrait déduire que, les systèmes actuels étant corrompus jusqu'à la moelle et résolument déterminés à maintenir notre condition de personnes précaires et dépossédées, la pratique de la bienveillance radicale exige aussi une action politique. Nos obligations éthiques les uns envers les autres impliquent aussi de nous engager dans une lutte pour l'obtention de droits collectifs qui limiteraient, voire éradiqueraient, toute situation de précarité, qu'elle soit économique, psychique, émotionnelle, environnementale ou politique. Ainsi, la bienveillance radicale doit aller au-delà des petites communautés, au-delà des quartiers. Thomas Horrocks, pasteur dans l'Indiana, aux États-Unis, a malicieusement déclaré qu'« aimer son prochain, c'est démanteler les systèmes qui l'oppressent ».

Chiara Gusmeroli a repris cette idée lors de FRESH STREET, en soulignant la nécessité

d'un engagement sans faille pour agir, participer, dénoncer, négocier, se regrouper et revendiquer « le droit d'apparaître ». Selon elle, « s'unir n'est que le commencement; nous devons rester unis et travailler ensemble » pour continuer à faire pression sur les pouvoirs en place. Il en va de notre obligation éthique et de notre responsabilité collective de nous battre dans, avec et contre la précarité.

Cet appel à la responsabilité collective et à la construction d'une voix commune résonne désormais dans le monde entier. Au cours de l'événement « Globe Occupy: Remake the World/Remake the Globe », qui s'est tenu à Rome, en Italie, du 14 au 19 avril 2021, plus d'un an après le début officiel de la pandémie, la voix collective de l'*Art, Entertainment, and Culture Workers' Network* (réseau des travailleurs de l'art, du divertissement et de la culture) a été portée haut et fort:

Aujourd'hui, nous déclarons que ça suffit! [...] Cette assemblée urbaine multiple et hétérogène occupe aujourd'hui un espace public afin d'affirmer avec vigueur la nécessité de repenser un secteur déjà en crise bien avant l'urgence sanitaire [...]. Il est temps de faire converger les luttes, de sortir de l'invisibilité, de nous faire entendre [...]. Nous n'avons pas besoin de rouvrir les théâtres et les espaces culturels si les conditions pour le faire en assurant la sécurité de tous ne sont pas réunies. Le soi-disant nouveau départ sans discrimination pénalise les expériences les plus fragiles et alimente la compétition, aggravant un système dont l'effondrement a déjà commencé. Choisir entre la santé et le travail n'est pas une option discutable. Nous devons repenser les structures de nos conditions de vie et de travail, en donnant à toutes les subjectivités qui existent en ville la possibilité d'imaginer des

modèles durables, basés sur des pratiques collaboratives partant d'en bas et reproductibles ailleurs. Ce que nous avons vécu à fleur de peau ces derniers mois est simplement l'effondrement inévitable d'un système qui n'est tenable pour aucun d'entre nous; effondrement qui, aujourd'hui, touche les plus fragiles, mais qui finira bientôt par désertifier le paysage tout entier. Nous revendiquons le droit à un revenu de base continu et à une formation payée et permanente, car le temps passé à chercher et à étudier relève bel et bien du travail. Nous avons besoin de nouveaux droits sociaux et de nouveaux mécanismes de protection, nous avons besoin d'outils contre la discrimination et les inégalités entre les individus. Le besoin d'un accès à l'art et à la culture pour tous émerge clairement. Nous défendons le caractère informel des espaces de production artistique et culturelle exclus des circuits de financement et réaffirmons la nécessité de revoir les critères de financement public. Dans cet espace public, qui se nourrit d'une étrange combinaison entre public et privé, aujourd'hui, nous jurons. Aujourd'hui, nous y entrons pour en sortir, et nous vous invitons à le faire avec nous. Construisons un discours collectif dans lequel chacun peut se reconnaître et commencer sans attendre à imaginer, ensemble, de nouveaux paradigmes, de nouveaux statuts, de nouveaux droits sociaux pour le travail précaire, indépendant et intermittent. Nous invitons les indépendants, artistes, techniciens, opérateurs, compagnies, institutions artistiques et culturelles, théâtres, festivals, centres de recherche, espaces formels et informels à soutenir notre lutte.

Entendons l'appel. L'heure est venue.



Roselle Pineda (Philippines) est éducatrice, chercheuse, conservatrice, dramaturge et travailleuse culturelle. Elle est la fondatrice, directrice artistique et conservatrice de l'Aurora Artist Residency Program and Space (AARPS) et de la Performance Curators Initiatives (PCI). Elle enseigne au département des études artistiques de l'université des Philippines, à Diliman, et prépare actuellement un doctorat en arts créatifs sur la recherche créative fondée sur la pratique et les arts communautaires à l'université de Wollongong, en Australie.

http://wikipacewomen.org/wpworg/en/?page_id=5023

POINT DE VUE ARTISTIQUE

ESPACE PUBLIC, VIES PRIVÉES



Entretien avec Azadeh Ganjeh par Sepehr Sharifzadeh

Si la sécurité de l'individu repose sur la bonne santé du groupe, comment l'espace public (et les performances que l'on y donne) contribue-t-il à la cohésion de la société ?

Le producteur Sepehr Sharifzadeh s'entretient avec la dramaturge et metteuse en scène iranienne Azadeh Ganjeh, dont les œuvres de théâtre in situ et immersif considèrent l'espace public comme une extension collective de la vie privée.

Comment êtes-vous entrée dans l'univers du théâtre dans l'espace public ?

J'ai commencé mes études dans le génie civil mais, même à l'époque, je travaillais dans le théâtre en parallèle. On considérait généralement que l'art ne permettait pas de vivre. Alors, sur les conseils de ma famille, j'ai étudié le génie civil pour avoir une autre source de revenus, qui me permettrait de pratiquer mon art librement, sans que l'argent ne représente un obstacle ou une influence. Quant à l'espace public, j'ai toujours aimé arpenter la ville. J'aime la ville et j'aime y être libre, quelque chose qui, de bien des façons, n'est pas toujours possible. Puis j'ai fini par découvrir qu'il est possible de se produire dans la rue. Le théâtre m'a amenée à travailler dans les espaces urbains, car je trouvais important que cet art puisse toucher tout le monde.

Au début des années 2000, se produire à l'extérieur n'était pas courant, en Iran. Nous avions bien quelques théâtres de rue, mais essentiellement dans les programmes en off de festivals plus importants. L'essence même du théâtre de rue (sa voix politique) lui avait été dérobée, pour en faire, peu ou prou, du théâtre pédagogique. Il nous manquait la pluralité des voix. Par « nous », je veux dire différentes parties ou classes de



Performance de *Always passes by you...* © Roozbeh Vatankhah

la société. Nous avons la possibilité d'aller au théâtre : nous avons alors le sentiment d'une pratique un peu intellectuelle, nous nous sentions connectés et appartenant à un groupe, mais un groupe n'évoluant pas et n'accueillant pas de nouveaux membres.

J'ai alors pensé que nous devions à la fois toucher d'autres publics et ne pas nous limiter aux salles de théâtre. Aller dans la rue et jouer dans les espaces publics était aussi très important à mes yeux, car mon travail était lié aux questions sociétales. Je voulais

parler de ce qui se passe aujourd'hui, du réel, de ce que tout le monde vit.

Je savais aussi que j'avais besoin de dialoguer avec les gens dans la rue. Pas une communication à sens unique où les gens reçoivent simplement votre message, mais une performance qui permette au public de coopérer et d'interagir. À ce moment-là, vous, en tant qu'artiste, pouvez apprendre quelque chose, tandis que le public peut, à son tour, apporter quelque chose à l'événement. J'ai trouvé que l'idée du théâtre-forum

s'y prêtait très bien. C'est la raison pour laquelle j'ai commencé mon projet de théâtre communautaire avec le théâtre-forum. J'ai essayé d'appréhender l'espace public en toute honnêteté, sans chercher à le manipuler, mais en étant très directe. C'est du théâtre, il faut collaborer. Pour moi, il était important que nous trouvions notre voix, et que les autres participants d'autres quartiers de la ville, de la société toute entière, trouvent la leur.

Généralement, comment trouvez-vous vos idées ? Vous viennent-elles lors de vos pérégrinations en ville ?

Ça commence toujours par un dilemme, avec un sujet dont je pense qu'il faut parler. Je dirais que je travaille principalement avec les souvenirs interdits – des événements de notre histoire sociopolitique qui, pour de nombreuses raisons, sont tus. Il s'agit de souvenirs collectifs que de nombreuses personnes partagent. Pourtant, en parler et les rappeler est interdit. En travaillant avec ces souvenirs interdits, j'essaie de créer une mémoire collective pour la ville. J'ai le sentiment que nous sommes distraits, que nous sommes coupés de la société. Nous sommes limités et nous nous mettons nous-mêmes des limites.

Je réfléchis aussi à la manière dont je peux toucher les gens, dont je peux les faire participer, dont ils peuvent établir un lien avec

une problématique à travers le théâtre. Ensuite, je réfléchis à la forme. Par exemple, quand j'ai voulu parler du problème de la polygamie en Iran, parce qu'une loi venait d'être approuvée au parlement pour autoriser un homme à se marier avec une autre femme sans le consentement de son épouse, j'ai créé la pièce *Always passes by you...* Je ne peux pas savoir ce que pensent les autres, alors j'ai décidé de créer un événement où les gens pourraient venir parler librement, pour exprimer leur opinion et leurs idées personnelles à propos de ces lois, pour partager leurs expériences à travers les deux formats d'Augusto Boal que sont le théâtre-forum et le théâtre invisible. Ma façon de travailler est donc la suivante : d'abord je pense à un sujet, puis je trouve un moyen d'en discuter. En réfléchissant bien au sujet et au type de collaboration qui lui convient le mieux, je trouve la forme, l'esthétique. Est-ce du théâtre narratif ? Dramatique ? Post-dramatique ?

Nous, les Iraniens, nous adorons parler entre nous, nous adorons partager. Par exemple, nous avons un système de taxis partagés ; des espaces privés qui sont aussi publics. Ils représentent une partie très importante de nos vies, j'ai donc pensé qu'il s'agissait d'un lieu où il serait possible de rencontrer les différentes composantes de la société, de se rencontrer les uns les autres. J'ai décidé d'y créer une pièce, un projet qui est devenu *Un-Permitted Whispers*.

Quels défis se posent lorsque l'on veut créer des pièces de théâtre dans l'espace public et obtenir les autorisations officielles en Iran ?

J'ai présenté ma première pièce, *Always passes by you...*, au festival du théâtre féminin en Iran. Bien qu'il s'agisse d'un festival féminin, les organisateurs étaient surpris, car ils n'avaient jamais rencontré une femme dirigeant et orchestrant une pièce dans des espaces non conventionnels. Ils disaient par exemple : « Nous n'avons jamais eu une femme qui se produit dans les rues – que va-t-il arriver ? » Ils avaient des doutes, mais m'ont donné l'autorisation. J'ai eu plus de difficultés pour d'autres pièces. En Iran, l'espace public appartient à de nombreuses organisations, mais pas au peuple. Certaines ont un visage, on peut les rencontrer, discuter et demander une autorisation. D'autres ne sont pas accessibles, mais on les rencontre une fois sur place. On rencontre donc des défis non seulement avant la représentation, mais aussi pendant.

J'ai des souvenirs amusants, d'autres tristes, mais, en fin de compte, ça a fonctionné, et je crois que nous étions les premiers à lancer ce genre de théâtre depuis la révolution de 1979. En tant que femme, ça n'a pas été facile non plus. Je me rappelle d'un jour où les autorités m'ont expliqué ne pas pouvoir accepter qu'une femme soit la responsable d'une performance de rue et qu'il faudrait désigner un homme, ou bien que nous devrions partager le crédit en tant que co-metteurs en scène. Je n'ai pas accepté l'option des co-metteurs en scène, mais un des acteurs a finalement dû endosser la responsabilité officielle.

Qu'est-ce que l'espace public, pour vous ?

L'espace public, c'est partout où se trouve le public, partout où l'on entend des voix différentes. C'est un lieu de diversité, même si elle est parfois réprimée et que certaines voix ne sont pas entendues : un espace commun à partager les uns avec les autres, malgré nos différents styles de vie. On y trouve un dialogue, des réflexions approfondies, des discours que l'on partage, ainsi que des



Les œuvres de Ganjeh s'inspirent du théâtre forum pour amener les questions de société dans l'espace public.
© Roozbeh Vatankeh

souvenirs que personne ne veut voir documentés ou archivés, les souvenirs interdits qui sont condamnés à l'oubli et pour lesquels je veux créer une plate-forme, pour les maintenir en vie. L'espace public est une extension importante de notre vie privée, bien que, en tant qu'Iraniens, nous ayons de grandes contradictions entre nos vies privées et nos vies publiques. À mes yeux, il est important de trouver un compromis entre tous ces paradoxes dans l'espace public, et je crois que le théâtre peut contribuer à nous réconcilier les uns les autres au sein de l'espace public.

Cela s'applique-t-il aussi à la bonne santé collective ou sociétale ? Ce que vous faites aide les gens à trouver des points communs et à renouer avec leurs souvenirs. Pourrait-on dire que le théâtre dans l'espace public peut améliorer la santé mentale ?

Je crois que oui, et c'est très important quand vous trouvez votre propre voix. Vous avez le sentiment que vos histoires sont écoutées, donc d'être une personne – une personne réelle, pas une ombre ou un citoyen de seconde zone. Alors vous vous sentez beaucoup mieux, vous êtes plus actif, et cette mise en mouvement vous aide à devenir un meilleur citoyen, à trouver l'espoir. C'est une composante essentielle pour être en bonne santé. Bien sûr, ce n'est pas une séance de thérapie, mais cette occasion d'être un sujet donne du pouvoir.

Cela m'évoque ce que disait Gertrude Stein à propos de Picasso et du lien qu'ont les artistes français et allemands avec la nature, tandis que, dans les pays du sud comme l'Espagne ou l'Italie, ce lien se fait plutôt dans un contexte social.

Oui, je crois que cela fait partie de notre culture que de s'identifier aux gens, aux autres qui nous entourent : notre famille, notre histoire, notre histoire familiale. Nous sommes très connectés à nos racines, à nos grands-parents, à tout ce qui fait notre identité.



Azadeh Ganjeh et l'équipe de tournage lors d'une représentation de la pièce *Always passes by you...* © Roozbeh Vatankhah

Malgré les défis, est-ce que l'espace public fait partie de l'identité culturelle iranienne ?

Oui, absolument. Par le passé, le théâtre dans l'espace public a été restreint à des lieux et des événements spécifiques. Il n'est pas partout, il n'est pas ouvert à n'importe quels sujets et pourtant, nous vivons dans l'espace public, nous y agissons. Ce que je veux faire, c'est détruire les restrictions et ouvrir de nouvelles possibilités. Pendant la crise du Covid-19, les gens n'ont pas pu utiliser l'espace public comme avant et pour nous en Iran, les plateformes numériques ont constitué une extension très importante de l'espace public. Elles jouaient déjà un rôle majeur avant la pandémie. Pour moi, c'est un monde très réel, une extension de l'espace public qui s'invite à la maison. On ouvre un ordinateur portable et on s'y trouve, on y est connu et reconnu, on peut parler, agir, se produire et être vu.

Et on laisse entrer l'extérieur. Je me rappelle que, lors de votre intervention au festival Re-connect, vous aviez souligné combien les plateformes numériques ont tendance à devenir une sorte de théâtre-forum ou de théâtre immersif.

J'aime vraiment le théâtre immersif et je crois qu'il est conçu pour l'espace public ; ou bien que, lorsqu'il se joue, il crée l'espace public. Dans le monde numérique, c'est un défi, mais il est toujours possible d'y arriver si l'on considère que la présence numérique est une présence réelle. Si nous limitons la présence à notre seul corps, alors il nous limite.

Azadeh Ganjeh a été interviewée par Sepehr Sharifzadeh en décembre 2020.



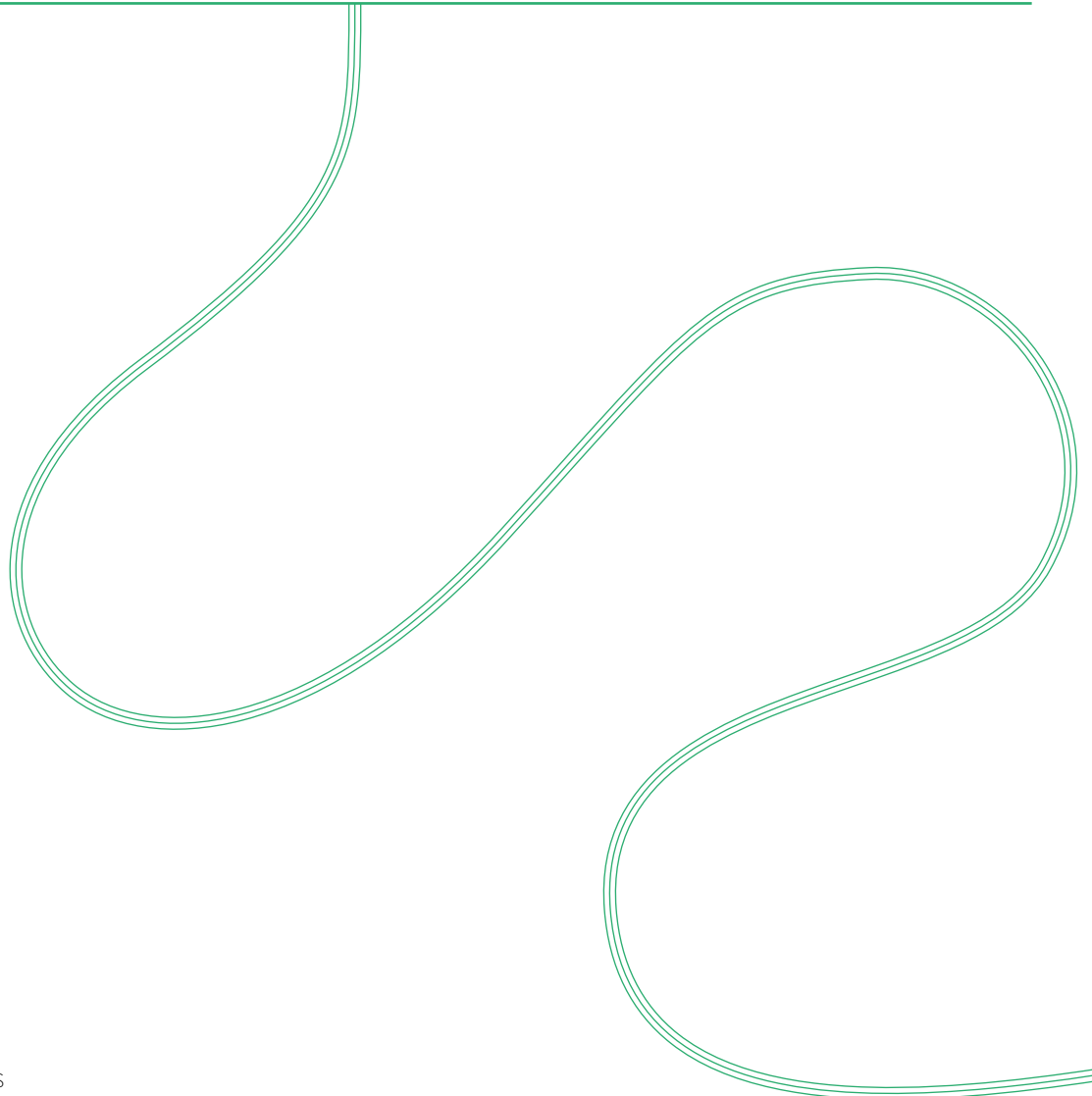
Azadeh Ganjeh (Iran) est née en 1983 à Téhéran. Elle est dramaturge, performeuse et directrice de théâtre. Elle est également professeure adjointe à la faculté des arts du spectacle de l'université de Téhéran. Son intérêt particulier pour le rôle du théâtre dans le développement ainsi que pour la sphère publique et le théâtre social l'a menée à remporter des prix nationaux et internationaux pour ses productions théâtrales immersives et in situ. Ses recherches portent sur la théorie de la mobilité culturelle, le rôle du théâtre dans le développement et la démocratie, ou encore l'activisme dans l'art ainsi que la création liée aux nouveaux médias. Après sa licence en génie civil, elle obtient un master en mise en scène théâtrale à l'Université d'art de Téhéran ainsi qu'un doctorat en philosophie à l'Université de Berne. Depuis lors, en plus de sa carrière à l'académie, elle anime des ateliers de mise en scène axés sur le théâtre in situ, le théâtre immersif et la dramaturgie de l'art réel et du spectacle.

🌐 www.azadehganjeh.com



Sepehr Sharifzadeh (Iran) est un producteur artistique indépendant, curateur, organisateur de festivals et chercheur. Il a commencé sa carrière dans le spectacle vivant en tant qu'auteur créatif, marionnettiste, clown et mime. À l'âge de 24 ans, il a cofondé la première agence internationale de théâtre en Iran dans le but de faciliter les échanges culturels entre l'Iran et la scène internationale des arts du spectacle. Il a travaillé en tant que coordinateur de projet, conseiller artistique et curateur pour plusieurs festivals et organisations indépendantes tels que Bozar, The Festival Academy, IETM, le festival de musique contemporaine de Téhéran, le festival de théâtre de rue Marivan, le festival de théâtre de marionnettes de Téhéran-Mobarak et le festival de théâtre Fadjr. Il fait partie des anciens étudiants de The Festival Academy, avec qui il collabore en tant que membre du comité de pilotage des anciens étudiants. Il a cofondé deux festivals indépendants, alternatifs et dirigés par des artistes en Iran, dont le festival de performance en ligne Micro-theatre et Re-connect, à la lumière de la pandémie mondiale Covid19. Il a récemment fondé la première présentation en ligne du théâtre iranien contemporain, "New Narratives".

🌐 <https://nhtheatreagency.com>



EXPÉRIENCE FRESH STREET

DE « L'ESPACE ENTRE » À L'ESPACE ALTERNATIF

Par Luisella Carnelli et Elettra Zuliani

Reprenant l'ensemble du séminaire de quatre jours, les chercheuses Luisella Carnelli et Elettra Zuliani se penchent sur les discussions, débats et questions de FRESH STREET#4.

Au moment de la rédaction de cet article, la pandémie de Covid-19 n'est pas encore derrière nous : nous vivons encore une période de crise et de grande incertitude. Depuis l'apparition du virus il y a près d'un an, nous avons traversé de longues périodes de confinement, avec des espaces culturels fermés et vides, une mobilité considérablement réduite et une situation rendant impossible aux artistes non seulement l'exercice de leur métier, mais aussi la recherche et l'expérimentation auxquelles ils avaient accès autrefois. Aujourd'hui, plus que jamais, il est clair que les conditions dans lesquelles nous vivons nous interdisent tout retour en arrière, nous forçant à vivre dans un état suspendu où ce que le futur nous réserve, dans ce monde post-Covid-19, demeure flou. Quel que soit le monde qui émergera de cette crise sanitaire, il sera traumatisé par le chagrin et la peur. Il sera affaibli et préoccupé par ses efforts pour se relever et se reconstruire. Cette période semble peu propice pour parler arts et culture – rien n'est pourtant plus loin de la vérité. Les arts et la culture



© FNAS

ne peuvent constituer la solution à ces problèmes de taille, mais c'est un domaine où des solutions peuvent être trouvées, où le traumatisme peut être reconnu et soigné, et où de nouveaux modes de vie peuvent être imaginés. L'art nous aide à nous comprendre et à comprendre les autres. Il façonne notre vision du monde.

Le titre de cette quatrième édition de FRESH STREET, « The Space In Between », entre en résonance avec l'accent mis aujourd'hui sur les propriétés apaisantes et curatives, les fonctions essentielles et dialectiques, le pouvoir de coopération et de cohésion qu'offrent les arts et la culture face aux défis lancés par la crise actuelle.

Le pouvoir de l'art

En réfléchissant au rôle des arts et de la culture dans les sociétés, un parterre international d'intervenants de FRESH STREET – composé de professionnels et d'experts des

arts de la rue, d'artistes, d'organisateur, de producteurs, de chercheurs, de consultants et de bienfaiteurs – a proposé des réponses multiples et variées sur le sujet, en considé-

rant l'art comme une forme d'auto-expression, comme une pratique thérapeutique pour comprendre et gérer les émotions, comme le miroir des problèmes et des luttes

de la société pouvant changer le point de vue des gens sur les questions de la vie, et comme un moyen pour les mouvements civiques populaires de militer pour des sociétés plus justes, plus équitables et plus durables. En effet, le rôle des arts de la rue et leur capacité à connecter des valeurs opposées en transcendant et réorganisant le temps et les frontières sont plus importants que jamais.

« L'art peut être utile à tout le monde » : telle était la phrase d'ouverture du discours passionnant de Vida Cerkvėnik Bren sur l'utilité de l'art. Pour elle, l'art a des vertus thérapeutiques et donne une forme concrète aux émotions et aux angoisses, en transformant l'amertume en humour tout en offrant également un espace de réflexion pour les questions importantes. Pour elle, l'art nous rappelle souvent les valeurs que nous négligeons dans notre vie quotidienne et nous fait remarquer des choses qu'en temps normal nous aurions ignorées – il nous ouvre ainsi de nouvelles perspectives. Le point de vue de Rebecca Hazlewood va dans le même sens : elle considère la création comme une forme de thérapie, un moyen d'expression et une façon de se connecter à des émotions que nous ne pouvons pas gérer par d'autres moyens.

La capacité des arts à nous toucher sur le plan émotionnel grâce à leur force créative a une connexion profonde avec le changement



Le centre nerveux de FRESH STREET © FNAS

social. Jay Jordan relie avec ferveur la notion de *désobéissance* en tant que source de progrès au rôle de l'art dans la transformation de notre culture. Pour lui, les spectacles qui reflètent et commentent l'état actuel des choses ne suffisent pas : l'art a le pouvoir de bousculer le statu quo en créant un espace où de nouvelles formes de désobéissance et de résistance peuvent voir le jour.

La notion d'« artivisme » – à la croisée de l'art et de l'activisme – s'est imposée dans

la plupart des questions abordées lors de la conférence. La réflexion d'Arundhati Ghosh a souligné avec force le rôle que les arts et l'expression créative pouvaient jouer dans la remise en cause et le changement des relations de pouvoir, et dans l'incarnation d'une forme de résistance aux discours dominants. Son point de vue considère l'expression créative comme un espace nourrissant la diversité, l'équité et l'inclusion.

Quels défis sociaux les artistes, la créativité et la culture doivent-ils relever ?

Le fil rouge qui nous a guidés tout au long de la conférence était le rôle essentiel joué par les arts et la créativité pendant la pandémie, et le rôle qu'ils peuvent jouer pendant la période de reconstruction. Le Covid-19 a été comme un tsunami. Il a profondément ébranlé les fondations de nos économies, sociétés et modes de vie. Le secteur des arts et de la culture a été le plus durement touché par la pandémie de par sa structure déjà fragmentée résultant de la faible conjoncture et de la précarité de ses conditions, notamment en matière d'emploi, où elle est particulièrement généralisée et importante. Parallèlement à cela, dans ces cir-

constances désastreuses, la crise sanitaire a mis en évidence le rôle central de la créativité, des arts et de la culture en tant que besoin humain et social. Par ailleurs, le rôle qu'elle a joué pour rétablir les liens entre les individus en cette période de confinement a également été mondialement reconnue.

Comme le déclare Vida Cerkvėnik Bren : « Pendant la pandémie, si les artistes ont la capacité d'accéder aux publics, les individus peuvent se servir l'art pour dépasser leur peur, leur solitude et leur angoisse ». Il aide en effet à surmonter les traumatismes causés par les décès et la maladie, mais aussi à

lutter contre la hausse de l'anxiété, de la dépression, du taux de suicides et de la violence domestique. Particulièrement pendant les périodes de confinement, les organisations artistiques et les artistes ont de plus en plus façonné leurs contenus culturels en une forme de service social afin d'aider les gens à vaincre leur sentiment d'isolement, en se chargeant des fonctions et services qui relèvent habituellement de l'État et de la sphère publique. En réponse à ces nouveaux défis, le secteur pourrait, comme le souligne Chiara Gusmaroli, faire en sorte de créer « des moments d'inclusion pour tout le monde et à travers les diverses formes artistiques telles



L'équipe de FNAS, en cours de séminaire © FNAS

que nous les connaissons, afin d'offrir aux citoyens la possibilité de cultiver leurs intérêts et leurs relations».

La crise sanitaire, conjuguée aux récents dangers d'un nouvel autoritarisme, s'accompagne du risque considérable d'une exclusion culturelle toujours plus grande.

Ainsi, la pratique de la distanciation sociale, qui prend peu à peu le pas sur les pratiques sociales normales, et le concept d'« espace sûr », souvent abordé au cours de la conférence, peut avoir des répercussions sur les pratiques artistiques et le désir de participation culturelle. D'un autre côté, la crise économique peut conduire à une augmentation

du chômage et de la pauvreté, ce qui pourrait restreindre l'accès aux services sociaux voire la participation culturelle. Pour le secteur, réagir revient à se demander si les contenus artistiques sont en mesure de répondre aux besoins de tous les publics et individus.

L'une des qualités des arts et de la culture mise en évidence lors de la conférence est leur capacité à faire réfléchir les gens sur les circonstances actuelles et à changer les points de vue et les récits. En ce sens, un autre défi consiste à mener une réflexion sur l'environnement et la durabilité écologique de nos espèces. À cette fin, selon les termes de Rebecca Hazlewood, les arts sont appelés à « lutter de toute urgence contre les crises climatique et écologique, où chacun a un rôle à jouer », afin de modifier notre comportement vis-à-vis de l'environnement et encourager des initiatives et des processus pouvant « garantir que chacun a accès aux espaces verts dans les zones urbaines, réinventer les espaces urbains et construire un sens de la communauté autour du sujet ».

Quel rôle les arts de la rue peuvent-ils jouer pour répondre à ces nouveaux enjeux ?

Pour reprendre les propos de Vida Cerkevnik Bren, « l'art de la rue est innovant dans la mesure où il répond différemment de l'art traditionnel aux questions « où l'art a-t-il lieu ? » et « à qui l'art s'adresse-t-il ? ». Si les défis auxquels le secteur de la culture et des arts est actuellement confronté sont nombreux, les arts de la rue, dans leurs valeurs et pratiques intrinsèques, peuvent jouer un rôle important dans la réponse globale du secteur aux besoins humains, relationnels et sociaux en question.

Les arts de la rue se déroulant généralement à l'extérieur, sur une scène publique ou dans des lieux non traditionnels, ils sont une forme d'art capable d'établir un lien direct avec des personnes dans un contexte exempt de préjugés et de clichés – contrairement à l'art exposé dans les musées ou joué dans les théâtres.

En ce sens, les arts de la rue poussent les gens issus de toutes les catégories sociales à recourir aux expressions artistique et politique. Par ailleurs, comme dans le cas de l'histoire de l'« Aravani Art Project » à Bangalore racontée par Arundhati Ghosh, toute forme d'art qui a lieu dans des espaces publics offre une chance à la communauté et aux groupes de citoyens marginalisés de s'exprimer. Comme l'a si passionnément fait remarquer Arundhati, les formes ascendantes d'art public adoptent une approche ordinaire pour raconter les histoires réduites au silence par les discours dominants. Faisant écho aux propos de Dounia Benslimane, « dans ce monde polarisé, l'art socialement engagé offre une solution aux problèmes de l'inclusion et de la diversité ».

Les arts de la rue ont également un rôle à jouer pour réinventer les espaces urbains et

rétablir le lien entre vie quotidienne et environnement. Comme l'a mentionné Rebecca Hazlewood, « nos modes de vie numériques et urbains ont des répercussions sur notre bien-être physique et mental, et nous nous soucions de plus en plus de la valeur que nous attachons au monde vivant ». Les arts de la rue peuvent constituer un outil puissant pour refléter l'expérience de la vie urbaine et offrir aux spectateurs une autre vision du monde qui se joue au sein du cadre quotidien. Ils invitent les citoyens à prendre une part active dans la re-socialisation des espaces publics et à jouer le rôle de catalyseur afin de parvenir à un changement social et écologique.

Bien qu'ils tendent à être de plus en plus reconnus, les arts de la rue sont, d'un point de vue historique et en grande majorité, une forme indépendante d'art qui ne sert pas les demandes du marché ou du public, mais

développe plutôt des réflexions honnêtes qui remettent en cause les préjugés. En ce sens, les arts de la rue sont loin de la logique néolibérale de certaines formes artistiques et des industries créatives. Sur ce point, l'histoire racontée avec lucidité par Jay Jordan, sous la forme de 10 leçons qu'il a ap-

prises en tant qu'artiste et activiste (« pour un art vivant qui vit et fait vivre »), relate avec éclat le passage d'une forme d'art qui reflète et commente le présent, à une forme d'art qui montre d'autres réalités possibles et est capable de transformer cultures et habitudes. La pandémie a causé une rupture sans

précédent dans les normes telles que nous les connaissons : elle nous a fait réfléchir sur la pratique artistique et elle est, d'après Jay Jordan, l'événement indispensable à notre décision de changer ou non telles ou telles pratiques, habitudes, ambitions et cultures.

Un regard tourné vers l'avenir

« Aucun retour à la normalité n'est possible, puisque la normalité était précisément le problème. »

– Graffiti à Hong Kong

Alors que le débat sur la manière d'appréhender la complexité de l'environnement actuel est aujourd'hui animé, la question de savoir quel monde nous voulons, ce que nous refusons et ce que nous n'acceptons plus est moins sujet à controverse. Bien que les artistes soient incapables de produire un vaccin, ils doivent jouer pleinement leur rôle social – à travers leur art, en fournissant connexion, confort et bien-être aux individus – et peuvent jeter les bases de nouveaux processus communautaires.

Dans ce contexte, les arts de la rue peuvent constituer un microcosme propice à l'instauration d'un débat et à l'adoption d'une approche plus radicale, à contre-courant. Cette période exceptionnelle nous offre la possibilité d'un changement radical de direction. Les arts de la rue peuvent être vus comme un espace qui facilite l'interaction entre les personnes au-delà du temps et des frontières, et leur rappelle combien la créativité est source d'une compréhension globale de cultures et de parcours divergents. Ainsi, les arts de la rue doivent toujours tenir compte de leurs rôles social et public, en tant qu'expression artistique offrant une vision tolérante du monde, capable de reconnaître le potentiel de la diversité et des voix marginalisées.

En cette période sans précédent, de nouvelles questions voient le jour avec un sentiment d'urgence : comment donner de l'importance et une voix à ce secteur ? Comment offrir aux artistes indépendants les conditions nécessaires à la poursuite de leurs parcours de recherche ? Comment apporter de la stabilité aux nombreux artistes et travailleurs de rue qui ne sont généralement pas identifiés ou qui ne peuvent pas être pris en compte ? Comment souligner l'impact social que les arts de la rue peuvent provoquer tout en préservant la valeur artistique de la création ? Comment permettre la mise en place des conditions nécessaires à l'ouverture d'un espace de dialogue clair et démocratique au sein des arts de la rue et d'autres secteurs ?



Luisella Carnelli (Italie) a un doctorat en théorie et histoire du théâtre et un master en « Entrepreneurship of Performing Arts ». Depuis 2005, elle travaille en tant que chercheuse senior et consultante à la Fondazione Fitzcarraldo et à l'Observatoire culturel du Piémont, en Italie. Elle mène des travaux d'études et de recherche autour des aspects essentiels de la créativité, de la production, de l'organisation, de l'évaluation, de la consommation de la culture, de la gestion des organisations culturelles et des processus co-créatifs axés sur la participation active. Elle s'occupe plus particulièrement de l'analyse des comportements culturels et de l'évaluation des projets culturels, avec une attention particulière accordée à la fidélité du public et aux méthodes participatives. Elle est également impliquée comme chercheuse et formatrice dans des projets co-financés par l'Union européenne en lien avec les pratiques participatives/co-créatives, dont elle étudie les impacts sur les organisations, les communautés et les artistes participants (projet ADESTE, CONNECT, BE SpectACTive! 1+2, Dancing Museums, Empowering Dance, Adeste+).



Elettra Zuliani (Italie) est diplômée en « Innovation and Organisation of Culture and the Arts » auprès de l'Université de Bologne, en Italie. Depuis 2016, elle est assistante aux programmes pour ArtLab, une plateforme événementielle nationale multi-sectorielle et multi-partite dédiée à l'innovation dans les politiques, les pratiques et les programmes culturels. Cette expérience lui a permis de développer une profonde connaissance des mondes culturels et créatifs. Elle a renforcé ses compétences dans le domaine grâce aux nombreuses relations qu'elle entretient avec les principaux intervenants de la plateforme : décideurs politiques, directeurs de nombreuses institutions culturelles nationales et européennes, et opérateurs culturels privés. Elle a intégré le monde de la recherche en s'intéressant plus particulièrement à la participation et à l'engagement du public, et est actuellement engagée dans le projet européen BE SpectACTive! en tant que chercheuse et formatrice.