

CORPS
VIVANTS

LE/S CORPS VIVANT/S DANS LE CIRQUE CONTEMPORAIN ET LES ARTS DE LA RUE



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.

 Cofinancé par
l'Union européenne

Publication
éditée par
Circostrada

CIRCO
STRADA

RÉSEAU EUROPÉEN POUR
LE CIRQUE CONTEMPORAIN
ET LES ARTS DE LA RUE

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 140 membres issus de plus de 40 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.

À PROPOS DE CIRCOSTRADA ET D'ARTCENA

Circostrada

Circostrada est le réseau européen pour le cirque contemporain et les arts de la rue.

Créé en 2003, avec pour mission principale de favoriser le développement, la responsabilisation et la reconnaissance de ces domaines en Europe et à l'international, le réseau est devenu, au fil des ans, un fort point d'ancrage pour ses membres et un interlocuteur privilégié auprès des décideurs politiques culturels à travers l'Europe. En quelques mots, Circostrada c'est :

- Une communauté de professionnel·le·s du cirque contemporain et des arts de la rue, réuni·e·s autour de valeurs et d'aspirations communes, qui s'engagent pour une meilleure reconnaissance et des politiques culturelles plus structurées.
- Un point de repère pour le cirque contemporain et les arts de la rue en Europe.
- Un groupe de personnes passionnées et engagées qui se retrouvent plusieurs fois par an lors des événements du réseau.
- Un réseau dédié à ses membres, qui s'applique à faciliter l'échange d'expériences, de connaissances et de bonnes pratiques en Europe et à l'international.
- Une plateforme de ressources numériques qui propose des publications thématiques, des outils d'observation et des actualités sur le cirque et les arts de la rue, disponibles gratuitement pour tous en anglais et en français.

🌐 www.circostrada.org

ARTCENA

Artcena est le Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre.

Créé par le ministère français de la culture, ARTCENA est un point de ralliement national visant à soutenir la mise en œuvre des projets et la construction de l'avenir des arts du cirque, de la rue et du théâtre. Dans un esprit d'ouverture et de dynamisme, il travaille en étroite collaboration avec les professionnel·le·s du secteur et répond également aux besoins des enseignant·e·s, des étudiant·e·s et des chercheur·euse·s. Elle coordonne Circostrada et dispose d'un siège permanent au sein de son comité directeur. ARTCENA remplit ses missions dans trois domaines principaux : le partage des connaissances et des ressources par le biais d'une plateforme numérique, le soutien aux professionnel·le·s par le biais du parrainage et de la formation, et enfin, la promotion et le renforcement des domaines du cirque, des arts de la rue et du théâtre par la réalisation de projets de développement international.

🌐 www.artcena.fr

AVANT-PROPOS

Le/s « corps vivant/s » est le thème des activités de Circostrada qui se sont déroulées entre septembre 2021 et août 2022, afin de chercher et de contribuer à « explorer, promouvoir et adopter des cadres et des pratiques plus durables sur le plan environnemental ».

Les auteur·e·s des articles suivants ont été suggéré·e·s par les membres de Circostrada ayant co-organisé des activités pendant la thématique du/des « corps vivant/s » (Articulture Wales, Festival Circolo, Teatronas dans le cadre du Festival Cirkuliacija, La Tohu dans le cadre du MICC), par les participant·e·s aux différentes activités, ou par les membres du comité interne « corps vivant/s ». De plus, une attention particulière a été accordée aux artistes et aux projets soutenus par circusnext, IN SITU et Perform Europe (trois projets cofinancés par Creative Europe).

Avec cette publication, notre objectif était d'offrir un espace à une multitude de voix et de partager quelques pistes de réflexion, tout en résumant une partie des discussions menées lors des activités consacrées au/x « corps vivant/s ».

Il va sans dire que nous sommes conscients que les « questions d'écologie, d'éco-responsabilité, de transition écologique, d'empreinte carbone et les possibilités d'adopter de meilleures pratiques » sont vastes et variées, c'est pourquoi cette publication ne prétend pas être une source exhaustive d'informations (ni d'inspiration, ou peut-être juste un peu) sur les sujets s'articulant autour du/des corps vivant/s. Enfin, bien que conscients des limites imposées par la géographie des activités du réseau de cette année – c'est-à-dire le Pays de Galles-Royaume-Uni, les Pays-Bas, la Lituanie, le Canada – nous pensons qu'elle était cohérente avec notre mission visant à apporter de la valeur ajoutée aux histoires se déroulant dans les pays dans lesquels sont basés les membres co-organisateur·s de cette année.

Nous espérons que cette publication vous fera apprécier et poursuivre la réflexion autour des thèmes du/des corps vivant/s. Pour plus d'informations sur le fil rouge général CS BODY/IES – dernier projet de Circostrada – et les thématiques annuelles, nous vous proposons de consulter cette page ou de nous contacter par e-mail à l'adresse suivante : infocircostrada@artcena.fr.

PARTENAIRES

Production



Avec leur soutien

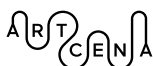


Cofinancé par
l'Union européenne



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Liberté
Égalité
Fraternité



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.

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 cofinanciers. 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

Photo de couverture

© Brooke DiDonato / Agence VU'

Graphisme

Frédéric Schaffar

Août 2022

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

TABLE DES MATIÈRES

MATIÈRE À RÉFLEXION : LES CORPS VIVANTS DANS LES ARTS DU SPECTACLE	6
● S'adapter à l'élasticité d'un paysage Un article du collectif d'artistes de Onkruidenier (Pays-Bas)	6
● L'avenir, c'est maintenant : l'urgent appel à l'action de l'artivisme ! De l'État minier de Minas Gerais au Brésil, aux montagnes du Pays de Galles Un article de Tiago Gambogi, artiste et metteur en scène (Pays de Galles)	10
● Objets et Perception Un article de Andrea Salustri, artiste de circusnext (Italie/Allemagne)	16
L'ENTRETIEN : LA MULTITUDE DES APPROCHES ARTISTIQUES FACE À UN ENJEU MONDIAL	23
● Entretien avec Marija Baranauskaitė (Lituanie)	23
● Entretien avec Nathan Biggs-Penton (Canada)	26
● Entretien avec l'artiste IN SITU Eva Bubla (Hongrie)	28
BONNE PRATIQUE : L'EXEMPLE DU PROJET BARK (PERFORM EUROPE)	31
● Entretien croisé entre Emma Langmoen et Heidi Miikki (Norvège/Finlande)	31
LA CHARTE DU/DES CORPS VIVANT/S	34
● Charte de Circostrada pour la transition écologique	34

MATIÈRE À RÉFLEXION : LES CORPS VIVANTS DANS LES ARTS DU SPECTACLE

S'ADAPTER À L'ÉLASTICITÉ D'UN PAYSAGE

Article du collectif d'artistes de Onkruidenier



© Tim Hillege

De Onkruidenier est un collectif d'artistes fondé en 2013, qui réunit actuellement Jonmar van Vlijmen, Rosanne van Wijk et Ronald Boer. Ces « futuristes de l'écosystème », comme il-elle-s aiment à se présenter, explorent – par le biais d'outils spéculatifs – différentes formes d'enchevêtrement avec notre espace de vie, révélant ainsi des interprétations possibles de la relation changeante entre l'humain et la nature. Au moyen de diverses méthodes artistiques et interactives, le collectif produit des œuvres ludiques et porteuses d'espoir écologique.

🌐 <http://onkruidenier.nl>

Une carte du littoral pourrait-elle indiquer le rythme des marées ? Lorsqu'on trace des lignes dans les vagues avec nos mains, nos pieds ou des outils quelconques, nous sommes certain-e-s de la nature éphémère de nos créations. Quand on passe la journée à la plage, la cadence des marées redéfinit entièrement notre environnement toutes les six heures environ. Visitez votre plage préférée sur Google Maps : qu'y voyez-vous ? Une démarcation claire entre le jaune et le bleu, entre la terre et l'eau – une image qui ne montre ni l'élasticité du littoral, ni son aspect changeant au rythme des marées montantes et descendantes. Où peut-on retrouver cette élasticité dans notre environnement quotidien, et comment l'interpréter in situ ? En juin 2022, le collectif de Onkruidenier a organisé neuf formations performatives sur la côte de l'île de Terschelling, lors du festival OEROL. Avec le public, nous avons exploré l'élasticité en tant que concept incarné, et utilisé nos cordes vocales et nos papilles à mesure que nous progressions

dans cette zone poreuse entre terre et mer. Nous avons ainsi interprété le relâchement et la tension de cette « frontière » côtière. Lors de nos discussions avec le public, en compagnie d'experts de divers domaines et d'une association locale de protection de la nature, les différents enseignements d'OEROL se sont enchevêtrés pour produire une seule et même recherche performative de l'élasticité.

Depuis 2013, de Onkruidenier poursuit ses recherches artistiques en étudiant les potentiels de transformation des systèmes écologiques. Comment pouvons-nous, en tant qu'humains, nous adapter au paysage, plutôt que d'imposer le contraire ? Les paysages ont la capacité de façonner nos connaissances, notre culture et nos langues. C'est pour cela qu'une partie des paysages se trouvent en nous : la mémoire de nos corps peut receler de précieuses connaissances sur notre environnement. En plongeant dans cette mémoire collective, nous avons façonné le

projet de recherche SWEET – SWEAT. Les Pays-Bas sont un vaste delta où de nombreuses terres ont été asséchées et où l'eau salée a laissé place à des étendues d'eau douce. Ces transformations font partie de notre histoire et de notre vie quotidienne : à quoi pourraient-elles ressembler demain ? Pour ouvrir un nouveau chapitre de SWEET – SWEAT, nous avons imaginé une formation participative conçue pour être interprétée en compagnie de 25 participant-e-s. Tous les jours du festival OEROL, nous nous rendions sur une plage de la mer des Wadden (un estran du sud-est de la mer du Nord) baptisée *Kleiplak* (« gissement d'argile »), non loin de la digue. C'est là-bas, à marée basse, que nous effectuions ensemble quatre exercices. Pour de Onkruidenier, cette sollicitation aussi intime que directe de notre public est au centre de notre pratique. L'autorité de l'artiste individuel laisse place au collectif d'artistes qui, à son tour, s'ouvre aux participant-e-s au cours de chaque performance. L'exploration de la relation corps-paysage prend une di-

mension collective, où la connaissance est non plus transmise de façon linéaire, mais incarnée.

La formation se déroulait comme suit : le public commençait par se familiariser avec le paysage en cartographiant sa propre localisation. Invité-e-s à remplacer « l'horloge économique » par le rythme circadien pendant une heure et demie, nous marchions ensuite vers la plage. Où étions-nous arrivés ? Pour répondre à cette question, les participant-e-s ne devaient pas se contenter d'observer leur environnement proche. Notre ouïe nous permettait de puiser dans les différentes strates du paysage : qu'entendait-on en dessous et au-dessus de nous ? Que nous disait le sable sous nos mains ? Muni-e d'une ardoise et d'une craie, chaque participant-e dessinait un horizon et tentait de s'orienter parmi les sons qu'il-elle entendait autour de lui-elle. Cette première partie devenait alors un exercice d'écoute collective, dans lequel nous tentions de déconstruire les signifiants linguistiques traditionnels utilisés pour nous guider au milieu des paysages. Quelle partie du corps le son de la vasière (*wad* en néerlandais) rappelle-t-il ? À quoi ressembleraient ces différents sons s'ils devaient prendre une forme physique ? Une fois la séance collective d'écoute et de dessin terminée, le groupe quittait la sécheresse de la dune pour rejoindre la vasière – la plupart des participant-e-s marchant pieds nus. C'est là que l'exploration de l'élasticité débutait réellement. Après une présentation des différents termes frisons pour définir un paysage (le frison est également parlé sur Terschelling), chaque participant-e recevait un élastique de la taille de son corps à nouer pour en faire une boucle – son « outil ». Après avoir écouté ensemble le paysage, nous devons ensuite produire un son collectif en nous inspirant de la vasière. En frison, les voyelles I, A et O sont très présentes dans les mots désignant un type de paysage spécifique. Chaque son se connecte à un espace du paysage : le son aigu *IIIIII* monte dans le ciel, le son large *OOOO* ouvre nos



© De Onkruidenier, *Relearning Aquatic Evolution* au festival Oerol, Terschelling 2022.
Photo : Marleen Annema

maines à l'océan, tandis que le son grave *AAAAA* descend jusqu'à la vasière. En nous servant de l'élastique comme outil de visualisation et de projection de nos cordes vocales, nous créons des sons ensemble. Le groupe fusionnait en un organisme polyphonique, les élastiques vibrant au gré du vent. Ensemble, les voix et les élastiques projetaient les sons *IIIIII*, *AAAAA* et *OOOO*. L'exercice vocal terminé, nous avons emmené le groupe plus loin dans la vasière, où nous connectons tous les élastiques des participant-e-s à un outil élastique plus petit. Physiquement lié-e-s entre eux, les participant-e-s n'avaient alors pas d'autre choix que d'anticiper et de réagir aux mouvements de chacun-e. Notre capacité pulmonaire ainsi connectée, nous respirions et marchions ensemble, simultanément, nos « tentacules » élastiques projetant des ombres de créatures semblables à des méduses ou des pieuvres sur le sable humide. Seul le collectif permettait de réaliser cet exercice : lié-e-s entre eux mais aussi au paysage, les participant-e-s formaient un organisme unique. De retour sur la terre ferme, nous avons sollicité le sens du goût pour appréhender une perspective miniature du paysage. Que goûtez-vous lorsque vous internalisez votre environnement à l'aide d'ingrédients trouvés sur place ? Nous avons demandé aux participant-e-s

d'identifier ce qu'il-elle-s goûtaient, mais aussi les papilles gustatives stimulées. Cette formation a bouleversé la relation corps-paysage. La projection de nos voix et notre exercice d'écoute, dans l'air salé de la vasière, nous ont invité-e-s à prêter à attention à d'autres choses – en remarquant, par exemple, que les bulles visibles à la surface de l'argile font penser à la respiration d'un organisme. Au-delà d'imiter les mouvements et les sons de l'environnement indépendamment les uns des autres, il s'agissait pour le public de se livrer à une véritable interprétation du paysage. En autorisant les enchevêtrements entre les participant-e-s, les interactions des différents « acteurs » de l'écosystème où nous nous trouvons sont devenues beaucoup plus claires.

Plutôt que de dispenser des connaissances, la formation s'est focalisée sur l'incarnation collective de l'estran. Nous avons utilisé différents outils dans une mise en espace qui faisait référence aux marées. Arborant différentes palettes de couleurs et hauteurs, des poteaux en bois avaient été plantés en rangées dans la vasière, serpentant à travers le paysage. La nuance et la longueur des poteaux représentaient les différents fuseaux horaires que la marée traverse entre son plus haut et son plus bas niveau. Lorsque l'on traverse l'installation

au détour d'une promenade dans la vasière, on peut ainsi faire le lien entre son propre corps et la respiration de la mer. La palette de couleurs fait écho au strict schéma colorimétrique du littoral, où le violet, le vert, l'orange et le rose marquent la séparation entre la terre et l'eau salée. Il est évidemment inutile d'essayer de transposer ces marques – issues du schéma bidimensionnel X-Y de la politique du littoral – dans le paysage réel : il suffit de passer devant l'installation à marée haute pour constater que seuls les sommets colorés des poteaux émergent de la surface de l'eau, et que toute tentative de « solidification » des frontières entre l'eau et la mer est vouée à l'échec. Le zonage du Kleiplak montre une chose intéressante : la « fonction » du site diffère selon l'institution à laquelle on pose la question. Le Kleiplak n'est pas un site Natura 2000 (un réseau de réserves naturelles protégées) mais accueille une faune sauvage reconnue par des associations ornithologiques. Le site est accessible uniquement avec bracelet lors du festival OEROL, alors qu'il est ouvert au public le reste de l'année et est bordé d'une piste cyclable très fréquentée. Enfin, la carte établie pour le port de West-Terschelling englobe le Kleiplak. En d'autres termes, d'un point de vue purement institutionnel, l'« usage » de ce paysage n'est pas

clairement défini. Des tensions peuvent naître entre les groupes : à plus grande échelle, certains habitants de Terschelling militent activement pour réduire la taille d'OEROL. Après deux étés blancs en raison de la crise sanitaire – une situation inédite depuis les débuts du festival dans les années 1980 – ces voix se font de plus en plus entendre en 2022. Certaines organisations de défense de l'environnement s'opposent également au festival. Ces deux années blanches ont eu un effet minime mais non négligeable sur les écosystèmes locaux, et certains groupes de pression ne souhaitent pas revenir à la situation pré-2020 en matière d'affluence. Des ornithologues professionnel-le-s nous ont confronté-e-s pendant notre installation, affirmant que le Kleiplak ne pouvait pas accueillir un public humain en raison de la présence de deux familles de canards qui y avaient fait leur nid. Nos divergences écologiques ont fait monter la tension d'un cran : alors que nous focalisons nos formations sur la place de l'humain au sein d'un écosystème, ces groupes de protection estiment que la nature doit rester telle quelle et protégée de tout contact humain. Ironie de la chose, le Kleiplak n'est pas un site protégé et souffre très certainement de la proximité du port, où passent ferrys et bateaux de pêche. Il fut intéressant de

constater à quel point différentes institutions revendiquent ou ignorent le Kleiplak et sa « fonction », surtout en ce qui concerne le degré de participation humaine. Sous-estimons-nous ou ignorons-nous ici le rôle de l'océan, véritable chorégraphe de la danse qui crée ces connexions ?

Plutôt que de laisser les institutions définir le « sens » du paysage, sans doute devrions-nous nous-mêmes « sentir » le lieu sous plusieurs angles. En proposant cette formation, nous souhaitons savoir comment bouger avec les marées et les organismes de l'écosystème local. En s'affranchissant de l'« horloge » classique, nous nous apercevons que les marées reflètent la multitude de temporalités qui nous entourent. Les horaires quotidiens de la formation pouvaient sembler arbitraires : 12 h 15, 13 h 30, 14 h 45, etc., détonnant par rapport aux représentations en soirée et en matinée des autres spectacles du festival. Ces horaires étaient immuables car entièrement dépendants de la marée basse : le groupe était soumis au rythme non pas de la terre, mais de la mer. OEROL étant un festival de spectacle vivant, les festivalier-ère-s ont l'habitude d'être considéré-e-s comme des spectateur-trice-s et non des participant-e-s. Le statut de participant-e n'est jamais un rôle totalement passif, et la présence du-de la spectateur-trice donne vie à la performance globale. De nombreux membres du public ne s'attendaient cependant pas à être interrogé-e-s, ni à être rendu-e-s vulnérables au milieu d'inconnu-e-s, ni à collaborer pour faire des choses simples, comme des mouvements ou des bruits. La formation n'avait pas pour but de créer des frictions, mais de trouver des terrains d'entente pour créer une langue en faisant appel à tous nos sens. Le-s spectateur-trice-s sont ainsi sorti-e-s des voies de communication traditionnelles pour se poser la question suivante : que se passe-t-il quand nous écoutons tous-tes ensemble ? Quand nous goûtons, sentons, chantons, respirons et bougeons tous-tes ensemble ? La nervosité gagne généralement les



© De Onkruidenier, *Relearning Aquatic Evolution* au festival Oerol, Terschelling 2022.
Photo : Marleen Annema

participant-e-s lorsqu'il-elle-s apprennent qu'il-elle-s vont commencer une « formation ». « Est-ce grave si je n'arrive pas à suivre le rythme ? » « Est-ce que ça va être fatigant ? » « Je n'ai rien préparé ! » C'était là une toute nouvelle manière de pratiquer l'accessibilité : le public devait pouvoir s'interroger, supposer, imaginer – quelque chose d'inhabituel, surtout en présence d'inconnus. On nous a souvent demandé si ce projet porte sur l'art, la science ou l'éducation, ou les trois à la fois. Il ne fait aucun doute

que de Onkruidenier est un collectif d'artistes, c'est pourquoi cette question revêt un intérêt tout particulier : et s'il s'agissait d'un projet à la fois artistique, scientifique et éducatif ? Si les trois disciplines fusionnaient en une seule à l'occasion de cette formation d'une heure et demie ?

Sur Terschelling, nous avons cherché l'élasticité des barrières culturelles et linguistiques entre terre et mer, entre public et artiste, et entre corps et paysage... et nous l'avons trouvée. Plutôt

que d'expliquer notre idée de l'élasticité, nous avons organisé neuf sessions afin de former notre public à explorer ses sens, mais aussi sa mémoire et son langage culturels, afin qu'il puisse explorer lui-même ce concept. Entremêlé-e-s ensemble dans des élastiques, nous avons réfléchi à quoi pourrait bien ressembler et résonner notre vie avec la mer – et même quel pourrait en être le goût. Que ressentez-vous lorsque vous incarnez un paysage ?



© De Onkruidenier, *Relearning Aquatic Evolution* au festival Oerol, Terschelling 2022.
Photo: Marleen Annema

L'AVENIR, C'EST MAINTENANT : L'URGENT APPEL À L'ACTION DE L'ARTIVISME ! DE L'ÉTAT MINIER DE MINAS GERAIS AU BRÉSIL, AUX MONTAGNES DU PAYS DE GALLES

Un article de Tiago Gambogi



© Lucas Brito

Tiago Gambogi est un *Brésilien extraordinaire* : danseur, acteur, clown, pole danseur, metteur en scène, artiste et conférencier. Pendant 28 ans, il a codirigé f.a.b. - The Detonators et a travaillé avec de nombreux artistes au Royaume-Uni et dans le monde entier. Son travail transdisciplinaire crée une nouvelle forme artistique hybride puissante traitant du performatif et du non-performatif à la recherche de nouvelles réponses créatives et d'un dialogue avec les entreprises impliquées dans les crises socio-environnementales.

🌐 www.transamazonia.wordpress.com

Alors que la planète est en alerte rouge pour sa survie, comment la danse, le théâtre et l'activisme peuvent-ils contribuer à transformer efficacement les relations destructrices que les humains entretiennent avec la nature et les autres êtres vivants ? Comment pouvons-nous rompre de manière créative la routine habituelle de la réalité grâce à l'humour et la transgression afin de créer un lieu de refuge qui résiste aux atrocités imposées par les gouvernements et le capital privé ?

En 2011, porté par un fort désir de me connecter à mes racines, j'ai travaillé avec le cinéaste anglais Richard Bleasdale dans une série de courts métrages tournés en Amazonie brésilienne. J'étais à nouveau amoureux du Brésil : ému par la beauté et l'abondance de son environnement naturel, le panache et la chaleur de ses habitant·e·s. J'étais également choqué et horrifié par la destruction de l'Amazonie et le manque de respect envers les tribus autochtones. Comment pouvais-je rentrer au Royaume-Uni et ne rien faire pour aider ma patrie ? Comment pouvais-je changer les choses avec ma pratique contemporaine au profit des gens et de l'environnement naturel au Brésil ? Comment pouvais-je quitter les espaces de théâtre élitistes fermés et me produire en plein air pour demander des comptes aux gouvernements et aux entreprises qui étaient en train de détruire l'environnement ?

C'est dans cet esprit que j'ai soumis un projet qui a obtenu une subvention. Le Projeto Trans-Amazônia proposait de parcourir les 4 260 km de la Route transamazonienne, la Transamazônica (BR-



© Performance au cours du projet Trans-Amazônia - Photo par Ederson Oliveira

230), exactement 40 ans après son inauguration sous le régime de la dictature brésilienne. Pendant six mois, au cours d'un voyage épique, j'ai parcouru 30 lieux (villes, villages et peuplements autochtones) à travers sept États brésiliens. Mon intention était que « Trans-Amazônia » soulève les questions suivantes : Quelle relation l'homme/la femme contemporain·e entretient-il/elle avec la nature et les ressources naturelles de l'Amazonie brésilienne ? Dans quel état

se trouve le Brésil contemporain 40 ans après la mise en place de ce développement d'infrastructure à grande échelle ? Quel corps physique émerge de l'engagement avec cet environnement et comment réagit-il dans les régions en conflit ? Ces questions m'ont amené à rencontrer des personnes et des groupes avec lesquels j'ai mené des entretiens, animé des ateliers et dans des lieux où j'ai créé des performances in situ à partir des connaissances locales que j'ai acquises.

Comment je suis devenu artiste

À Altamira, dans l'état du Pará, j'ai créé une performance intitulée « *Bela Morte* = *Belo Monte* » (« Belle mort = Belo Monte »), avec le soutien de ma partenaire Maggi Swallow, de 100 pêcheur·euse·s autochtones locaux·ales et du mouvement Xingu Vivo Para Sempre. Cette manifestation s'est déroulée devant les bureaux de Norte Energia - le consortium qui construit le barrage hydroélectrique controversé de Belo Monte (11 200 mégawatts) - qui avait invité les pêcheur·euse·s et les groupes

autochtones à la réunion, puis les a empêché·e·s d'y entrer. Cet événement allait changer ma vie à jamais.

Bela Morte comprenait les actions et éléments suivants :

- une performance de longue durée à travers la ville consistant à traîner un lourd canoë en bois ;
- un barrage de la rue et d'une partie des escaliers menant aux portes d'entrée avec du ruban adhésif ;

- une composition instantanée utilisant le mouvement, le texte et les objets - en suivant un script d'actions intégrant des interactions avec l'espace et le public ;
- l'utilisation de plantes et de bâches en plastique ;
- du maquillage sur le visage utilisant des éléments de maquillage clownesque combinés à des motifs autochtones ;
- l'utilisation de ballons remplis de « sang » (eau, colorants alimentaires rouges et bleus) ;
- des « morts » performatives dans la rue ;
- un contact direct et une tentative réussie d'entrer dans les bureaux avec des pêcheur·euse·s locaux·ales et des autochtones pour perturber la réunion.



© *Bela Morte* = *Belo Monte* - Partie performante du projet *Trans-Amazônia* concernant le barrage hydroélectrique de Belo Monte à Altamira, au Brésil - photo de Lunaé Parracho

En combinant l'art clownesque et le jeu bouffonesque, je fais preuve d'esprit critique et d'ironie quant à l'impact négatif des barrages hydroélectriques sur la région. Charmant et effrayant ; fragile et puissant. Je confronte le public, expose les données, les défaillances humaines et moi-même. Mon clown ne fait de mal à personne. Je crée des actions directes mais non violentes, où les choses n'arrivent qu'à moi : les fausses bombes de sang qui explosent, les poissons qui frappent, la boue qui tache, les chutes et les fausses morts.

Comment le fait de devenir un artiste a influencé et influence encore mon travail

Une fois devenu un artiste, il n'y a eu aucun retour en arrière possible. C'était comme si un interrupteur avait été actionné et cela a eu un impact sur tout mon travail : le travail artistique, la production, les finances, les relations avec les producteur·rice·s et les salles, les tournées. Depuis la réalisation de *Trans-Amazônia*, je me concentre sur les questions environnementales, et principalement sur celles liées au Brésil, mais aussi à la planète toute entière.

Du point de vue du financement, j'ai pu prendre conscience de qui allait soutenir mon travail et si j'allais accepter ce financement ou non. Au Brésil et au Royaume-Uni, de nombreuses entre-

prises soutenant les arts nuisent clairement à l'environnement. Comment puis-je accepter que des entreprises pratiquant des modèles de comportements et de responsabilité pour lesquels je réclame un changement me soutiennent ? Comment une forme d'art contemporain, qui est avant tout un art de protestation et de contestation de l'establishment, peut-elle procéder à l'écoblanchiment de l'argent qui tue nos forêts et nos rivières ?

En octobre 2019, j'ai été arrêté alors que je me produisais dans l'une des principales protestations d'Extinction Rebellion à Londres. J'ai alors été inculpé et j'ai reçu un avertissement. Cette situa-

tion m'a causé énormément de stress ainsi qu'à ma famille proche, et a eu des conséquences financières et professionnelles. Qui plus est, j'ai maintenant un avertissement sur mon casier judiciaire (DBS - Disclosure Barring Service). En 2021, le nouveau projet de loi Police, Crime, Sentencing and Courts Bill stipule que les personnes responsables de nuisances peuvent être emprisonnées jusqu'à 10 ans. Comment poursuivre l'artivisme dans une société qui réprime de plus en plus les mouvements sociaux ? En 2022, au Brésil, le journaliste britannique Dom Phillips et l'expert autochtone Bruno Pereira ont été abattus alors qu'ils traversaient l'Amazonie. Le Brésil détient le record du nombre de défenseur·euse·s

de l'environnement assassiné-e-s. Comment pouvons-nous mener des pratiques artistiques dans des situations aussi dangereuses ? En raison du confinement et de la peur d'être à nouveau arrêté, j'ai

priviliégé les performances qui ne constituaient pas des actions directes dans la rue, mais qui comportaient une forme de protection, que ce soit en ligne, en vidéo ou dans le cadre de festivals de théâtre

en plein air. Je considère toujours mes travaux d'action directe comme l'une de mes plus grandes forces et je cherche des moyens de faire progresser cet aspect dans le contexte actuel.

Comment cela impacte ma créativité

Être un artiste me fait me sentir vivant et me rapproche de ma communauté et des valeurs qui me sont chères. Cela me pousse à prendre des risques sur le plan

créatif et ces risques sont directement liés aux causes environnementales. La plupart de mes performances sont des pièces solo, mais il est également extrê-

mement important de travailler avec les communautés touchées par les crimes environnementaux et de collaborer avec d'autres manifestant-e-s.

Nosso Luto, Nossa Luta - un spectacle au sommet d'une montagne devant 1 000 spectateur·rice·s

La tragédie criminelle de Brumadinho, au Brésil, a eu lieu le 25 janvier 2019 lorsqu'un barrage de résidus (un barrage en remblai de terre utilisé pour stocker les sous-produits des opérations minières) a subi une défaillance catastrophique qui a tué 270 personnes. Le barrage appartient à Vale S.A., la même société responsable de la tragédie du barrage de Mariana en 2015. Cet incident a eu un énorme impact sur moi, car il s'est produit dans mon État natal et non loin de Belo Horizonte. J'ai été extrêmement bouleversé et attristé par cet événement.

Peu de temps après, j'ai été invité par l'ONG Abrace a Serra da Moeda à créer une performance-protestation le 21 avril 2019 au sommet de la montagne Moeda. Cette manifestation a été organisée par l'ONG qui lutte pour la protection des eaux et des montagnes du Minas Gerais. Ma performance lors de cet événement s'intitulait *Nosso Luto Nossa Luta*. Contrairement aux années précédentes, où les participant-e-s portaient des vêtements blancs, pour le dimanche de Pâques la couleur choisie était le noir,



© *Nosso Luto Nossa Luta* - performance au sommet de la montagne Moeda concernant l'éco-crime de Brumadinho - Photo par Glenio Campregheer

afin de renforcer le deuil. J'ai senti qu'il était urgent de créer quelque chose de puissant et d'important qui pourrait donner de la visibilité aux communautés touchées, créer un exutoire pour leur mécontentement et des opportunités pour exiger justice et intégrité de la part de la société Vale S.A. J'ai mis en scène cette performance en travaillant avec près de 30 interprètes. À la fin de la présentation,

tous·tes les participant-e-s et membres du public ont été invité-e-s à prendre part à la performance, en formant la phrase « notre deuil, notre lutte », le thème de l'événement cette année-là, afin d'être photographié-e-s d'en haut par un drone. Le texte de la performance a été écrit par la dramaturge Letícia Andrade.

Processus créatifs

Les processus créatifs répondent aux besoins de ce que l'œuvre cherche à accomplir : sensibiliser le public aux crimes environnementaux, aider les communautés concernées à satisfaire

leurs besoins avec les entreprises impliquées, générer du matériel visuel pour la presse et les plateformes de réseaux sociaux. Dans un premier temps, je lis et étudie les sujets en question, puis,

si possible, je visite les sites qui ont été touchés. D'autres recherches initiales incluent : journal intime, photos et vidéos, écriture en flux de conscience. Je passe ensuite à une deuxième phase,

dans un espace de danse/théâtre et aussi en plein air. Je trouve plus productif de travailler avec une combinaison d'espaces : des studios intérieurs et des lieux extérieurs. Chaque pièce présente des besoins différents. Le travail de performance-protestation dans les rues est

plus intuitif et je travaille ici avec un ensemble de scripts et d'improvisations. D'autres pièces, comme le solo pour la scène de « Trans-Amazônia », ont nécessité beaucoup plus de temps : 6 mois de répétitions. *Nosso Luto Nossa Luta* était une collaboration avec la drama-

turge Letícia Andrade et un groupe de 30 interprètes. J'ai également créé des performances photo et vidéo dans des lieux spécifiques. Pour *BentO*, j'ai travaillé avec le photographe Lucas Brito sur le site où a eu lieu le crime environnemental de Mariana.

Vale Kills - un exemple de performance-protestation par action directe

Le 5 novembre 2015, la rupture du barrage de retenue de déchets toxique de Samarco (BHP Billiton / Vale S.A.) à Mariana, a provoqué l'un des plus grands crimes environnementaux de l'histoire du Brésil. Les déchets toxiques ont atteint la mer à 400 kilomètres de là. En réponse à cet incident, j'ai créé *Vale Kills*, qui a été joué devant l'hôtel Mayfair à Londres où la compagnie minière Vale tenait sa conférence de fin d'année pour célébrer ses réalisations avec ses actionnaires.

Un groupe organisé de manifestant-e-s a travaillé avec moi sur cette performance. Je disposais d'une série d'actions scriptées que j'adaptais aux actions du groupe et à l'environnement. Le groupe fonctionnait comme une sorte de chœur de théâtre grec, se mettant en relation avec moi par des chants et des mouvements d'appel et de réponse, et vice versa. À cette occasion, nous

avons également dû interagir avec les agent-e-s de sécurité, le directeur et le personnel de l'hôtel et, à la toute fin de notre action, avec la police du bureau du MET. Le personnel de l'hôtel s'est opposé à notre entrée dans l'événement et notre action s'est donc déroulée à l'extérieur. Nous avons bloqué la route, scandé, utilisé un mégaphone pour parler du crime environnemental et éclaboussé l'entrée de boue (à la fin de l'action, nous avons tout nettoyé en un geste symbolique de ce que nous pensions que les entreprises responsables du crime devraient faire). Pendant que le groupe parlait, j'interagissais avec les passant-e-s dans la rue et dans les voitures, avec les agent-e-s de sécurité (j'ai essayé de les « embrasser » après un strip-tease où je me suis déshabillé pour révéler une mini-jupe et un haut avec « Brésil » écrit dessus. Un actif bon marché à vendre). J'ai créé diverses « fausses morts » dans la rue. Je me suis

fouetté avec des poissons morts, métaphore de tous les poissons morts à cause des déchets toxiques déversés dans le fleuve Doce et ses affluents.

Lors de mes performances, je suis dans un « état clownesque » (un état de curiosité, de jeu et d'ouverture à l'environnement, allant jusqu'à des actions transgressives), je réponds aux réactions des gens et à ce que je vois/ressens/expérimente (mon état psycho-physique et mon incarnation). Je pose des questions au public, je livre des séquences de texte et de mouvement, je m'engage avec les éléments in situ (couché sur la route, appuyé sur les portes, assis sur le trottoir). L'œuvre combine des éléments de théâtre de rue, de danse contemporaine, de théâtre physique et d'art de la performance. Il n'y a pas de « quatrième mur » et le public fait partie de la performance autant comme témoin que comme spectateur-ric-e-s (comme dirait Augusto Boal).

Pays de Galles

En 2021, ma partenaire Maggi Swallow et moi-même avons déménagé pour nous installer dans la magnifique campagne galloise. Nous avons été ravis de recevoir une commande extérieure d'Articulture et du Wales Outdoor Arts Consortium (Consortium des arts de plein air du Pays de Galles). Nous avons créé *Afanc*, une pièce de théâtre physique en plein air destinée aux familles, qui utilise le mythe gallois bien connu d'*Afanc* pour aborder les questions liées à la crise écologique, à la quantité de plastique et de pollution dans nos rivières et nos mers, et au dé-

clin catastrophique de la faune et de notre nature.

La pièce a été présentée en extérieur au Pays de Galles et a été bien accueillie par le public, qui l'a trouvée à la fois divertissante et stimulante. La pièce constituait un accueil artistique sur la scène artistique galloise et était également une manière de participer à une action en tant qu'artistes de façon plus sûre que les performances-protestations.

Pendant le confinement, nous avons mis en place un projet en ligne financé par le Arts Council of Wales (Conseil des Arts du Pays de Galles) pour les indépen-

dant-e-s du spectacle vivant, intitulé « Cylch Sir / Shire Circle ». Rencontrer et écouter les indépendant-e-s partager leurs préoccupations et leurs idées a été un grand privilège. Le projet nous a permis de rencontrer des organisations clés telles que Articulture, Theatrau Sir Gar, National Dance Company Wales, National Theatre Wales, Fusion Carmarthenshire, Arts Care, Groundwork Collective, Cultural Freelancers Wales, Wales Dance network, WAHWN, Organised Chaos et nous a permis d'avoir une bonne compréhension initiale du secteur artistique gallois.

En avril 2022, j'ai créé de courtes vidéos tournées en plein air dans l'une des forêts situées à côté de chez moi. Ces performances vidéo ont été pensées pour soutenir la lutte au Brésil en faveur de la protection des eaux souterraines contre la pollution des compagnies minières. Cette action était organisée par l'ONG Abrace a Serra da Moeda, la

même qui m'avait invité à réaliser la performance en 2019. Cependant, en 2022, cette manifestation n'a pas pu avoir lieu en personne en raison des restrictions liées à la pandémie de Covid. J'ai créé les performances vidéo suivantes : 1. une pièce sur la durée pour laquelle j'ai utilisé un long morceau de tissu noir pour frapper l'eau ; 2. une pièce dans la-

quelle j'interagis avec divers éléments de l'espace : de grands troncs d'arbres, des chemins forestiers et, à la fin, de l'eau très froide. Les pièces ont servi de protestation numérique sur les réseaux sociaux, sur les listes de diffusion WhatsApp et dans la presse au Brésil.

L'industrie des arts du spectacle et la crise environnementale

La façon dont l'industrie des arts du spectacle aborde la crise environnementale et le changement climatique me laisse perplexe pour les raisons suivantes :

1. La création d'œuvres théâtrales et chorégraphiques remarquables qui traitent de la crise environnementale et qui sont présentées dans des festivals en plein air ainsi que dans des lieux locaux est une bonne chose, mais il en faut bien plus ! Le pouvoir de l'artivisme

réside dans sa capacité à s'engager directement dans les problématiques : dans les manifestations, dans les conversations avec les entreprises concernées. Comment l'art peut-il cesser de servir de simple divertissement et contribuer à faire avancer ces questions urgentes ?

2. À plusieurs reprises, j'ai tenté d'engager la discussion avec des collègues du secteur pour créer des pièces de rue, mais j'ai ressenti beaucoup de résistance

et de peur. Je sais que ce n'est pas à la portée de tout le monde, mais nous devons nous extraire de la sécurité de notre art et le laisser devenir notre forme d'activisme pour traiter les problèmes et susciter le changement. Il est temps de créer des œuvres qui dépassent les petites sphères du théâtre pour toucher tous les secteurs de la société.

3. Comment les artistes peuvent-ils accepter des financements et des parrainages de la part d'entreprises qui nuisent clairement à l'environnement ? Au Brésil, par exemple, la société minière Vale S.A., responsable des principaux crimes environnementaux de l'histoire, soutient divers projets culturels dans le pays. Comment l'artivisme peut-il créer des œuvres pour défier l'entreprise même qui les sponsorise ? Jusqu'où peut aller cet écoblanchiment ? Comme beaucoup d'autres entreprises, les campagnes de marketing de Vale S.A. les présentent de plus en plus comme un modèle de nouvelles méthodes durables pour protéger l'environnement et « redonner à la communauté », alors qu'elles leur portent régulièrement préjudice.



© BentO - a siren for responsibility. Performance par Tiago Gambogi in Mariana, Brazil. Photo par Lucas Brito

Matériaux et pole dance

Depuis que j'ai voyagé en Amazonie, où j'ai pu constater la quantité de plastique dans les rivières et les forêts, ainsi que la nature ad hoc des maisons et des logements, j'ai commencé à travailler avec des matériaux recyclables de manière totalement improvisée, pour fabriquer des costumes et des accessoires pour mes performances. Ils sont généralement attachés avec de la

corde, de la ficelle ou du ruban adhésif et leur fragilité est clairement visible. Le public peut repérer de quelle façon ils ont été fabriqués. Je transforme un arrosoir en chapeau, des tubes jaunes en un vêtement qui oppresse le corps, toujours avec humour et de manière inattendue. J'ai également été impressionné par l'aspect vertical de la forêt et par le grand

nombre de poteaux électriques sur l'autoroute Transamazonienne. J'ai découvert la pole dance lors de ma visite au studio d'un ami à Manaus et j'ai pensé que cela constituerait un élément unique à exploiter en raison de l'utilisation de la hauteur verticale, du flux, des éléments acrobatiques et de la capacité à déterritorialiser la pole dance et à intégrer

d'autres significations dans sa forme. Je me suis formé à cette technique et l'ai utilisée dans la version scénique de

Trans-Amazônia ainsi que sur des poteaux de rue dans diverses performances

en extérieur. Elle fait désormais partie de ma boîte à outils d'artiste.

L'engagement en faveur de l'activisme comme outil de travail

Tout comme une fourmi curieuse aux antennes déployées, je suis continuellement à la recherche des problématiques environnementales qui m'entourent et je me rapproche des groupes locaux. Sur le plan créatif, cela m'a conduit à travail-

ler en collaboration, où je suis souvent invité à jouer un rôle de leader.

En 2019, j'ai dirigé le groupe Extinction Rebellion à Ramsgate et Margate, dans le Kent, au Royaume-Uni. Le travail

consistait en des sessions hebdomadaires, où il était question de collaborer avec des artistes non-professionnel-le-s, et de créer des performances pour des manifestations de rue.

Appel à l'action !

Face à l'aggravation des préoccupations et de la crise socio-environnementale à l'échelle mondiale, ainsi qu'à l'aliénation apparente des humains face aux réalités de leurs besoins de survie fondamentaux : la Terre. Pour changer ce scénario, nous pouvons faire une différence en

sensibilisant les gens à la crise climatique. Je considère que mon travail d'artiste consiste à ouvrir la conversation entre les artistes/activistes actuel-le-s et futur-e-s et les communautés. Il est essentiel de continuer à rechercher de nouvelles stratégies artistes pour

des performances significatives qui incarnent notre relation avec le monde réel plutôt que virtuel, afin de pousser les entreprises à accepter la responsabilité de leurs actions néfastes vis-à-vis de l'environnement.

Références

- Aljazeera, (2019), <https://www.aljazeera.com/news/2019/10/7/extinction-rebellion-climate-protest-brings-london-to-standstill>. Accessed on 18 July 2022.
- Brito, Lucas (2016), 'Bent-O : uma sirene por responsabilidade', Flickr, <https://www.flickr.com/photos/pipepie/albums/72157663844933152>. Accessed 18 July 2022.
- Extinction Rebellion (2021), 'About us', <https://extinctionrebellion.uk/the-truth/about-us>. Accessed 18 July 2022.
- Rebellion, Extinction Rebellion (2022), Netflix Documentary, Accessed 10 July 2022.
- Faria Rocha, Carlana (2020), Artivisms and Decolonial Attitude Emergencies : Protest Actions ? The Action 'Nosso luto, nossa luta' ('Our Grief Our Struggle') by the Memories of an Artist, Barreiras : Federal University West of Bahia, Humanities Centre, Masters in Human & Social Sciences.
- Gambogi, Tiago (2013), Trans-Amazônia, www.transamazonia.wordpress.com. Accessed 18 July 2022.
- Gambogi, Tiago (2015), Vale Kills, YouTube, 9 December, <https://youtu.be/IM8MUCMSJxs>. Accessed 15 July 2022.
- Gambogi, Tiago (2016), Alma Lama, YouTube, 14 January, <https://youtu.be/56Gb2-UoNLU>. Accessed 15 July 2022.
- Gambogi, Tiago (2018), Making Waves : Amazon's Ashes, YouTube, 20 November, <https://www.youtube.com/watch?v=n8zzvAPmuqQ>. Accessed 17 July 2022.
- Gambogi, Tiago (2019), Nosso Luto, Nossa Luta, YouTube, 26 April, <http://youtu.be/NID51HtPMHY>. Accessed 18 July 2022.
- Gambogi, T & Swallow, Maggi (2021), Afanc, YouTube, 15 Sept, <https://www.youtube.com/watch?v=laGfAvDIWPM>. Accessed 18 July 2022
- Gambogi, Tiago (2020), Pé de busca : lírio do deserto, YouTube, 28 August, <https://youtu.be/tLCOFwEy8CM>. Accessed 15 July 2022.
- Harding, Jeremy (2020), 'The Arrestables', London Review of Books, 16 April, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v42/n08/jeremy-harding/the-arrestables>. Accessed 15 July 2022.
- Mourão, Rui (2015), 'Performances artivistas : incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência', Cadernos de Arte e Antropologia, 4 : 2, pp. 53-69, <https://journals.openedition.org/cadernosaa/909>. Accessed 18 July 2022.
- The Sun, (2019), <https://www.thesun.co.uk/news/10091282/cops-giving-hot-vegan-food-books-to-extinction-rebellion-protesters/> Accessed 18 July 2022

OBJETS ET PERCEPTION

Un article de Andrea Salustri, artiste de circusnext (Italie/Allemagne)



© Eike
Walkenhorst

Andrea Salustri est originaire de Rome, où il a appris le jonglage contact, la manipulation du feu et travaillé comme artiste de rue. Diplômé de philosophie avec distinction à l'Université La Sapienza de Rome en 2013, il s'est ensuite installé à Berlin pour se former en danse contemporaine. Il a suivi le programme intensif de danse à la Tanzfabrik Berlin, puis a étudié la danse et la chorégraphie à l'université HZT de Berlin. Actuellement, il crée des installations de cirque multimédias et est en tournée avec son œuvre MATERIA. Andrea est un artiste lauréat de circusnext 2018-2019.

🌐 andreasalustri.com

Nous vivons le changement.
Nous incarnons le changement.
Nous diffusons le changement.
Nos mains se déplacent dans un labyrinthe submergé.
La neutralité disparaît parmi les réfractions d'une immobilité impossible,
Tandis que nous flottons vers la surface
Sous le charme d'une ténacité hésitante.
Une douce et implacable dérive,
Portée par les voiles de l'habitude et les marées de la culture.
Oscillant
Entre l'ombre de l'ignorance complice,
Et le soleil brûlant des choix quotidiens.
Des choix possibles et des choix privilégiés.
Dansant plus près du feu,
Le travail de la terre
De ceux qui ne savent pas comment voir,
De ceux qui ne savent pas comment voir,
Perdant de vue nos corps parmi deux et plusieurs,
Parmi les étincelles du feu et le bruit de la danse.

Corps vivants,
Se transformant,
Dispersant des graines d'intentions
Et des fragments de gestes
Tels des traces de lumière
Scintillant derrière nos mains
Tandis que nous avançons.

Des actions simples
Se brisant comme des vagues contre les falaises de la société,
Se retirant, se réorganisant, s'adaptant.
Un million de mains s'agrippant au continent d'une insaisissable cohérence
Dans la persévérance calme de la respiration.
Des roches solides et des croyances malléables,
Traversés par les vents et par le temps.
Un océan entier
Se rétrécissant dans le creux d'une main.

Le paradoxe de l'art et le paradoxe de la vie,
Arrosant et faisant flétrir les fleurs du dessein.
Mots durables
D'une langue non durable.
Parlant pour demander le silence.

Écoutant.
Nos mains, à nouveau.

Ma pratique en tant que créateur de cirque a débuté dans l'espace public par le biais du jonglage et des arts de la rue. Le jonglage a été pour moi l'occasion d'entretenir et de partager, de manière directe, cette fascination, cette capacité d'émerveillement, qui se cache sous les racines du cirque en tant que genre. J'ai profondément apprécié la dynamique d'offrande mutuelle, entre l'artiste et le public, sur laquelle le travail d'un-e artiste de rue semblait être centré. J'y voyais un acte *politique* de nature simple, immédiate et connectée. Rapidement, cependant, mon chemin s'est écarté du cirque. Je me suis retrouvé dans un espace conflictuel alors que je tentais de trouver le point de convergence entre mon travail et ma présence au sein de celui-ci. J'ai identifié et lutté contre l'*héroïsme* intrinsèque à la présentation de mes performances de jonglage, qui reposait sur des astuces et des moments d'étonnement délibéré pour plaire au public et célébrer le succès de l'artiste. À l'époque, je ne savais pas et je n'imaginais pas que le cirque pouvait trouver son expression dans d'autres formes de performativité, qui ne mettraient pas l'accent et ne se calqueraient pas sur la virtuosité de l'artiste. J'ai donc décidé d'explorer de nouvelles choses en dehors de ce

genre. J'ai commencé à étudier la danse contemporaine et la chorégraphie, où j'ai pu découvrir une ouverture et une diversité incroyables quant à la manière dont les artistes se rapportaient au public et à leurs œuvres. Cette ouverture s'est manifestée par une série de questions qui se sont imposées à moi en rapport avec mon expérience antérieure du cirque. Quelle était la nature de ma pratique ? Où se développait ma recherche ? Présentais-je le même matériel que celui sur lequel je faisais des recherches, ou y avait-il un décalage ? Enfin, et surtout, dans quel contexte s'inscrivait mon travail et l'environnement dans lequel il se situait ?

Ces questions ont soulevé une série d'hypothèses que je transportais inconsciemment dans toute ma pratique, de la formation jusqu'à la composition. Je suivais des modèles narratifs de risque et de succès qui, en fin de compte, mettaient davantage l'accent sur mes compétences et moi-même que sur le travail en lui-même. Je prenais également pour acquis un modèle dans lequel j'abordais une discipline de cirque, j'achetais les accessoires/appareils nécessaires, j'apprenais les tours et les techniques existants, tout en créant des variations ou des reformulations d'un répertoire don-

né, et je présentais les résultats de ma formation avec le seul ajout d'un cadre et d'une cohérence dramaturgiques. J'ai vu ce schéma se répéter tout autour de moi, et j'ai décidé d'essayer de le modifier. J'ai posé mon équipement et j'ai observé mon environnement. J'ai commencé à manipuler des objets courants, pas encore codifiés comme accessoires de jonglage, et n'étant par conséquent pas soumis aux attentes et au contexte historique du cirque. Le point central de l'œuvre a évolué des résultats d'une recherche sur le mouvement vers la recherche elle-même, en me servant de l'improvisation et du fait que je n'étais pas habitué à travailler avec ces objets comme stratégies de composition. Plutôt que d'appliquer des techniques de jonglage existantes sur de nouveaux objets, j'essayais maintenant de trouver et de développer une technique spécifique en fonction du caractère unique de chaque objet que je rencontrais, en essayant de comprendre son langage pour engager et entamer un dialogue avec lui. Soudain, un changement m'a semblé possible : je me suis éloigné de la centralité de l'artiste de cirque et me suis rapproché de l'environnement dans lequel ma pratique se déroulait.

Environnements et perception basés sur les objets

Encerclé-e-s par la matière, nous naviguons dans des environnements basés sur des objets et façonnés par la fonctionnalité de leur utilisation. Appareils électriques, meubles, véhicules, moyens de transport, devises, moyens de communication, dispositifs technologiques

et mécaniques, etc., notre monde entier est rempli de choses. Nous percevons ces objets selon différents degrés de complexité, en fonction de nos besoins et de notre capacité à les utiliser : le seuil de compréhension minimale, qui détermine la facilité d'utilisation de

base, est constamment restreint par le processus de conception. Par conséquent, nous nous retrouvons à interagir avec des objets dont le fonctionnement nous échappe partiellement voire totalement, mais que nous sommes néanmoins en mesure d'utiliser. Nous

comprenons leur but et comment les activer, et lorsque ce n'est pas le cas, ils se fondent dans le bruit de fond des choses qui peuplent nos paysages modernes. Cette surabondance d'objets est en croissance constante, elle suit la recherche et la fabrication de nouveaux besoins, tandis qu'en même temps, le système a les moyens de démoder les vieux objets, par le biais de l'obsolescence programmée, l'incompatibilité des logiciels, les modes et autres stratégies de marché. En tant que jongleur qui s'est tourné vers la manipulation d'objets, la relation que nous entretenons avec notre environnement basé sur les objets fait désormais partie de ma recherche, et je considère qu'il est urgent d'engager une conversation sur la durabilité environnementale à ce niveau-là.

En examinant cette relation, nous pouvons observer quelques points intéressants. Nous subissons un *apprentissage* constant de l'utilisation d'un nombre incroyablement élevé de choses, que nous apprenons à appréhender et à utiliser à

notre avantage. Nous devenons, en effet, des manipulateur·rice·s expert·e·s de machines à café, de lacets de chaussures, de smartphones, que nous pouvons faire fonctionner au moyen de manœuvres exactes et essentielles. Certain·e·s d'entre nous sont passé·e·s maître·sse·s dans l'art de plier des journaux, de changer des housses de couette, de conduire des voitures, de rouler des cigarettes à la main. Chacun·e a ses spécialités, mais nous disposons tous d'un répertoire extraordinairement large de *manipulations fonctionnelles*¹. Nous remarquons un autre fait concernant notre interaction quotidienne avec les objets qui nous entourent : la fonctionnalité dicte et limite de façon spectaculaire non seulement notre manipulation, mais aussi notre perception. Nous apprenons la manière correcte et efficace d'utiliser les choses, mais en même temps, nous perdons progressivement la capacité de les étudier. Nous prêtons rarement attention à la douce voix des moulins à café, ou nous empilons délibérément des tasses dans les équilibres les plus précaires. Nous considérons

comme cassés ou inutilisables les objets qui ont perdu la capacité de servir leur fonction première et dont nous nous débarrassons facilement. Nous remplaçons les objets par d'autres qui présentent des caractéristiques améliorées, lorsque cela est économiquement possible. En bref, nous *réduisons les objets à leur fonction première*, ce qui, avec leur *valeur économique*, définit les limites de notre perception. Notre perception est intrinsèquement liée à notre interprétation et à notre relation au monde. La perception constitue déjà, en soi, un acte d'interprétation, et la façon dont nous percevons le monde est indivisible de la façon dont nous nous y rapportons². Ce qui semble non durable, par conséquent, n'est pas seulement le modèle capitaliste en soi, mais la façon dont ce modèle affecte la perception que nous avons de notre environnement basé sur les objets comme étant simplement fonctionnel et jetable. Je considère cette perception comme étant à l'origine d'une relation non durable avec notre environnement, et d'un grave problème écologique.

Stratégies de coexistence, visant à modifier notre perception des objets

Ces considérations ont influencé ma pratique en m'amenant à chercher dans les objets une valeur et des possibilités qui redéfiniraient ma façon de percevoir et d'interagir avec mon propre environnement. Je pense que les arts du spectacle, et plus particulièrement le cirque, avec sa capacité inhérente à l'émerveillement, comme mentionné précédemment, représentent un terrain fertile pour nourrir des modèles alternatifs de relation avec notre environnement. J'ai

développé trois stratégies pour modifier ma relation avec les objets. La première, empruntée au formalisme russe, est la *défamiliarisation*³. Une tentative délibérée de regarder les objets au-delà de leurs fonctions primaires.

Les objets extrêmement familiers cachent souvent un univers de possibilités dissimulé sous l'usage habituel que nous en faisons. En observant nos environnements dans le but de les étu-

dier tout en se débarrassant, autant que possible, de nos préjugés culturels et fonctionnels, les objets se révèlent comme des rencontres nouvelles et surprenantes. Par le biais de la *défamiliarisation*, la manipulation des objets devient un processus de redécouverte ludique, pouvant traverser de multiples champs d'analyse et différentes disciplines. Un deuxième outil théorique que j'ai développé est une paire de trichotomies connectées, visant à décrire et à étudier

¹ Du point de vue du jonglage, relativiser notre pratique en tant que spécialisation sur un ensemble particulier d'objets parmi les nombreux qui existent dans le monde est une pensée intrigante, qui tourne finalement autour de la *non-fonctionnalité* discutable de la manipulation du jonglage, et de l'affirmation très controversée, bien qu'incisive, selon laquelle *l'art est défini par son propre contexte*. En référence à cela, consulter A. Danto, N. Carroll, G. Dickie, entre autres. Pour une introduction rapide, voir <https://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>

² La perception humaine, avant et en vue de la formation du concept empirique d'un objet (comme une fleur, par exemple), organise les données sensibles de cet objet en procédant à une sélection de ses traits les plus pertinents (elle a des pétales, un pistil, etc.), et offre ainsi à l'intellect un schéma qui lui permet de le classer. Ma connaissance des traits pertinents des fleurs affectera donc déjà la manière dont je peux organiser ma perception, en plus d'affecter la manière dont, par conséquent, je peux les reconnaître. Pour sélectionner les pétales, le pistil, etc., comme traits pertinents, nous devons d'abord sélectionner comme pertinents les traits qui nous permettent de les reconnaître comme pétales, pistil, etc. Mais nous aurons beau décomposer le processus, il s'avérera que la perception a toujours lieu dans un environnement linguistique déjà constitué et en vigueur : nous percevons toujours une fleur, un pistil, une forme, une couleur, etc. Il est intéressant de noter, à cet égard, comment un même objet peut être perçu différemment, précisément en fonction des traits qui sont sélectionnés comme pertinents. Par exemple, dans une situation d'urgence où je soupçonne la présence d'un étranger dans la maison, je pourrais percevoir une poêle à frire comme un « objet contondant » plutôt que comme un « ustensile de cuisine ». À ce sujet, consulter E. Garroni.

³ Cf. V. Shklovsky

la manière dont les artistes-interprètes *entrent en relation* avec les objets sur scène. La première est « *manipulateur-rice-manipulation-objet* », et vise à identifier où se situe le point central de la relation. La seconde, intitulée « *utiliser-interagir-servir* », vise à identifier le type de relation en place. Les deux trichotomies sont liées. *Utiliser* un objet signifie que l'attention est portée sur la-le manipulateur-rice : c'est le cas lorsque les objets ne sont qu'un moyen de montrer les compétences de l'artiste (par exemple, dans le jonglage traditionnel, où le public applaudit l'habileté du-de la jongleur-euse). *Interagir* avec un objet signifie que l'accent est mis sur la manipulation, qui est une contribution partagée entre le manipulateur et l'objet. L'accent est mis ici sur la co-dépendance entre les deux, la hiérarchie est brisée et ce qui importe est l'interaction (c'est-à-dire lorsque la réussite d'un tour n'est pas la partie la plus intéressante du tour). *Servir* un objet (ou plutôt « *être au service d'un objet* ») manifeste un changement complet de la hiérarchie, l'accent est mis sur l'objet et la-le performeur-euse devient un-e facilitateur-rice qui permet la manipulation sans attirer directement l'attention sur elle/lui. Ce



Andrea Salustri - Circus of Discarded Objects © ParkKim Hyungjoon

dernier changement de focalisation est un état extrêmement délicat et, d'après les recherches que j'ai pu effectuer, il atteint son maximum lorsque la-le performeur-euse est complètement immobile ou absent-e alors que les objets sont actifs sur scène.

La troisième et dernière stratégie que j'ai adoptée pour modifier ma perception et m'engager différemment avec mon environnement concerne les objets que j'ai sélectionnés pour ma pratique. J'ai commencé à travailler non seulement avec

des objets courants, mais aussi avec des objets jetables, ou qui ont été jetés et mis au rebut. Cette stratégie a radicalement changé la valeur que j'attribuais aux objets qui m'entouraient, elle m'a soudainement permis de voir la beauté partout, et a modifié ma relation avec les objets avec lesquels j'interagissais quotidiennement. De plus, le fait de me familiariser avec les objets mis au rebut a été une grande source d'inspiration pour produire de nouvelles œuvres.

Circus of Discarded Objects (le Cirque des objets jetés) : la deuxième vie des choses

Qu'advient-il des objets après que nous nous en sommes débarrassés ? Où atterrissent-ils ? Que possèdent-ils encore de leurs anciens attributs ? Et quelles nouvelles possibilités offrent-ils ? Ma pratique basée sur les matériaux jetés s'est développée en un projet intitulé *Circus of Discarded Objects*¹, en collaboration avec la compagnie de cirque contemporain coréenne *The Chorokso*.

Ce projet a eu lieu en 2021, au SSACC (Seoul Street Art Creation Center) avec le soutien d'ARKO (Arts Council Korea). Dans le cadre d'un atelier au cours duquel j'ai partagé ma méthode de manipulation des objets avec le groupe, nous avons parcouru les rues de Séoul à la recherche d'objets abandonnés, afin de les réactiver, de les redécouvrir et de leur donner une nouvelle vie dans

l'espace public. Nous avons également visité des casses et des stations de recyclage, où nous avons collecté un tas de matériaux déclarés inutilisables et destinés à être jetés. Nous les avons nettoyés et intégrés à l'atelier. La méthode a prospéré entre les mains des participant-e-s, pour aboutir à une performance publique.

MATERIA, s'attacher au jetable

Au cours de mon parcours, à travers la manipulation des objets, j'ai découvert et orienté mon travail autour d'un ma-

tériau synthétique, le polystyrène. Plus précisément, je me suis concentré sur le polystyrène expansé (PSE), couramment

utilisé pour l'isolation des bâtiments, les emballages et les récipients jetables. Le polystyrène expansé présente de sérieux

¹ Cf. <https://vimeo.com/680459318>



Andrea Salustri - MATERIA © Susana Chicó

problèmes environnementaux car il s'agit d'un matériau non biodégradable qui génère des déchets. Au premier abord, il peut sembler contradictoire, dans une perspective de durabilité, de développer une œuvre avec un matériau non durable. Mais qu'est-ce que le polystyrène a de véritablement non durable ? Nous sommes entourés de différents types de matières plastiques. On retrouve des composants en plastique dans un nombre extrêmement élevé d'objets, et

les plastiques sont prédominants dans les méthodes d'emballage actuelles. Réduire la quantité de plastiques et s'en débarrasser est un objectif concret, souhaitable et réalisable, mais ce n'est pas la solution la plus immédiate pour répondre à cette urgence. Ce qui n'est vraiment pas durable dans le plastique, c'est la façon dont nous nous en servons, la façon dont nous l'acquérons facilement et en disposons immédiatement, la façon dont nous le regardons, encore une fois : notre

perception. Cette perception, comme nous l'avons vu précédemment, est liée à sa *fonction*, qui, pour le polystyrène, est très vite remplie (nous ouvrons le contenant, nous extrayons nos marchandises, nous jetons l'emballage) et à sa *valeur économique*, qui est incroyablement faible. Pour cette raison, notre relation au polystyrène est une relation de mépris. *MATERIA*¹ constitue une tentative visant à contrer cette relation et à modifier notre perception du polystyrène en tant qu'élément vivant, fragile et doté de propriétés surprenantes. La performance a été soutenue par *circusnext*², et coproduite par *PERPLX*. Elle se sert du cirque contemporain comme d'un objectif pour étudier le matériau dans une recherche transdisciplinaire. En résulte une chorégraphie pour un humain avec plusieurs formes en polystyrène, où l'humain et le matériau s'engagent dans un dialogue non verbal. Le jonglage tente de ne pas imposer un contrôle direct, mais plutôt de créer des environnements contrôlés afin que le matériau soit libre de se produire et de prendre des initiatives. Le rôle du·de la performeur·euse évolue vers celui de facilitateur·rice et l'accent est constamment partagé entre l'objet, la·le manipulateur·rice et la manipulation. La pièce présente non seulement la vivacité du polystyrène, mais aussi sa destruction. J'y vois un élément fondamental pour établir une conversation sincère avec et au sujet de ce matériau. En même temps, ce choix a soulevé chez moi des questions urgentes quant à la durabilité du spectacle et au traitement des déchets que je créais. J'ai trouvé deux stratégies pour recycler et éliminer activement ces déchets.

La première stratégie consiste à recycler de plus gros morceaux de polystyrène, qui présentent des imperfections et ne sont donc pas adaptés à la scène, en une série de sculptures. J'ai intitulé cette série *Toxic Landscapes* (Paysages toxiques)³, et elle constitue un développement continu de ma tournée. Ces

¹ Cf. <https://vimeo.com/323835979>

² Cf. <https://www.circusnext.eu/andrea-salustri/>

³ Cf. <http://andreasalustri.com/materia>, please scroll down



Andrea Salustri - MATERIA © Milan Szypura

sculptures témoignent à la fois d'une fascination pour la transformation matérielle et les traces d'un combat, où le sol perturbé du champ de bataille est le résultat d'une relation conflictuelle avec cette substance toxique. La nature controversée du polystyrène est délibérément présentée. Chaque œuvre est le résultat d'un processus de fusion et de corrosion, grâce à l'utilisation d'un

pistolet à air chaud, d'encre noire et de fluides à base de pétrole qui détruisent la structure chimique du polystyrène. Le discours environnemental actuel présente et recontextualise la forte influence du travail d'Alberto Burri et de sa série *Plastics*, dans laquelle l'artiste, après la Seconde Guerre mondiale, avait transformé la toile en panneaux de plastique et le pinceau en chalumeau.

La deuxième méthode que j'ai adoptée consiste à composter les déchets résiduels de chaque exposition à l'aide de vers, capables de digérer le polystyrène. Ces vers, communément appelés *super-vers*, sont les larves de *Zophobas morio*, une espèce de coléoptère. Ils contiennent plusieurs enzymes intestinales capables de digérer le polystyrène.

En plus de cela, ils peuvent vivre sainement avec un régime alimentaire basé uniquement sur le polystyrène, et ne nécessitent qu'une hydratation supplémentaire. Cette incroyable découverte est déjà utilisée, depuis quelques années, par plusieurs entreprises écologiques exploitant le polystyrène et compostant leurs propres déchets. J'ai commencé à adopter cette méthode en 2020, et depuis, je collecte tous les déchets produits lors de la représentation du spectacle en tournée. Je les ramène à mon atelier à Berlin où je les donne à une petite colonie de vers. Ce processus d'élimination du polystyrène par *Zophobas morio* a été récemment examiné et prouvé par une étude publiée dans la revue *Microbial Genomics*¹.

Invisible, une réflexion sur le changement

Lors de nos recherches sur notre perception et notre relation aux environnements basés sur des objets, un autre sujet s'est naturellement imposé comme une investigation nécessaire et interconnectée : notre perception et notre relation au *changement*. En réalité, toute modification de notre perception doit d'abord porter sur notre capacité à accepter et à supporter le changement. Notre relation au changement est des plus complexes et des plus fascinantes.

Tout récemment, au cours des deux dernières années, l'humanité a été confrontée à des événements dramatiques qui ont produit une révolution du modèle narratif global, entraînant des changements radicaux dans les



Andrea Salustri - Toxic Landscapes © Andrea Salustri

¹ Cf. <https://www.nytimes.com/2022/06/10/science/worms-eating-styrofoam.html> ; <https://www.microbiologyresearch.org/content/journal/mgen/10.1099/mgen.0.000842>

habitudes quotidiennes, sociales et économiques. La propagation d'une pandémie a imposé des changements en quelques semaines. Le récent développement de la guerre en Europe a imposé le changement en quelques jours. En même temps, avec leur impact dévastateur, ces événements ont fait naître un sentiment d'urgence. Mais d'où provient ce sentiment d'urgence ? Où se situe la ligne au-delà de laquelle nous décidons d'agir ? Comment le fait de témoigner se transforme-t-il en engagement ? Ces questions semblent incroyablement pertinentes par rapport à la crise climatique, une urgence qui a autant d'impact sur l'histoire du monde mais qui se développe à un rythme plus lent. Nous sommes témoins des transformations constantes sur nous-mêmes et sur notre environnement, mais quand et comment remarquons-nous le changement ? *Remarquer* requiert une prédisposition fondamentale à l'ouverture et à l'écoute. Cette prédisposition semble être l'élément premier et fondamental pour surmonter le décalage entre savoir et agir.

En 2023, je commencerai un nouveau projet intitulé *Invisible*, en collaboration avec l'artiste sonore Federico Coderoni, dans lequel nous souhaitons effectuer des recherches sur cette prédisposition et jouer avec la capacité du public à percevoir le changement.



Zophobas Morio processing polystyrene © Andrea Salustri

Pour l'instant, nous envisageons une performance hybride, qui se déroule à l'extérieur et à l'intérieur du théâtre, et plus tard sur une plateforme numérique. Nous nous sommes associés à *PlanetWatch*, une entreprise qui crée et déploie des capteurs pour surveiller la pollution atmosphérique dans le monde entier. Nous transformerons les données collectées par ces capteurs en une composition musicale générative, qui sera présentée, entre autres éléments, dans le cadre de la performance. L'idée principale et le but de notre projet est d'embrasser un processus de réflexion sur les change-

ments subtils et drastiques qui redessinent actuellement les histoires individuelles et collectives, comme point de départ d'une recherche ontologique plus large sur l'identité, la responsabilité et la capacité d'action.

Je crois fermement à la valeur et à l'urgence d'une conversation sur la manière dont nous percevons notre environnement et dont nous y sommes liés. Je crois également que le cirque contemporain, en tant que forme d'art, et avec sa façon particulière de tisser des liens avec le monde, peut jouer un rôle central pour faciliter cette conversation.

Références

- Carroll, Noël, *Historical Narratives and the Philosophy of Art*, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* - 51, 1993.
- Corà, Bruno, *BURRI Plastiche*, Forma Edizioni, Florence, 2018.
- Danto, Arthur C., *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.
- Dickie, George, *The Art Circle*, Haven, New York, 1984.
- Garroni, Emilio, *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Rome-Bari, 2005.
- Shklovsky, Viktor, Berlina, Alexandra (ed.), *Art as Device*, in *Viktor Shklovsky: A Reader*, translated by Berlina, Alexandra, Bloomsbury, New York-London, 2017.

L'ENTRETIEN : LA MULTITUDE DES APPROCHES ARTISTIQUES FACE À UN ENJEU MONDIAL



ENTRETIEN AVEC MARIJA BARANAUSKAITĖ (LITUANIE)



© Bartosz
Frątczak

Née en 1990, Marija Baranauskaitė est l'une des premières créatrices de cirque contemporain professionnelles de Lituanie. Danseuse contemporaine à ses débuts, Marija fréquente ensuite l'école de clown Philippe Gaulier (Paris) dont elle sort diplômée. Pendant onze ans, elle est actrice et conférencière chez RED NOSES Clowndoctors, une ONG dont elle devient directrice artistique entre 2018 et 2020. Elle co-fonde l'Association du cirque contemporain en Lituanie. Outre ses activités d'enseignement à l'académie lituanienne de musique et de théâtre, elle a collaboré à une douzaine de performances et de compositions dans les disciplines de la danse, du théâtre et du cirque.

Que signifie pour vous « corps vivants » ?

Ces quatre dernières années, j'ai fortement orienté ma recherche artistique sur la notion des corps inanimés. Mes spectacles n'étaient pas destinés à un public d'êtres humains, mais d'objets. Paradoxalement, l'exploration des corps non vivants – des canapés, par exemple – m'a permis, à moi et à d'autres humains, de mieux comprendre ce qu'est un corps vivant. D'un côté, il est difficile d'appréhender sa propre vitalité quand on est juste vivant-e et qu'on est accaparé-e par nos tâches quotidiennes. De l'autre côté, c'est en essayant de comprendre les êtres non vivants et en s'y comparant que l'on peut plus facilement déterminer ce qui fait de nous des êtres vivants.

Par le passé, j'ai déjà créé des performances où j'interdisais l'entrée aux personnes du public si il-elle-s ne faisaient pas semblant de ne pas être vivant-e-s, d'être des objets. Les gens étaient souvent choqué-e-s de constater qu'il-elle-s n'arrivaient pas à rester fi-



© Black Duck Performance, Photo : Liam Dunning

gé-e-s, à éteindre leur cerveau, à arrêter de respirer ou de transpirer – et encore moins à ne pas aller aux toilettes. Lorsqu'ils viennent au spectacle, les corps humains vivants ressentent le besoin de critiquer, de juger, de ranger dans des cases, etc., mais aussi d'éprouver de la joie, de rire et de se sentir bien.

Cette année, j'ai élargi mes recherches aux corps vivants. Jusqu'alors, je me mettais moi-même en scène pour des

publics d'êtres non vivants : cette fois-ci, cependant, je me suis interrogée sur d'autres types d'êtres vivants pouvant se produire devant des humains – et j'ai au final choisi des canards. Actuellement, je cherche un moyen de proposer une vision artistique de canards dans leur habitat naturel, sans pour autant soumettre leurs habitudes de vie à nos propres exigences humaines et artistiques.

Dans votre projet in situ en cours de création *Black Duck Performance*, vous questionnez la relation entre, d'un côté, les artistes/humains et, de l'autre côté, les animaux, en vous affranchissant du schéma circassien traditionnel – des animaux dressés pour des numéros – dans une approche où l'animal est lui-même l'artiste, dans son environnement naturel. Qu'avez-vous appris dans vos recherches, et quelle était votre ambition avec cette expérience ?

J'avais déjà créé de nombreux spectacles pour des publics non humains, quand un ami m'a suggéré d'en créer un pour une audience humaine. J'aurais cependant eu l'impression de trahir ma pratique si j'avais entièrement effacé la dimension non humaine de mon travail. Comme je ne souhaitais pas moi-même jouer devant un public humain, je me suis demandé si d'autres êtres vivants – mais non humains – pouvaient se produire devant un tel public. Je me suis alors rendu compte que les animaux se produisaient pour les humains depuis des siècles, que ce soit au cirque, au zoo ou sur les réseaux sociaux. Le canard est depuis toujours un animal spécial pour moi, je me suis donc demandé si je pouvais leur demander de jouer.

Il est nécessaire de repenser notre rapport à l'animal sur scène. Tout au long du XXe siècle, les humains se sont mis à défendre les droits des animaux, et il est devenu illégal de les faire se produire en spectacle. C'était une manière de protéger les animaux face aux abus de dressage et de représentation, mais aussi de ne plus les arracher à leurs milieux naturels. Je me suis donc posé la question suivante : était-il encore possible de voir des animaux sur scène, mais d'une manière respectueuse de leurs droits ? Les canards sont très courants dans les parcs publics, je me suis donc contentée de les observer pour commencer. J'ai été impressionnée par la façon dont ils savent rester



© *Black Duck Performance*, Photo : Liam Dunning

eux-mêmes, une authenticité que l'on retrouve également sur notre scène contemporaine : les artistes sont de plus en plus invité.e.s à se montrer tels qu'il-elle-s sont, plutôt que d'interpréter des personnages et de faire semblant d'être ce qu'il-elle-s ne sont pas. De plus en plus d'œuvres in situ ont lieu dans des lieux naturels, qui sont autant de décors imaginaires. Après un certain temps, j'ai cherché un moyen de présenter les canards comme des artistes devant un public humain, sans toutefois perturber leur quotidien. Mes efforts se sont avérés payants ! Mon plus grand enseignement, c'est qu'il est inutile de maltraiter ou de « dresser » un être vivant pour le voir sur scène. Ce que nous ne faisons pas aux humains, pourquoi le ferions-nous à d'autres espèces ?

Pourquoi était-ce si important pour vous d'inclure et de vous connecter à d'autres êtres vivants dans vos créations circassiennes ?

Au cours de mes expérimentations pour un public d'objets, j'ai constaté à quel point il est difficile, pour l'humain, de ne pas être au centre de l'attention. *The Sofa Project* étant un spectacle solo, je n'avais pas besoin de répéter avec d'autres humains : il n'y avait que moi et des canapés, ce qui me donnait une pleine liberté de création. Avec *Black Duck*, j'ai voulu explorer la façon

dont on peut travailler avec d'autres corps vivants qui ne jugent pas ni ne critiquent, et à qui on n'a pas besoin de plaire. C'est là une des raisons qui m'ont amenée à choisir les canards.

Même si les canards ne se plaignent jamais du processus, les diriger est un véritable défi car je n'ai aucun contrôle sur ce qui se passe. Il peut arriver que les canards ne soient pas là avant la performance, ou qu'ils quittent la scène en plein milieu du spectacle. Il arrive même que les mâles deviennent sexuellement agressifs envers les femelles pendant la représentation. D'autres oiseaux peuvent également s'immiscer sur scène, comme des oies ou des cygnes noirs. Mais je n'y peux rien, et je dois faire confiance aux canards et au processus.

Ce que je peux faire en revanche, c'est créer une atmosphère agréable pour le public humain. Dans le cirque traditionnel, les spectateur-riche-s achètent souvent du pop-corn et des boissons avant le spectacle : j'ai donc décidé de leur distribuer boissons et graines afin qu'il-elle-s puissent manger et partager leur nourriture avec les canards pour exprimer leur gratitude. Il est absolument essentiel que le public humain ne nourrisse pas les canards pendant le spectacle, car cela nuirait à la performance – les canards ne seraient alors plus eux-mêmes et se focaliseraient sur

la nourriture. Aussi, les graines sont réservées pour l'après-spectacle afin d'éviter qu'elles ne deviennent l'enjeu central des canards durant la performance.

Pour moi, le cirque doit constamment viser l'impossible. Même si je n'utilise pas mon propre corps pour atteindre et dépasser les limites, je tente l'impossible sur le plan conceptuel en incluant d'autres corps vivants. Il est difficile d'imaginer des canards – qui ignorent l'existence même de l'art, du cirque et du théâtre – devenir à leur tour artistes de cirque : cette expérimentation est, selon moi, l'essence même du cirque. Et puis, les canards sont tout simplement drôles. Leur nature comique ne fait aucun doute.

Comment le public local a-t-il réagi à cette performance ? Pensez-vous qu'en proposant davantage de performances comme celle-ci, les gens seront plus attentionnés vis-à-vis du monde qui les entoure ?

Voir des canards en spectacle, cela rend heureux. Les animaux sont très intéressants à observer : ils sont différents de nous et ont leur propre approche de l'existence. Cela permet aux gens d'élargir leur compréhension de la vie. De plus, la performance des canards n'a aucun sens particulier, ce qui laisse beaucoup de place à l'imagina-



© Black Duck Performance, Photo : Liam Dunning

tion pour le public. Je ne sais pas si les gens seront plus attentionné-e-s, mais peut-être seront-il-elle-s plus observateur-ice-s, plus attentif-ve-s... ce serait un bon début ! Je serais heureuse si je pouvais inspirer les gens à mieux voir ce qui les entoure.

Quel serait votre souhait pour l'avenir du cirque contemporain en Lituanie en matière d'initiatives écologiques ? Quelles sont les priorités dans ce domaine ?

Je crois qu'il est important de réfléchir le développement durable en termes de pratiques permettant aux individus de gagner leur vie. La priorité absolue du cirque contemporain lituanien ? Ras-

sembler davantage d'artistes créateurs, car à l'heure actuelle, on peut nous compter sur les doigts d'une main. Pour moi, des initiatives écologiques apparaîtront le jour où un système d'aide adéquat sera mis en place, grâce auquel les artistes ne devront plus se battre pour subvenir à leurs besoins vitaux et pourront créer en toute liberté.

🌐 performingforsofas.com

🌐 facebook.com/performingforsofas



ENTRETIEN AVEC NATHAN BIGGS-PENTON (CANADA)



© Agathe Bisserier

Nathan grandit dans les bois, entre les montagnes, dans une maison conçue et construite par ses parents. En 2013, Nathan plonge dans le monde de l'expression physique : manipulation, acrobaties et danse. Le Circus Smirkus, l'Université de danse et de cirque de Stockholm et l'École de Cirque de Québec constituent les fondements de sa formation. L'art est indispensable dans une société et, à l'heure actuelle, la société a besoin de l'influence de l'art pour évoluer vers un avenir durable. Nathan est un des membres principaux d'Acting for Climate en Europe et est le co-fondateur et co-directeur d'Acting for Climate Montréal.

Que signifie pour vous « corps vivants » ?

Ce n'est pas un terme que je connais bien. Peut-être dirais-je, pour commencer, que « corps vivants » est l'opposé de « corps sans vie » ? Pas dans le sens de « morts », mais plutôt vidés des émotions et des sensations qui font partie de la vie. Ce sont nos corps qui nous transportent à travers la vie. Le terme « corps vivants » inspire une réflexion sur ce qui nous appelle, nous intrigue et nous invite à participer activement à la vie.

Vous avez lancé Acting for Climate Montréal en 2019, en compagnie d'Agathe Bisserier et d'Adrien Malette-Chénier. Comment tout cela a-t-il commencé, et quelles ont été vos priorités ces trois dernières années ? Enfin, comment travaillez-vous en tant que réseau d'artistes et quels sont vos liens avec la branche européenne d'Acting for Climate ?

En 2019, j'ai traversé l'Atlantique en avion pour me rendre à Copenhague afin de travailler sur la production « into the water » que j'avais co-créée et interprétée avec Acting for Climate. J'ai compris, à ce moment-là, que ma participation devait radicalement évoluer, puisque mes actions étaient en contradiction avec les valeurs morales de la compagnie. Fin 2019, nous avons décidé que la solution passait par la création d'une compagnie sœur en Amérique du Nord. Agathe et Adrien sont venu-e-s rencontrer la compagnie à Copenhague pour apprendre

et échanger sur les méthodes ainsi que sur les valeurs d'Acting for Climate. Ensemble, nous avons créé la compagnie Acting for Climate Montréal. Ces trois dernières années, nous avons organisé des ateliers en visant deux objectifs. Premièrement, lancer un débat sur le développement durable dans le monde du cirque et des arts du spectacle à Montréal ; deuxièmement, créer notre première production en tournée, « Branché », une performance acrobatique collective au cœur de forêts ou de parcs qui aborde, avec simplicité et optimisme, notre rapport à la crise climatique en célébrant la force de la communauté.

Nous sommes liés par un objectif commun : inspirer à agir pour un futur plus durable. Cette mission fondamentale d'Acting for Climate est résolument ancrée dans les décisions, actions et per-

formances de la compagnie des deux côtés de l'Atlantique.

Sur votre site web, il est écrit que « Acting for Climate n'est pas qu'un groupe d'artistes, c'est aussi un état d'esprit et un mouvement ». Pouvez-vous nous en dire plus ? Que souhaitez-vous accomplir collectivement, à l'avenir ?

Nos méthodes et valeurs ne nous sont pas propres : elles sont partagées par d'autres compagnies artistiques qui cherchent à associer art et écologie. Notre réseau diffuse ces valeurs dans l'espoir que d'autres compagnies se joignent au mouvement, afin que nous puissions unir nos forces pour œuvrer vers des pratiques plus durables.



© Émilie Rivard-Boudreau

Vous êtes vous-même artiste de cirque contemporain (jongleur). Diriez-vous que les préoccupations écologiques sont partagées par beaucoup d'artistes autour de vous ou, de manière plus générale, par le secteur des arts du spectacle au Québec? Si oui, comment cela se traduit-il concrètement dans la pratique artistique?

Je m'entoure de gens qui cherchent à intégrer l'écologie dans leur pratique artistique, mais aussi dans leur vie quotidienne. Comme dans tous les secteurs, il y a beaucoup de greenwashing dans les arts du spectacle: certain·es peuvent se sentir suffisamment concerné·es pour appliquer des changements à minima et ainsi se donner une image «verte», mais n'iront pas plus loin pour identifier les causes de leurs actions nuisibles à l'environnement. Pour ceux-elles pleinement préoccupé·es par la question écologique, les enjeux qui surviennent sont tant humains que sociaux. Quand on regarde les causes du gaspillage et de la pollution, on s'aperçoit que lorsqu'on est fatigué·e ou qu'on manque de temps, il devient quasi impossible de suivre un mode de vie ou une pratique artistique durable. Dans ces moments-là, notre désir de confort torpille tous nos efforts de réduction de notre empreinte. Manger est un besoin essentiel et, quand on n'a ni le temps de cuisiner, ni l'espace pour jardiner, les choix écoresponsables sont vite limités. Même si l'empreinte carbone du secteur des arts est négligeable par rapport à d'autres industries, nous devons utiliser notre voix – à travers la poésie et l'émotion – pour inspirer le changement dans tous les secteurs.

Ces dernières années, mon travail a consisté à créer plus d'espaces propices à une réflexion sereine dans le monde entier. Plutôt que d'aborder de manière très directe la question du développement durable, je tente d'en parler de façon plus subtile, en insistant sur la simplicité, l'observation et la réflexion pondérée. Pour changer durablement notre mode de vie, nous de-



© Jacob's Pillow. Photo: Cherylynn Tsushima

vons prendre le temps de nous arrêter, d'observer et de créer un espace de réflexion et de discussion, afin de développer des solutions créatives.

Selon vous, quelle est la priorité absolue en matière de pratiques durables dans le cirque contemporain québécois? Qu'est-ce qui pourrait vraiment changer les choses?

Même si 90 % des tournées des productions québécoises ont lieu à l'international, le Québec – et plus précisément les villes de Montréal et de Québec – est reconnu comme un haut lieu du cirque mondial. Pour moi, soutenir un réseau local de tournées au Québec, c'est nourrir la scène contemporaine et son développement durable. En offrant la possibilité aux artistes de partir en tournée près de chez eux-elles, des liens forts se tissent avec les communautés locales: ainsi, nous favorisons la richesse sociale tout en réduisant l'empreinte carbone. Pour aller vers des actions concrètes, les pouvoirs publics doivent soutenir les diffuseurs locaux, car leurs publics n'ont pas l'habitude d'aller au cirque. Les diffuseurs peuvent se montrer hésitants à programmer un spectacle de cirque, qui représente pour eux davantage un risque qu'une opportunité.

Par le biais de vos créations solo personnelles (*Adrift: in woods*) ou des performances créées avec *Acting for Climate*, vous utilisez l'environnement naturel pour proposer des spectacles in situ uniques (*Rappelle-moi* ou *Adapting to the tide*, par exemple) qui invitent les spectateur·rice·s à se (re) connecter avec la nature. Quelles sont les réactions du public?

Quand on a joué *Branché* en forêt devant plus de 2000 personnes durant l'été 2021, on a beaucoup échangé avec le public, qui a été ému par notre relation avec la nature environnante. Leurs réactions gravitaient autour de sentiments variés: l'espoir, l'inspiration, l'harmonie et l'attention, mais aussi la tristesse de la réalité à laquelle nous sommes aujourd'hui confronté·es. Que ce soit dans mes performances solo ou dans les spectacles urbains d'*Acting*, j'entends souvent le public me dire qu'il s'est senti transporté hors de la ville pendant la représentation. La nature est si fortement présente dans les corps des artistes que l'audience quitte le chaos de la ville pour se laisser emmener vers un lieu de calme. Le temps est comme suspendu, ce qui nourrit la réflexion et le contact humain.



ENTRETIEN AVEC L'ARTISTE IN SITU EVA BUBLA (HONGRIE)



Eva Bubla (1985) est une artiste et activiste hongroise. Ses projets portent sur les enjeux écologiques et sociaux, à la croisée entre art et science. Eva aime travailler avec les communautés locales et d'autres secteurs – autant d'interactions qui définissent les expériences qu'elle crée, qu'il s'agisse d'un objet, d'une installation, d'une performance ou d'un atelier.

🌐 www.evabubla.art

Que signifie pour vous « corps vivants » ?

Ce terme m'évoque aussitôt la respiration des corps. Mon corps, l'environnement, le sol, les arbres, l'eau, les plantes et les animaux – humains et non humains. Je suis non plus focalisée sur mon propre corps, mais sur celui des autres. Quand on n'est plus séparé-e des autres, de nouvelles sensations apparaissent.

Vous êtes artiste associée IN SITU dans le cadre du projet (UN)COMMON SPACES (2020-2024). En quoi consiste votre rôle ?

Je dirais que mon rôle est multiple. Le projet (UN)COMMON SPACES rassemble 16 partenaires festivaliers, ainsi que leurs artistes et citoyen-ne-s associé-e-s, pour explorer la relation entre art, espace public et société, et le potentiel qui en découle. Le projet se déroule en partie dans des laboratoires artistiques, où nous échangeons sur des idées et des approches, ce qui peut donner naissance à des collaborations avec d'autres artistes, citoyen-ne-s ou festivals. Les collaborations peuvent être de nature très diverse, selon le contexte local notamment.

J'ai par exemple été invitée en tant qu'artiste et commissaire sur le projet du partenaire hongrois d'IN SITU, Artopolis Association. En plus de mes projets artistiques personnels, je contribue également à l'organisation d'une section du PLACCC, un festival consacré aux



© Eva Bubla : Aroma Mapping. Atelier au festival HAPU / Teatri ODA, Pristina, 2022. Photo: Agon Mehmeti

enjeux écologiques et environnementaux, en collaboration avec d'autres artistes, mais aussi des scientifiques et des experts. Mon rôle d'artiste est plus prépondérant dans mes collaborations avec d'autres partenaires. Mon travail se basant surtout sur des recherches antérieures – un genre d'interaction avec l'espace et les individus – mes recherches actuelles visent surtout à identifier des enjeux pertinents et, à partir de mes conclusions, à créer des pratiques et des formats que nous mettrons en œuvre ces prochaines années. Je participe également à des résidences d'artistes où j'adapte déjà des projets existants au contexte local.

Votre travail artistique exprime les enjeux sociétaux et écologiques actuels. Qu'est-ce qui apparaît en premier dans votre processus de

création ? Votre approche artistique prédomine-t-elle, ou votre travail est-il axé sur le message écologique que vous voulez transmettre ?

Pour moi, les deux sont étroitement liés. Je perçois le monde et les impulsions avec un œil d'artiste, et mes expériences quotidiennes sont mes plus grandes sources d'inspiration. Bon nombre de mes projets ont été inspirés par les enjeux environnementaux auxquels j'ai dû faire face personnellement. À l'aide de méthodologies artistiques, j'entame une réflexion sur ces points en tentant de rendre visibles et tangibles certaines conditions et expériences. Je crée ainsi un espace de contemplation, de compréhension et de recherche de nouvelles perspectives et d'autres façons de faire, ce qui permet de catalyser un changement dans nos attitudes, voire nos actions. La conscience

joue donc un rôle essentiel, tout comme l'improvisation et la flexibilité.

Pour vous donner des exemples concrets, ma première version de *Designated Breathing Zone* était une réaction à la disparition des espaces verts et à l'augmentation de la pollution de l'air à mon retour en Indonésie, en 2019. Alors que j'étais malade des amygdales, j'ai imaginé un futur où nous ne pourrions respirer qu'à l'aide d'incubateurs de plantes : c'est ainsi qu'est né le purificateur d'air, un objet spéculatif dans lequel incube une plante, la sansevier. Le projet a pris une tout autre signification durant la pandémie. *Public Breathing Practices* a été installé dans une rue passante de Budapest, tandis que l'adaptation créée en collaboration avec Sardegna Teatro mettait plutôt l'accent sur les senteurs et les plantes aromatiques locales qui facilitent la respiration, suite à nos échanges avec les femmes de l'association locale Rimettiamo Radici. La pollution atmosphérique est un enjeu de

taille à Pristina, notamment en raison de la consommation de charbon en hiver. En guise d'exercice de recherche, j'ai donc tenu un atelier au festival HAPU intitulé *Aroma Mapping*. Il s'agissait d'un parcours olfactif au cours duquel, avec l'aide des participant·e·s, nous avons recherché différents parfums et odeurs ainsi que les activités humaines associées, afin de définir le profil olfactif de la zone. En plus de permettre aux participant·e·s de vivre leur environnement d'une nouvelle façon et de nouer des liens avec celui-ci, ce format est une mine d'informations pour le développement futur de *Designated Breathing Zone*. Notre projet *szabadonbalaton*, mené avec l'équipe hétéroclite de PAD, se base quant à lui sur les travaux scientifiques de nos membres autour du Balaton, le plus grand lac de la région, où nous utilisons des formats artistiques – comme un concept bar à processus écologiques – applicables à différents contextes géographiques.

Sur votre site web, vous avez écrit : « Les événements de l'année dernière ont bouleversé notre quotidien et notre rapport à l'environnement, à l'espace urbain et à nos congénères. Notre sentiment d'aliénation – la distance imposée entre nous – n'a fait qu'augmenter, alors qu'en dépit de la pandémie, les défis socio-environnementaux de notre époque rendent plus urgente que jamais la création d'une relation saine avec notre environnement. » Pouvez-vous nous en dire plus à propos du projet *Sensing the City* que vous avez mené en 2021 à Budapest, et sur l'objectif que vous avez souhaité atteindre ? Quelles ont été les réactions de la population locale ?

Sensing the City est un projet curatorial dont la première édition s'est tenue en 2021 à l'occasion du festival PLACCC de Budapest, durant lequel divers artistes ont proposé des installations et des performances publiques, ainsi que des conférences thématiques en compagnie d'experts de domaines en rapport avec les sujets évoqués dans les œuvres. Cette présentation du projet est moins pertinente aujourd'hui que durant la première année de la pandémie : la distanciation sociale est moins présente que pendant les premières vagues, mais l'objectif premier consiste toujours à répondre aux urgences planétaires en s'attaquant aux défis écologiques et environnementaux à l'échelle locale, ainsi que par le biais d'une méthode sensorielle de perception, de compréhension et d'instauration d'un dialogue sur ces thématiques.

Le concept curatorial est dans la continuité de ma propre méthodologie artistique, une expérience destinée à aider les êtres humains et non humains à se (re) connecter et à prendre soin les uns des autres. Une invitation à utiliser nos sens pour partir en exploration. Une plateforme pour sensibiliser sur les enjeux pouvant être négligés ou ignorés. Suite à notre appel à projets, nous



© Eva Bubla: *Designated Breathing Zone*. Installation à Giornate del Respiro / Sardegna Teatro, Fluminimaggiore, 2021. Photo: Eva Bubla



© Eva Bubla: *Designated Breathing Zone*. Installation à Giornate del Respiro / Sardegna Teatro, Fluminimagiore, 2021. Photo: Laura Farneti

avons sélectionné des projets abordant des sujets variés et organisés dans des espaces publics insolites, ce qui aidé à attirer un public plus large et plus diversifié. Les événements organisés dans des lieux traditionnels mobilisent une certaine catégorie de la population, mais en installant ces œuvres – et le débat – au cœur de l'espace public, le passant anonyme peut alors aller à leur rencontre. Le public hongrois a d'abord réagi avec surprise et avec une certaine défiance, mais des gens finissent toujours par s'approcher, poser des questions, réfléchir, interagir, apprendre et partager.

Le projet *Not Quite California Wonder* par Fuzzy Earth, installé dans la halle du marché, a proposé au public un scénario spéculatif – par le biais de films et d'objets – dans lequel le poivron nous livre son histoire et son rôle de plante et d'aliment, mais aussi d'industrie, de symbole politique et de vecteur écologique. Les passants pouvaient s'immerger dans l'univers de la gestion et de la valorisation des déchets, grâce à l'installation *Firework* de Katalin Kortmann-Járay, Bálint Katona et András Kaprinyák, qui se sont inspirés de l'incinérateur municipal pour créer des projections, des sons, des fumées et même des goûts. Les étudiants et chercheurs

de MOME ont créé une bande-son qui reproduit l'environnement sonore d'un terrain désaffecté transformé en jardin communautaire, en étroite collaboration avec la municipalité locale et Rév8. Pour conclure sur un exemple radical, la performance *There is No End* du groupe de recherche SVUNG a invité les participants à une veille de douze heures près d'un cimetière abandonné pour réfléchir sur la vie et la mort, ainsi que sur leur lien avec les déchets.

Diriez-vous qu'actuellement, les enjeux écologiques et le lien à l'environnement sont des sujets abordés par une majorité d'artistes autour de vous ? Si oui, qu'est-ce qui vous fait dire cela ?

Même si le sujet principal de mes travaux ces dernières années m'a conduit à m'entourer de gens qui partagent mes idées, je crois que de plus en plus d'artistes s'intéressent à ces questions, de même que le secteur culturel et la société civile au sens large. Il reste bien sûr beaucoup à explorer, ce qui rend ces travaux et ces projets d'autant plus pertinents et significatifs. De plus en plus de gens se rendent compte de l'urgence et de la nécessité d'entamer un dialogue, que ce soit sous un angle activiste ou plus symbolique, voire poétique.

Pensez-vous qu'il est de la responsabilité des artistes de sensibiliser à ces sujets ? Estimez-vous que l'art dans l'espace public peut faire la différence sur le long terme ?

Je pense que la sensibilisation est une responsabilité que l'on choisit. L'art en lui-même et le rôle de l'artiste peuvent prendre des formes diverses, et nous devons endosser des rôles qui nous parlent et nous semblent authentiques. Pour moi, ce choix est naturel : au départ, je traitais des questions environnementales en tant que citoyenne, poussée par mes besoins personnels, mais ces enjeux se sont progressivement immiscés dans mon art pour aujourd'hui se retrouver au centre de ma pratique.

Je pense sincèrement qu'un impact durable passe par une présence et un engagement cohérents. Cela peut prendre la forme d'une collaboration artistique avec une communauté sur le long terme, d'un thème récurrent sur plusieurs sites d'un contexte choisi, ou encore d'un festival présentant régulièrement des œuvres qui s'attaquent à ces enjeux. Le changement peut se produire à une plus petite échelle et à un niveau personnel, mais les communautés et les sociétés se composent d'individus. Même si le changement doit évidemment intervenir par le haut, au niveau législatif ou des entreprises, je crois fermement que le changement peut aussi venir d'en bas – dans l'espoir que les différentes parties se rejoignent à mi-chemin. En même temps, je sais qu'on ne peut pas tout changer ni revenir en arrière sur tout, mais nous devons apprendre et faire évoluer notre attitude et notre capacité d'adaptation. En outre, il sera toujours difficile d'évaluer de façon précise le changement dans un contexte artistique. Nous devons continuer à travailler pour nos valeurs et pour ce qui nous tient à cœur.

BONNE PRATIQUE : L'EXEMPLE DU PROJET BARK (PERFORM EUROPE)



ENTRETIEN CROISÉ ENTRE EMMA LANGMOEN ET HEIDI MIIKKI (NORVÈGE/FINLANDE)



© Karoline Hill

Originaire de Norvège, Emma Langmoen (pronom : elle) est artiste de cirque de formation et activiste de cœur. Diplômée de l'école SaSak en 2018, elle crée depuis des œuvres interdisciplinaires qu'elle présente partout en Europe du Nord, notamment avec ses collectifs *Acting for Climate* et *Oslo Nysirkus*. Emma s'intéresse à la poésie physique et verbale, aux œuvres in situ et à la capacité de l'art à créer de nouveaux récits.

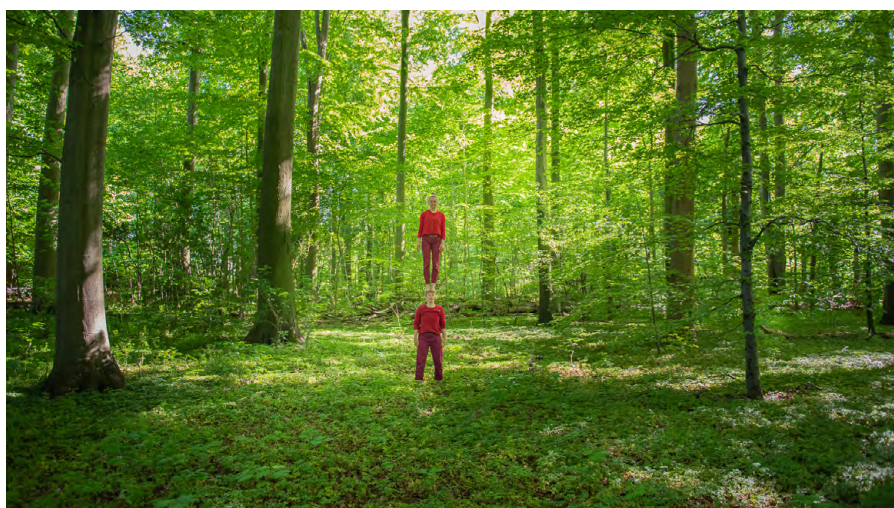


© Nina Miikki

Heidi Miikki (pronom : elle) est une danseuse et artiste de cirque basée à Helsinki. Formée au Danemark et en Finlande, elle est titulaire d'un Bachelor of Arts de l'Académie des Arts de Turku. Heidi fait partie du noyau dur d'*Acting for Climate*, et mène ses projets personnels en solo ou en collaboration avec d'autres compagnies. Ses terrains d'expression sont multiples, puisqu'elle évolue aussi bien sur corde raide, au sol, dans un harnais, sur barre de pole dance et même dans les arbres. Écologiste convaincue, elle est animée d'un fort esprit d'empathie, de dévouement et de rencontre. Heidi est fascinée par le mouvement et par la nature ludique des œuvres in situ.

Votre projet a été sélectionné par le jury de Perform Europe et a voyagé partout en Europe, à vélo ou en train, tout en étant ouvert gratuitement à tous les publics. Comment avez-vous appréhendé cette tournée innovante et durable (sur les plans écologique, financier et logistique), et qu'avez-vous retenu de cette expérience ?

Nous sommes des artistes à la tête d'une compagnie artistique. Mais nous sommes avant tout des êtres humains qui évoluent dans des systèmes complexes : systèmes politiques, écosystèmes, systèmes de valeurs, etc. Quand nous avons créé *BARK* et la tournée Perform Europe, nous avons simplement essayé d'aligner nos valeurs personnelles sur notre pratique artistique. Depuis le lancement d'*Acting for Climate* en 2014, nos pratiques ont sou-



© Dynamo - BARK, Photo : Cosmin Cirstea

vent lieu dehors, en pleine nature. Les origines de *BARK* remontent à notre projet *Into the Water*, dont la tournée a eu lieu en voilier en 2019. Nous voulions faire quelque chose à plus petite

échelle pour toucher les communautés locales, et offrir au public la possibilité d'explorer la nature sur un plan sensoriel – comme nous le faisons dans le cadre de notre recherche artistique. En

troquant le voilier contre le vélo, nous voulions voir jusqu'où nous pouvions pousser notre démarche de réduction de notre empreinte carbone.

BARK est co-produit par Dynamo (DK) et a été présenté pour la première fois en 2021, suivi d'une tournée cette même année à vélo – une expérience amusante mais aussi très exigeante. Parcourir 100 km à vélo en transportant nos affaires, notre équipement et nos instruments, lors de notre seul jour de congé hebdomadaire, a soulevé beaucoup de questions sur le développement durable, mais aussi sur nos limites physiques. Nous aimerions rendre la tournée la plus durable possible, ce qui suppose également un certain courage de la part des structures et des programmeurs afin que le coût (en temps, en argent et puissance de pédalage) ne repose pas entièrement sur les épaules des artistes.

Acting for Climate s'appuie sur la conviction que nos actions comptent, et que chacun a le pouvoir d'influencer les changements de notre société. Nous pensons, par exemple, que l'art doit être accessible à tou-te-s, c'est pourquoi nous maintenons le plus possible nos spectacles gratuits. Nous pensons également que nous devons faire ce qui est en notre pouvoir pour arrêter la crise climatique en façonnant notre art et nos processus.

Pendant notre tournée, il nous est apparu évident – une fois de plus – qu'il y a beaucoup de bonnes volontés partout en Europe pour soutenir les projets durables, même dans le domaine des arts. À l'échelle institutionnelle comme individuelle, les gens sont prêt-e-s à apporter leur soutien.

Le projet *BARK* nous invite à nous reconnecter les uns avec les autres, mais aussi avec la nature. Le projet traite du changement climatique et de la possibilité du changement social. Pouvez-vous nous en dire plus sur la genèse du projet, et sur comment l'idée vous est venue de créer une performance en pleine



© Dynamo - *BARK*, Photo : Cosmin Cirstea

forêt ? Quel est le message que vous souhaitez transmettre ?

Lors de la création de *BARK*, nous nous sommes rapprochés de la climatologue Karen O'Brien et de son travail sur le changement social quantique, qu'elle aborde dans son livre *You Matter More Than You Think*. L'idée principale du livre est que nos actions comptent plus que ce que nous pensons, et que nous avons tous les moyens et le potentiel d'influencer le monde. Karen a énormément contribué à nos concepts artistiques, et les scènes de *BARK* sont toutes, d'une manière ou d'une autre, liées à ses recherches.

Si vous aimez quelque chose, vous ferez tout pour le protéger. Si l'on veut protéger la nature, il faut la connaître : de ce postulat est née la volonté d'inviter le public à nous rejoindre en forêt. Nous voulions mettre sur pied un projet de beauté, tout en laissant la place au « plus qu'humain » et inviter le public à sentir, toucher et entendre les curiosités offertes par la forêt.

Nous, humains, oublions parfois que nous faisons partie de la nature. Chacun-e de nous est interconnecté-e avec la nature, les autres humains et les autres espèces. Avec *BARK*, nous voulons partager cette connexité.

Lorsque nous jouons dans un arbre à 20 mètres du sol, notre codépendance à la nature devient évidente.

Forêt, sol et arbres sont les principaux personnages de cette performance circassienne in situ, et co-crée la pièce avec les artistes, les climatologues et les regards extérieurs. Comment avez-vous vécu ce processus de création avec des êtres non humains ?

La forêt stimule énormément l'inspiration et les idées dans le processus créatif. Les formes d'interactions qu'elle propose y sont très nombreuses. Le processus a consisté, en partie, à reconnaître que le public peut parfois être davantage interpellé par un insecte que par un artiste humain – et cela est tout à fait normal.

Avec *BARK*, nous souhaitons créer un cirque capable de laisser de la place aux autres espèces, où les arbres, les insectes et même l'air seraient tout aussi importants que les artistes. Au final, c'était très important pour nous de créer et de jouer à partir d'une valeur : l'attention à l'égard de ce qui nous entoure. Il y a une différence fondamentale entre grimper à un arbre à toute vitesse et le faire en y étant attentionné-e, tout comme entre exécuter une danse verticale sur un arbre et avec un arbre. Partout où nous travaillons, on a l'impression qu'on en apprend sur la forêt autant qu'elle en apprend sur nous. Lors de notre première rencontre avec la forêt, nous faisons un casting lors duquel nous sélectionnons les arbres correspondant le mieux à notre objec-

tif dramaturgique. Mais c'est surtout à l'artiste humain de s'adapter : si l'arbre choisi n'est pas placé où on le souhaite pour notre dramaturgie, on doit adapter cette dernière en fonction de ki¹. Créer en pleine nature nous impose d'être flexibles et d'accepter que c'est à nous, êtres humains, de nous adapter.

Comment le public local a-t-il accueilli votre projet ? Avez-vous relevé des différences en fonction du pays de la tournée ?

Quel que soit le pays, le public nous a généralement accueilli·e·s avec confiance et ouverture d'esprit. *BARK* est un projet intime. Nous évoluons autour, au-dessus et parmi le public, dont les sens du toucher et de l'odorat sont mis à contribution lorsqu'il·elle·s interagissent avec le sol et les feuilles. Une revue catalane a parlé de notre performance comme un « théâtre des sens », peut-être notre nouvelle discipline circassienne ! Partout, les gens sont ouvert·e·s à l'interaction et au jeu avec la nature. À un moment donné du spectacle, il·elle·s s'allongent sur le sol. Le spectacle terminé, il·elle·s sont invité·e·s à rester, et même à grimper aux arbres avec nous – ce que la plupart accepte. *BARK* évolue moins en fonction du pays que de la forêt et de la météo. Même si l'expérience de la forêt varie

d'une culture à l'autre, cela ne paraît pas dans la performance. Nous créons un espace dans lequel toucher la terre et s'allonger sur le sol sont deux actes totalement naturels. À Munich, une personne nous a fait part de sa surprise quand nous avons montré au public qu'il était possible d'emprunter les petits sentiers, et pas seulement les grands axes forestiers. Nous étions nous-mêmes surpris·es, car on pensait que marcher sur les petits sentiers était une pratique courante là-bas !

Les gens nous disent souvent que *BARK* est une performance inoubliable que tout le monde devrait voir, et qu'elle a profondément marqué leur relation avec la nature – cela nous donne beaucoup d'espoir et confiance dans la capacité de l'art à changer le monde.

Un enjeu majeur des tournées durables de *BARK* est le bien-être des artistes. Qu'aimeriez-vous dire aux artistes qui n'ont jamais tenté ces tournées « lentes », où le bien-être des artistes – souvent épuisé·e·s physiquement et moralement – est placé au centre des préoccupations ?

Il me semble important de dire qu'on cherche en permanence de nouvelles façons de faire. La tournée *BARK* de cette année s'est avérée plus durable sur les plans physique et mental que l'an

passé. Perform Europe et son généreux soutien ont rendu cela possible, mais ont également fortement réduit les salaires et les frais de séjour des artistes. Les structures de financement des arts du spectacle doivent être entièrement revues si on veut assurer la transition écologique dans le secteur. Le stress subi par les artistes – déplacements en avion, absence de congés, chambre partagée par manque de fonds, etc. – doit être assumé par de plus grandes structures, sous peine de continuer de voir les artistes porter le fardeau.

Parallèlement, nous avons une grande capacité d'action en tant qu'artistes. Nous vous encourageons à regarder les moyens dont vous disposez là où vous travaillez, et comment vous pouvez en tirer profit pour amener un changement durable, que ce soit sur le plan écologique que sur celui des conditions de travail.

Pour créer un environnement vraiment durable et équitable, nous devons réévaluer l'échelle de valeur sur laquelle repose notre secteur. Si, pour nous, tout ce qui compte, ce sont les voyages en avion et les spectacles dans les plus grandes salles, alors nous réduisons la réussite à la célébrité et à l'argent. Nous devons redéfinir le secteur des arts du spectacle sur de nouvelles valeurs qui feront son succès.

Acting for Climate

Acting for Climate œuvre à la croisée des arts et de l'écologie. Depuis la fondation de la compagnie 2014, notre objectif déclaré est, à travers l'art, d'encourager les gens à agir pour un avenir plus durable. Nous créons nos propres performances que nous jouons ensuite en tournée. Notre compagnie, basée en Europe et à Montréal, est un réseau croissant d'individus, d'artistes et d'activistes qui entretiennent la collaboration en faveur du développement durable. En mettant l'accent sur le cirque contemporain par le biais d'une approche pluridisciplinaire, nous alimentons notre action avec un souhait, celui de changer le monde.

www.actingforclimate.com



© Dynamo - *BARK*, Photo: Cosmin Cirstea

¹ Robin Wall Kimmerer a proposé les pronoms ki/kin (singulier/pluriel) pour les êtres vivants, que nous reprenons dans *BARK*.

LA CHARTE DU/DES CORPS VIVANT/S

CHARTe DE CIRCOSTRADA POUR LA TRANSITION ÉCOLOGIQUE

Introduction

La Charte de Circostrada pour la transition écologique est le fruit d'un processus collaboratif entre les membres du comité interne sur le/s corps vivant/s, avec le soutien de l'équipe de coordination de Circostrada et en consultation avec des expert·e·s externes travaillant à la croisée des arts et du climat.

Développée en 2022, la Charte définit les paramètres initiaux qui guideront le réseau – ainsi que ses membres affilié·e·s et tout·e acteur·rice engagé·e dans ses activités – pour prendre des mesures concrètes et mesurables visant à améliorer la soutenabilité et l'impact environnemental du réseau Circostrada. Ce faisant, la Charte pose les bases d'un dialogue permanent et ouvert sur les interdépendances qui définissent la notion d'écologie, incluant de fait le rôle du réseau en tant que promoteur d'échanges interculturels, et la responsabilité commune des secteurs en matière de gestion environnementale

Les suggestions et les bonnes pratiques présentées dans la Charte doivent être reconnues et approuvées par tous·tes les membres, artistes, organisateur·rice·s de festivals, participant·e·s et autres invité·e·s impliqué·e·s dans le programme d'activités de Circostrada. Cependant, en tant que réseau européen, Circostrada est conscient de la grande diversité des environnements politiques et des contextes culturels dans lesquels ses membres évoluent. Reconnaisant les injustices et disparités persistantes héritées de l'histoire coloniale et géopolitique, le réseau veille à ne pas reproduire des rapports de force néfastes dans ses collaborations internationales. Cet engagement n'omet pas de prendre en compte certaines réalités : notamment le fait que les membres du réseau ne jouissent pas tous d'un même accès à l'information et aux infrastructures publiques nécessaires, ou que la réalisation des objectifs écologiques définis ne représente pas une même charge pour tous·tes les acteur·rice·s.

Le réseau est résolument en faveur du partage des responsabilités entre tous·tes les acteur·rice·s de terrain et s'efforcera de favoriser la solidarité et la réciprocité au sein de son écosystème international. Plutôt que d'imposer une approche trop normative aux pratiques d'éco-responsabilité de chaque acteur·rice, le réseau encouragera des solutions qui émergeront de manière démocratique, en reconnaissant que celles-ci seront nécessairement adaptées aux responsabilités et capacités différentes de chaque individu·e, collectif et organisation.

La Charte Circostrada pour la transition écologique est un document évolutif. Le Comité interne sur le/s corps vivant/s se réunira annuellement pour évaluer les progrès du réseau en fonction des objectifs énoncés et enrichir le contenu de la Charte.

Enfin, Circostrada fait partie d'un consortium de réseaux culturels européens organisé autour de l'initiative SHIFT (Shared Initiatives for Training) et s'efforcera de respecter les critères de son éco-label.

1. Travailler dans l'espace public

Points importants/à mettre au premier plan/à prioriser :

- Lien entre la culture et l'environnement ; les arts de la rue comme point d'entrée pour sensibiliser les publics aux aspects sous-estimés des écosystèmes auxquels nous sommes liés
- La décentralisation comme éthique et stratégie pour promouvoir la vitalité et le contrôle locaux dans la programmation culturelle, pour s'attaquer aux inégalités systémiques et lutter contre l'isolement.

Ce que le réseau Circostrada fait/fera à ce sujet :

- » Prioriser les opportunités d'impliquer les professionnel·le·s culturel·le·s et les artistes locaux·ales (A1)
- » Prendre en compte les conditions d'accès et d'accessibilité lors de l'organisation d'événements dans les zones rurales (A1)
- » S'efforcer de décentraliser les événements Circostrada et de visibiliser les espaces non-urbains (A3)

2. Interactions avec les publics et communautés

Points importants/à mettre au premier plan/à prioriser :

- Engager des publics divers grâce à une stratégie de sensibilisation équitable et à l'établissement de relations solides sur le long terme
- Publics considérés comme des parties prenantes, partenaires et co-créateur·rice·s, plutôt que seulement comme des consommateur·rice·s
- Opportunités de profiter aux économies locales et de travailler directement avec des artistes, producteur·rice·s, communautés artistiques et professionnel·le·s culturel·le·s locaux·ales
- Évolution de la culture et des pratiques internes et sensibilisation de nos propres équipes de travail

Ce que le réseau Circostrada fait/fera à ce sujet :

- » Développer la compréhension que le réseau peut avoir des obstacles structurels qui limitent l'inclusivité des programmes et des activités actuels vis-à-vis de différentes communautés. Identifier les opportunités et développer des stratégies spécifiques pour rendre celles-ci évaluables, plus inclusives et accueillantes. (A1)
- » Créer des ressources sur ces sujets à intégrer dans les contenus de programmation (A3)

3. Mobilité

Points importants/à mettre au premier plan/à prioriser :

- Reconnaissance des avantages intrinsèques des rencontres en personne et de la nécessité de voyager pour les acteur·rice·s culturel·le·s
- Distinction entre les déplacements nécessaires et superflus, évaluation des impacts environnementaux des modes de déplacement et prise en compte de ces impacts dans les décisions de planification
- Évaluation des possibilités de mobilité verte disponibles pour les artistes, les publics et les travailleur·euse·s culturel·le·s dans chaque contexte, en tenant compte des différences d'infrastructure entre les zones urbaines et rurales, ainsi que d'un pays à l'autre
- Augmentation des bénéfices culturels et professionnels associés à des pratiques de "voyage lent" (par ex. opportunités de réseautage local ; travail artistique et recherche plus ancrés dans la localité concernée)
- Actions pour mieux faire connaître les subventions en faveur de la mobilité verte (et pour comprendre et réduire la charge financière et logistique de ces demandes de subvention)
- Compréhension de l'impact écologique des tournées faisant appel à des installations de grands formats, notamment à l'international ; prise en compte de l'impact de ces choix lors de la création artistique

Ce que le réseau Circostrada fait/fera à ce sujet :

- » Partager les ressources sur les aides existantes en matière de mobilité verte (A2)
- » Calculer son propre bilan carbone et identifier les opportunités de le réduire de manière mesurable chaque année (A1)
- » Développer de nouvelles subventions de mobilité verte qui visent à faciliter l'accès à la mobilité et aux déplacements internationaux pour les candidat·e·s défavorisé·e·s en matière de transport, en tenant compte des inégalités d'infrastructure au sein de l'UE (A1)
- » Investir dans des mesures qui permettraient aux artistes de participer plus facilement à des résidences de longue durée, dans une optique de "voyage lent" (par ex. résidences accueillant les familles)
- » Développer des recommandations internes en matière de voyage éco-responsable (A3)
- » Encourager l'utilisation des transports en commun et du vélo dans la mesure du possible lors des événements du réseau (A3)

4. Empreinte numérique

Points importants/à mettre au premier plan/à prioriser :

- Participation responsable et gestion de l'espace numérique comme un bien commun
- Progrès en matière de soutenabilité numérique organisationnelle et individuelle, évaluée sur la base des empreintes numériques

Ce que le réseau Circostrada fait/fera à ce sujet :

- » Partager les ressources et dispenser des formations sur la réduction de l'impact numérique (A3)
- » Sélectionner des banques, sponsors et assureur·euse·s plus écologiques et plus éthiques (A4)

5. Matériaux et déchets

Points importants/à mettre au premier plan/à prioriser :

- Identification des fournisseur·euse·s à privilégier en tenant compte de leur impact environnemental réel et des problématiques liées à la chaîne d'approvisionnement
- Recours à des matériaux écologiques et réutilisables pour les festivals et événements culturels, et efforts pour privilégier dès que possible les innovations éco-responsables et les fournisseur·euse·s locaux·ales
- Recyclage des agrès, des chapiteaux, de la décoration et de la scénographie
- Actions pour sensibiliser et responsabiliser les acteur·rice·s du secteur
- Prise en compte du phénomène d'écoblanchiment dans le marketing et des allégations environnementales mensongères.

Ce que le réseau Circostrada fait/fera à ce sujet :

- » Redéfinir sa stratégie de communication pour produire moins de déchets, passer à des supports et modalités de communication durables et privilégier des chaînes d'approvisionnement plus courtes (A1)
- » Créer un cadre d'éco-responsabilité à inclure dans les accords de partenariat conclus avec les organisateur·rice·s d'événements (A2)
- » Prévoir un espace pour que les membres partagent des informations et des ressources sur les meilleurs fournisseur·euse·s et recycleur·euse·s de matériaux spécialisés (A4)

6. Eau, sol et nourriture

Points importants/à mettre au premier plan/à prioriser :

- Célébrer et mettre à l'honneur la biodiversité et les écologies locales à travers un travail artistique in situ et des pratiques responsables de gestion des terres et des eaux
- Rétablissement de la relation symbiotique entre les activités culturelles humaines et l'environnement, dans un souci de durabilité et de justice alimentaire

Ce que le réseau Circostrada fait/fera à ce sujet :

- » Proposer des menus durables pour la restauration, incluant des options végétaliennes et végétariennes et des ustensiles biodégradables (A1)
- » Garantir la disponibilité d'options de recyclage sur site pour la restauration (A1)
- » Rechercher des fournisseur-euse-s et partenaires locaux-ales dans la mesure du possible (A2)
- » Offrir aux membres un espace pour partager leurs commentaires et ressources sur les meilleures pratiques de durabilité lors des festivals (A3)

7. Énergie

Points importants/à mettre au premier plan/à prioriser :

- Sensibiliser aux alternatives viables et économes en énergie pour le chauffage et la climatisation dans les chapiteaux (A4)
- Tester et partager des informations sur les alternatives viables et économes en énergie pour l'éclairage et sur les fournisseur-euse-s à privilégier (A5)

Ce que le réseau Circostrada fait/fera à ce sujet :

- » Demander au/à la propriétaire des bureaux du réseau de moderniser ses systèmes énergétiques (A5)

8. Références et ressources supplémentaires

- [Circostrada Handbook to Navigate Ecological Transformation](#)
- [Green Art Lab Alliance](#)
- [On the Move](#)
- [SHIFT \(Shared Initiatives for Training\) - Sustainability Guidelines](#)
- [The Green Room](#)
- [THE SHIFT PROJECT \(The carbon transition think tank\) - Decarbonise the Economy](#)

Membres du Comité interne sur le/s corps vivant/s

JEAN-MARC BROQUA LA GRAINERIE
NOEMI DE CLERCQ CIRCUSCENTRUM
HEIDI ENGSIG HELSINGOR TEATER/PASSAGE FESTIVAL
MARC EYSINK SMEETS FESTIVAL CIRCOLO
JENS FRIMANN HANSEN HELSINGOR TEATER/PASSAGE FESTIVAL
ANTONIA KUZMANIĆ ROOM 100
JARKKO LEHMUS CIRKO (CENTER FOR NEW CIRCUS)
DAPHNÉ MALHERBE CIRCORED
JON KOLDO VÁZQUEZ ARTEKALE
MARKUS WOERL WOERLPOOL
JADRANKA ŽINIĆ MIJATOVIĆ CIRKORAMA

Expert·e·s

YASMINE OSTENDORF GALA (GREEN ART LAB ALLIANCE)
GWENDOLENN SHARP THE GREEN ROOM

