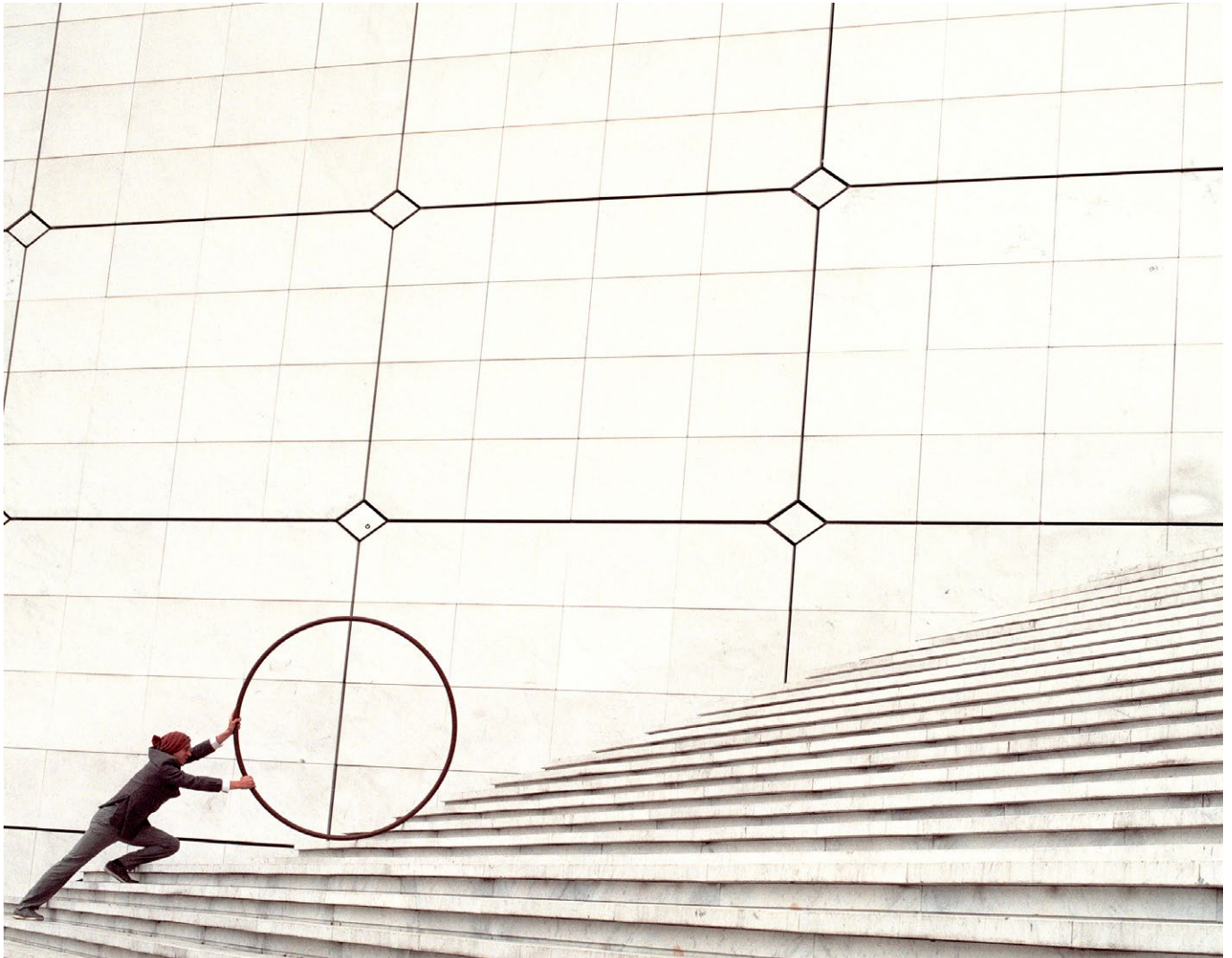


SÉMINAIRES
FRESH

FRESH CIRCUS#4



ARTCENA

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

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

CIRCO
STRADA

European Network
Circus and Street ArtS

Depuis 2003, le réseau Circostrada travaille au développement et à la structuration des secteurs du cirque et des arts de la rue, en Europe et dans le monde. Comptant plus de 100 membres issus de plus de 30 pays, le réseau contribue à construire un avenir pérenne pour ces secteurs en donnant aux acteurs culturels des moyens d'action à travers l'observation et la recherche, les échanges professionnels, le plaidoyer, le partage de savoirs, de savoirs faire et d'information.

Cofinancé par le
programme Europe créative
de l'Union européenne

AVANT-PROPOS

Mémoire, identité et patrimoine : trois éléments intimement liés dans un subtil système de relations qui s'entremêlent et s'alimentent mutuellement. Le patrimoine, qu'il soit matériel ou immatériel, souvent pensé comme passeur de mémoire, semble être l'outil privilégié pour construire des identités partagées. Or, loin d'être figé, il est sans cesse fait, défait et refait : les divergences surgissent et font naître un dialogue. Le patrimoine est aussi mouvement et s'impose dans nos sociétés contemporaines comme un enjeu politique, économique et social. Ainsi, le célébrer devient une occasion unique pour transmettre des concepts et des pratiques, produire des objets de connaissance et de mémoire, et renforcer la reconnaissance de tout un secteur sur la scène européenne.

À l'heure où 2018 célèbre à la fois les 250 ans de la naissance du cirque moderne, l'année de la contestation, en hommage au 50^e anniversaire des événements de mai 68, et l'année européenne du patrimoine culturel, FRESH CIRCUS installe ses quartiers pour la première fois à Bruxelles, au Théâtre National. Événement phare du réseau Circostrada, il se renouvelle à chaque édition en étroite collaboration avec un ou plusieurs membres du réseau (Espace Catastrophe & Wallonie Bruxelles/Théâtre Danse) et compte sur la complicité d'un groupe de travail dédié (25 membres du réseau issus de 10 pays différents, pour cette seule édition), qui construit le socle du séminaire et met en lumière les questionnements qui agitent les arts du cirque à l'échelle internationale.

La question initiale posée par cette quatrième édition paraît simple, mais l'enjeu n'en demeure pas moins complexe. Comment renouveler notre rapport aux stéréotypes, tout en provoquant une réflexion sur les défis et les perspectives du cirque d'auteur d'aujourd'hui ? Cet exercice, a priori formel, consiste au contraire à offrir du sens à nos actions futures, individuelles et collectives, à élargir et augmenter l'impact durable qu'elles auront sur l'écosystème des arts du cirque. Le slogan « More than Circus » est le fil rouge que nous avons suivi pour débattre, apprendre à mieux nous connaître, nous questionner et repenser nos pratiques. Voici donc le fil conducteur de cette publication qui a pour but de synthétiser les échanges, les histoires et les idées qui ont émergé lors de cet événement et qui peuvent nous aider à mieux faire face aux enjeux de demain.

L'équipe Circostrada

Stéphane Segreto-Aguilar,

Responsable du développement chez ARTCENA/Coordinateur du réseau Circostrada

Marion Marchand,

Chargée de coordination internationale

Laura Gérard,

Chargée de communication internationale

Damien Giromella,

Chargé de projet web éditorial

LE MOT DES PARTENAIRES & CO-ORGANISATEURS

Que d'échanges, d'enthousiasme, de riches rencontres... que d'expériences partagées!

Bien loin des idées convenues et des clichés, FRESH CIRCUS #4 a démontré, si besoin en était, la force du cirque aujourd'hui, à travers les pays et les continents. Même si le cirque rencontre autant d'enthousiasme et de passion, les acteurs continuent à interroger leurs pratiques, remettre en question leurs acquis, rabattre les cartes, toujours à la recherche de nouveaux champs exploratoires, de nouveaux horizons à découvrir, de nouveaux défis à relever.

Opérateurs, artistes, programmeurs, éducateurs, chercheurs, journalistes (...), tous différents et pourtant tous rassemblés autour d'un leitmotiv qui claque en 3 mots « More than Circus » pour un voyage au

cœur des pratiques circassiennes d'aujourd'hui et de demain.

En tant que copilotes et co-organisateur de FRESH CIRCUS #4, nous sommes particulièrement heureux du succès de cette édition bruxelloise. Merci aux équipes et aux partenaires qui ont permis la bonne réalisation de l'événement: le groupe de travail FRESH CIRCUS, les contributeurs, curateurs, modérateurs et intervenants, les partenaires institutionnels, les équipes du Théâtre National, l'équipe de Circostrada et puis, surtout, merci à tous les participants qui, par leur présence, et leur implication, ont donné sens à cette mobilisation collective.

Catherine Magis & Benoît Litt
Espace Catastrophe/Festival UP!
Séverine Latour
WBT/D



FRESH CIRCUS#4 EN QUELQUES MOTS

400 PARTICIPANTS

35 PAYS PROVENANT DE 4 CONTINENTS

80 INTERVENANTS

3 JOURS DE SÉMINAIRE

1 VILLE

3 SESSIONS PLÉNIÈRES THÉMATIQUES

9 TABLES RONDES

9 ATELIERS THÉMATIQUES

9 ATELIERS PARTICIPATIFS

UN PROGRAMME ARTISTIQUE COMPLET DANS LE CADRE DU FESTIVAL UP! - BIENNALE INTERNATIONALE DES ARTS DU CIRQUE

PARTENAIRES



Cofinancé par le programme Europe créative de l'Union européenne



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.

Toutes les photos de cette publication sont protégées par le droit d'auteur.
© J.Van Belle - WBI / © FW-B - Jean Poucet

Photo de couverture

Boris Gibé, Work project © Jérôme Vila

Graphisme

Frédéric Schaffar

Juillet 2018

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

INNOVATION	7
GRAND ANGLE	8
● Plus que l'innovation – par Lyn Gardner, The Stage (RU)	8
● Entretien avec Sebastian Kann, Artiste, Manor House, Chercheur (Belgique)	10
CHRONIQUE THÉMATIQUE	11
● Partenariats public-privé : options de financement pour les arts du cirque ?	11
● Projets transdisciplinaires & pratiques transectorielles	13
● Focus : le travail transdisciplinaire en pratique – Entretien avec Sean Gandini, Co-Directeur artistique, Gandini Juggling (RU)	15
● Construire la ville, construire le cirque	16
PARCOURS ARTISTIQUES ET PROCESSUS DE CRÉATION	18
GRAND ANGLE	19
● Le cirque et le triangle d'or – par Filip Tielens, De Standaard (Belgique)	19
● Entretien avec Sade Kämpilä, Artiste, collectif Circus I Love You (Finlande)	22
CHRONIQUE THÉMATIQUE	23
● De nouveaux soutiens aux processus créatifs	23
● Trajectoires d'artistes : comment devient-on artiste de cirque ?	25
● Focus : tracer son chemin au Japon – Entretien avec Hisashi Watanabe, Artiste, Atama to Kuchi Company (Japon)	27
● Espaces de cirque	28
● Focus : défis pour les artistes émergents – Entretien avec Cécile Provôt, Directrice, Jeunes Talents Cirque Europe/CircusNext (France)	30
IMAGES ET PUBLICS	31
GRAND ANGLE	32
● Sauter les barrières, créer des ponts – Par Laurent Ancion, CIRQ en CAPITALE (Belgique)	32
● Entretien avec Maroussia Diaz Verbèke, Directrice artistique, Le Troisième Cirque (France)	34
CHRONIQUE THÉMATIQUE	35
● Quelle (s) image (s) pour le cirque aujourd'hui ?	35
● Focus : présentation, voix et conception – Entretien avec Maarten Verhelst, Directeur de la communication de Circuscentrum/Rédacteur en chef de CircusMagazine (Belgique)	37
● Où trouver de nouveaux publics pour le cirque aujourd'hui ?	38
● L'influence des contextes socio-politiques sur les processus de création et de diffusion	41
● Focus : qu'est-ce que le cirque social ? Entretien avec Jessika Devlieghere, Co-fondatrice et co-directrice, École de cirque de Palestine (Belgique)	43
À LA RENCONTRE DES ORGANISATEURS DE FRESH CIRCUS#4 !	44
VERS FRESH CIRCUS#5	44

DE FRESH CIRCUS#3 À FRESH CIRCUS#4



Depuis plusieurs années déjà, le secteur du cirque cherche à se structurer, à identifier des outils et former des groupes de pression, à créer des centres et des festivals et surtout à normaliser la formation et l'enseignement dans le domaine du cirque. Dans certains pays, ce processus en est à ses débuts alors qu'il atteint un certain stade de maturité dans d'autres. Les bénéfices ont été nombreux : des publics plus importants, plus de compagnies, de spectacles et de styles d'œuvre, des installations de meilleure qualité et une meilleure reconnaissance. En me tenant dans le somptueux foyer du Théâtre National le premier jour de FRESH CIRCUS, je réalisais qu'ici, le cirque avait enfin trouvé sa place.

Et pourtant, en participant aux sessions ou en discutant avec les quelques 300 personnes rassemblées pour l'événement, il est évident que la vie des artistes n'est toujours pas simple. La réduction des budgets culturels et le caractère éphémère des œuvres créatives des arts de la scène font que bon nombre d'artistes sentent leur carrière s'enliser, alors qu'ils persistent dans leur vocation artistique. La réalité du travail artistique est celle de voyages incessants, de projets qui s'enchaînent, de

la concurrence avec un nombre croissant d'artistes pour un nombre toujours plus limité d'opportunités artistiques. Plusieurs défis demeurent également pour les programmateurs, les opérateurs de festivals et les représentants du monde « professionnel » : nouveaux budgets, nouvelles politiques culturelles, nouvelles habitudes de consommation et nouvelles visions du monde.

L'objectif d'une conférence comme FRESH CIRCUS est donc de mettre en lumière ces deux réalités, de célébrer les succès remportés dans le domaine du cirque et de faire face aux obstacles, de susciter des conversations et, peut-être, de trouver des solutions. Cette publication a pour but de synthétiser les débats qui ont eu lieu autour des trois thématiques abordées lors de la conférence. Chaque thématique est introduite par le ou la journaliste présente lors des sessions : Lyn Gardner pour *Innovation*, Laurent Ancion pour *Images et publics*, et Filip Tielens pour *Parcours artistiques et processus de création*. Même si le point de départ de chaque journaliste est différent, les problématiques qu'ils abordent se recoupent et certaines idées et observations sont mentionnées à plusieurs reprises.

Les slogans des deux derniers événements FRESH CIRCUS, *Moving Borders* et *More than Circus*, évoquaient le désir de s'étendre, de se développer, mais aussi de fuir un certain confinement. Et pour le cirque de manière générale, cette expansion est un moment important. Il faut donc trouver un équilibre entre une notion de cirque communautaire ou d'identité cohérente, et celle d'une vision plus large et plus inclusive, entre la possibilité de rencontrer et d'influencer des systèmes sociaux et économiques plus grands et le danger de se laisser influencer par ces derniers, et entre la nécessité de travailler à l'international et le désir de fournir un service local.

Le but n'est pas de chercher à résoudre ces problématiques mais plutôt d'utiliser ces tensions comme sujets de discussion et source de nouvelles idées et perspectives. J'espère que vous saurez les apprécier au fil de la lecture des articles, des compte-rendus de sessions et des entretiens compilés dans cette publication.

John Ellingsworth
Rédacteur en chef

INNOVATION

Plus que l'innovation - par Lyn Gardner, The Stage (RU)



À l'heure où les financements publics diminuent, la notion d'« innovation » est sur toutes les lèvres. Mais quels sont les changements sous-jacents à cette innovation, non seulement en termes de modèles de production et de financement mais également en matière d'aspiration, d'identité et de vision ? En revenant sur les sujets abordés durant FRESH CIRCUS, Lyn Gardner découvre un secteur appelé à changer.

« Je ne peux pas changer les politiques mais je peux changer la vie des gens » a déclaré Eleférios Kechagioglou lors de la session d'ouverture de FRESH CIRCUS. Lorsque l'on parle d'innovation dans le domaine des arts, on pense généralement à de nouveaux modèles économiques, comme des partenariats publics et privés, l'utilisation de technologies ou encore des collaborations transdisciplinaires de pointe.

Ces thèmes ont été abordés au cours de la conférence qui a eu lieu au Théâtre National de Bruxelles et les échanges ont contribué à ce qui est peut-être la plus radicale des innovations : le fait que les arts et le cirque puissent transformer notre quotidien, notre identité ainsi que des lieux où nous vivons.

Le slogan du symposium « More than Circus » reflète cette prise de conscience de la

communauté circassienne. En effet, face à un climat de financement plus frileux et à la remise en question des valeurs de la démocratie représentative traditionnelle, le cirque ne doit pas se contenter de nous divertir et de nous faire rire avec son adresse et son esthétique. Il peut, et doit, aller encore plus loin. Comme Ruth MacKenzie l'indique dans sa présentation, le cirque doit être plus qu'un « merveilleux échappatoire ».

En effet, ce dernier est parfaitement positionné pour montrer la voie et, par la même occasion, nouer de nouvelles relations avec les financeurs, les entreprises, les villes, les architectes, les urbanistes et les communautés, tout en facilitant la coopération avec d'autres secteurs pour contribuer à ce que les gens vivent plus longtemps, se sentent plus heureux, qu'ils aiment et célèbrent leur lieu de vie et de travail et qu'ils soient maîtres de leur

destinée. Si les arts du spectacle, y compris le cirque, espèrent se développer dans un contexte économique et culturel en pleine mutation, il faut que leur impact sur la population locale soit tout aussi crucial que celui d'un boulanger ou d'un chirurgien. Alors pourquoi ne pas créer du lien et des partenariats avec le boulanger et le chirurgien ?

L'évolution des politiques culturelles, qu'elle soit locale ou nationale, peut être considérée comme un danger imminent pour les arts du cirque ou bien comme une occasion pour le cirque de redéfinir sa vocation, de repenser la manière dont il s'exprime et les lieux qu'il investit et de réfléchir aux bénéfices qu'il apporte à la société. Cette seconde perspective doit nécessairement inclure non seulement les populations que le cirque cible déjà, mais également celles qui ne le sont pas encore.

Les bénéfiques en question peuvent être économiques, comme par exemple la création d'emplois. Ils peuvent aussi inclure la transformation des espaces, tantôt éphémère, tantôt permanente, contribuant ainsi à la valorisation à la fois des quartiers d'une ville et de ses acteurs.

Mais plus important encore, ces changements représentent une occasion unique pour le cirque, qui célèbre son 250^{ème} anniversaire, de réfléchir à son rôle dans la société dans les 50 années à venir. Le but de FRESH CIRCUS n'était pas de poser un regard nostalgique sur le passé mais plutôt de réfléchir au cirque de demain. Ce dont le cirque a besoin, ce n'est pas de l'ingéniosité ni de l'innovation, c'est de l'imagination, a expliqué l'architecte Patrick Bouchain durant la plénière. L'imagination, c'est la devise des artistes.

Cette approche sous-entend que toutes les parties impliquées, notamment les artistes, arrêtent de chercher leur propre intérêt et commencent à réfléchir du point de vue de l'intérêt général afin d'être utile au plus grand nombre, et notamment à ceux qui ont peu et ont de grands besoins. Comme cela a été répété maintes fois au cours des trois jours, les artistes de cirque n'ont pas vocation à devenir des travailleurs sociaux. Mais ils sont à la pointe d'un mouvement artistique radical où les créateurs d'œuvres circassiennes ont un rôle crucial à jouer en tant que facilitateurs et collaborateurs auprès de la population.

Le cirque a une longueur d'avance en matière d'engagement auprès des communautés et des citoyens. De nombreuses personnes ont été exposées aux arts du cirque dans leur enfance et la magie du cirque continue de les accompagner à l'âge adulte. Le cirque dépasse les clivages socio-économiques. Le cirque rassemble. Contrairement aux autres formes d'art qui s'attendent à ce que le public se déplace dans un lieu spécifiquement construit pour l'occasion, le cirque part souvent à la rencontre de son public et devient l'invité de la communauté qui l'accueille. Il est considéré à la fois comme un visage familier et un étranger, ce qui peut lui permettre de gagner la confiance de la population et de créer des relations durables.

Difficile de ne pas voir une pointe d'ironie dans le fait que FRESH CIRCUS ait eu lieu au Théâtre National, un espace évocateur de prestige mais qui peut être involontairement perçu comme difficile d'accès. Les habitués des arts du spectacle trouvent les portes d'un théâtre accueillantes mais ceux qui n'y sont pas coutumiers peuvent percevoir ces mêmes portes comme une barrière qui leur rappelle que l'art n'est pas fait pour des gens comme eux. L'endroit où est exposé une œuvre d'art est tout aussi important que l'œuvre elle-même et la multiplication des lieux d'exposition apporte un sens nouveau à cet art à mesure que les professionnels du cirque les découvrent.

Dans ce nouveau paysage socio-culturel, l'innovation n'est pas une question de marché mais de public. Il est question de la manière dont vous interagissez avec lui et du lieu dans lequel vous le rencontrez, à l'image de Victoria Amedume et de sa compagnie Upswing qui œuvrent auprès des résidents d'une maison de retraite ou encore de Johan Swartvagher du Collectif Protocole qui créent des projets à long terme en partenariat avec les communautés. Innover, c'est « montrer aux gens le possible », comme l'explique Rachel Clare de Crying Out Loud. Dans le cas du cirque, cela se fait souvent via des moyens qui semblent physiquement impossibles.

Johan Swartvagher fait écho à Eleférios Kechagioglou lorsqu'il dit : « Un projet artistique ne peut pas changer la vie de 10 000 personnes mais il peut changer certaines choses pour certaines personnes. Peut-être même des choses infimes. » Mais nous ne devrions jamais sous-estimer l'importance de changer de petites choses ni l'impact que peut avoir un petit groupe de personnes. Surtout dans un monde qui aspire cruellement au changement. Comme l'observe Eleférios, quand les modèles économiques actuels ont si gravement déçu la population, n'est-il pas temps pour les artistes de proposer de nouvelles solutions ?

Cela sous-entend bien sûr que les artistes doivent également réfléchir à de nouvelles solutions. Il ne suffit pas de prendre un spectacle présenté au théâtre et de le placer dans un nouveau contexte. Johan le

présente avec franchise lorsqu'il explique qu'on ne peut pas simplement changer sa façon de travailler en se produisant dans les rues. Il faut les créer en partenariat avec la population locale. « Ces gens et ce lieu vont transformer votre projet, » ajoute-t-il. C'est un processus de négociation permanente. Force est de constater que là où les créateurs de cirque sont experts dans leur domaine, les citoyens sont eux experts de leur communauté et de leur manière de vivre.

Sans cette négociation, le rapport de force entre les artistes et les participants restera inégal. Ce ne sera pas une vraie collaboration. Les collaborations les plus marquantes, enrichissantes et durables sont celles qui ont un véritable impact, même après le départ des artistes.

Cela veut dire qu'il ne faut plus voir le développement des publics comme un moyen d'augmenter les ventes de billets. Car on parle ici d'une transaction, alors qu'une pratique réellement inclusive est un échange, une invitation à créer avec plutôt que de créer pour les communautés. Comme l'a dit l'un des participants des sessions de *Construire la ville, construire le cirque* : « Si nous le faisons, ils viendront. Mais s'ils le font, ils resteront. »

C'est vrai, ils le feront ! Voilà pourquoi nous nous sommes réjouis que FRESH CIRCUS éveille la curiosité du secteur concernant la recherche de nouvelles manières de travailler. C'est en prenant conscience qu'en cherchant à nouer de nouveaux partenariats dans des lieux inattendus, avec de grands besoins, que les plus incroyables opportunités se présentent. Des opportunités qui permettront de construire un secteur solide et durable pour que le cirque prenne sa place, au cœur même de la société civile.

Lyn Gardner est une critique de théâtre et journaliste qui écrit pour The Guardian, The Stage et de nombreuses autres publications.



Entretien avec Sebastian Kann

Artiste, Manor House, Chercheur (Belgique)



Le terme « innovation » revient souvent dans les politiques ou les conférences comme FRESH CIRCUS. Les artistes de votre groupe de pairs parlent-ils aussi d'innovation ?

Le mot innovation peut faire penser au monde des affaires. On parle évidemment d'originalité et de la peur de ne pas être « original ». On se retrouve dans une situation où l'on vénère l'originalité tout en ayant l'impression de ne pas l'être. Dans le petit coin du monde du cirque où j'évolue, il existe aussi de nombreux artistes qui se sentent en décalage avec les œuvres grand public ou avec les institutions extérieures. Donc ce regard critique sur ce que font les autres artistes existe déjà et certains se demandent s'ils ne devraient pas faire quelque chose de différent, que les autres ne font pas.

Or, généralement, lorsqu'un artiste entre dans un studio avec cette attitude, il peut ressentir une certaine paralysie. Je parle à des amis qui savent très bien ce qu'ils ne veulent pas faire, quel type d'esthétique ils ne veulent pas employer, ou quelle méthode ils préfèrent éviter. Mais lorsqu'ils essaient de présenter la réflexion par des phrases affirmatives, ils ont beaucoup plus de peine.

Pensez-vous que la réflexion autour de l'innovation est incomplète ?

Je pense que l'on devrait être vigilant lorsque l'on emploie les mots progrès ou innovation et faire attention à qui les définit. Si nous nous embarquons aveuglément vers « un avenir meilleur », sans prendre le temps ni le recul nécessaire pour y réfléchir, nous prenons le risque de concevoir cet avenir au travers d'un prisme extrêmement normatif.

Je constate qu'il existe autour de moi une catégorie d'artistes de cirque dont les œuvres ne sont pas retenues par les institutions. Il est possible que cela soit lié aux préjugés inconscients des institutions concernant ce qui est digne d'intérêt et ce qui ne l'est pas. Ces institutions prennent des risques mais au final, ces risques sont répercutés presque intégralement sur les artistes qui doivent remplir plusieurs demandes de financement pour qu'une seule soit acceptée ou qui passent une année à développer un projet qui, en définitive, ne sera pas mis en œuvre. Le secteur s'appuie beaucoup sur toute cette main-d'œuvre non rémunérée, ce qui est commun à toutes les activités artistiques.

Si vous deviez utiliser un autre mot pour parler d'innovation, quel serait-il ?

Probablement multiplication, ou pluralité. Le mot innovation donne cette illusion de progrès. Pour moi, si l'on multiplie nos manières de travailler, nous pouvons alors multiplier les choses que nous considérons comme relevant du progrès. La question de la durabilité se pose également, dans le sens où une plus grande diversité de l'écosystème circassien rendra le secteur plus durable. Il s'agit donc d'une aspiration éthique autant qu'artistique et esthétique de ma part. Mais également d'un choix pragmatique.

CHRONIQUE THÉMATIQUE

Partenariats public-privé : options de financement pour les arts du cirque ?

CURATEUR	Eleférios Kechagioglou, Directeur, Le Plus Petit Cirque du Monde (France)
MODÉRATEUR	Mark Eysink Smeets, Directeur, Festival Circolo (Pays-Bas)
AVEC LA PARTICIPATION DE	Ouafa Belgacem, Directrice, Culture Funding Watch (Tunisie) Benoît Roland, Administrateur, La Coop ASBL (Belgique)

« J'ai le sentiment que nous sommes un secteur très intéressant mais aussi très arrogant », déclare Eleférios Kechagioglou, directeur du Plus Petit Cirque du Monde (PPCM) et modérateur de la session sur les partenariats public-privé. Selon Eleférios, les acteurs du cirque sont passionnés par

monde du cirque. Et l'un des thèmes récurrents de la session a été que les partenariats public-privé sont plus que de simples outils pour combler les trous budgétaires.

Le Plus Petit Cirque du Monde a exploré plusieurs approches. Depuis 25 ans, le

collaboration avec des artistes intéressés par les nouveaux modèles économiques. Le but est de former les participants afin qu'ils apprennent à gérer leurs propres projets en les accompagnant durant le processus de création artistique, de levée de fonds, de recherches de partenaires, etc. La Fondation SNCF soutient financièrement le PPCM et fait également partie du conseil d'administration de la pépinière (« Ils sont nos meilleurs ambassadeurs », explique Eleférios). En travaillant avec la multinationale française Air Liquide, le PPCM a découvert que cette entreprise disposait en interne de son propre incubateur. Un échange a ainsi été organisé sur le thème de l'innovation, dans le but de savoir ce que l'ingénierie peut transmettre au secteur artistique, et inversement. Le PPCM a également présenté aux employés de SAIEM Malakoff Habitat plusieurs projets de l'Incubateur dans le cadre d'un atelier pratique. L'objectif ici était de changer leur perspective sur ce que peut être un environnement de travail.



leur travail. Mais leur tendance à se considérer comme en marge de la société, tels des outsiders, peut être négative. Surtout dans un contexte où les financements nécessitent de nouvelles formes de collaboration. « Le monde n'est plus ce qu'il était. »

Ce sentiment de forte mutation, à relativiser face aux craintes, réelles ou imaginaires, que suscitent les nouveaux modèles économiques, est un sujet majeur au sein du

PPCM développe une large gamme d'activités incluant un travail à la fois local et communautaire, la pédagogie (à destination des amateurs et pré-professionnels) et la création artistique. Dans la mesure du possible, le PPCM cherche à marier ces approches en liant impact et activités sociales à l'intervention artistique, et inversement.

En juin 2017, le PPCM a lancé la pépinière "Premiers Pas", un programme de travail en

Interrogée sur les difficultés rencontrées durant le projet, Marjorie Bonnaire, cheffe de projet de la pépinière "Premiers Pas", a répondu que dans le cadre des collaborations entre artistes et entreprises, chacun pouvait avoir des idées fausses concernant l'autre et que les entreprises étaient souvent peu conscientes du coût réel des performances artistiques. Concernant les échanges physiques, la « frontière du corps » est un grand défi pour certains et les employés eux-mêmes n'ont pas forcément envie de prendre une journée pour faire du

« team building ». Enfin, les grandes entreprises sont compartimentées en différents services. Contacter la bonne personne ou obtenir confirmation pour des activités peut vite devenir très compliqué.

Ce type de difficultés est récurrent dans un contexte d'étroites collaborations mais tous les partenariats privé-public ne le sont pas. Benoît Roland, l'administrateur de l'association à but non lucratif La Coop ASBL, a expliqué comment son association se spécialise dans la collecte de fonds attribués par les entreprises dans le cadre du programme Tax Shelter proposé par le gouvernement belge.

Ce programme représente une belle opportunité pour obtenir des financements, explique Benoît, mais il nécessite des démarches administratives « assez lourdes ». La Coop a été créée par un groupe de producteurs dans le but d'assister les associations, petites ou grandes, dans leurs démarches administratives et d'obtenir plus facilement des financements. Les fonds obtenus doivent être dépensés en Belgique et générer des revenus imposables, et les

salaires des artistes peuvent satisfaire cette réglementation. Le Tax Shelter est également applicable aux coproductions entre des entités belges et étrangères.

Mais Benoît reconnaît que « ce type de partenariat n'est pas des plus enthousiasmants ». La Coop travaille avec des banques qui travaillent en retour avec leurs clients. Elles disposent des noms des entreprises qui donnent des fonds dans le cadre du Tax Shelter mais elles n'ont pas les coordonnées de contact précis. Malgré tout, ce programme contribue fortement au financement des arts du spectacle. La Coop a été créée en mars 2017 et au cours des neuf premiers mois, elle a réussi à lever 3,5 millions d'euros pour financer entre 50 et 60 productions.

Cette stratégie de La Coop, qui centralise des démarches administratives aussi bien chronophages que vitales, a inspiré Ouafa Belgacem, directrice de Culture Funding Watch (CFW). Elle s'appuie sur la même approche et observe une tendance qui exige des artistes d'être à la fois gestionnaires, leaders, leveurs de fonds et pro-

ducteurs. « Et cela est impossible. Personne ne peut exceller dans tous ces domaines. » Dans ce contexte, CFW cherche à répartir les coûts des activités liées à la « mobilisation des ressources », y compris la collecte de données pour établir un plaidoyer fondé sur des preuves, l'identification de possibilités de financement, la création de stratégies de financement, la gestion des relations avec les donateurs, etc.

CFW a de nombreux clients, de très grandes organisations comme de jeunes artistes et adapte ses services en fonction de leurs besoins. Son modèle lui permet de travailler gratuitement avec des artistes émergents dans le cadre d'un contrat de deux ans afin de les aider à atteindre une situation financière pérenne. Il propose également un programme d'apprentissage pris en charge à la fois par CFW et une autre organisation plus importante. Au bout de deux ans, l'organisation peut embaucher l'apprenti de façon permanente. L'objectif est de centraliser l'expertise mais aussi de la diffuser dans le secteur afin de booster la résistance et les connaissances du secteur artistique.

Le temps des actes *

Idées issues de la session de clôture

Passer à l'action

- Rejoindre un groupe d'entrepreneurs locaux afin de découvrir d'autres secteurs que celui de l'art.
- Ne pas se focaliser sur des « sujets connus » mais essayer de travailler avec des entreprises plus jeunes ou plus petites : « ciblez la nouvelle économie, pas l'ancienne. »
- S'appuyer sur des événements professionnels pour tester de nouveaux partenariats avant de s'engager plus sérieusement.

Partage de connaissances :

- Organiser un séminaire ou une conférence au niveau européen sur le thème des partenariats public-privé.
- Établir des bases de données sur les possibilités de financement et répertorier les experts que les entreprises peuvent contacter. Collecter des informations concernant des initiatives particulières dans différents domaines, comme la santé.
- Créer une documentation reprenant les bonnes pratiques et donnant des exemples de projets.
- Créer un poste au sein du réseau Circostrada, ou un détachement de 6 mois, dont la mission sera de développer des partenariats public-privé pour les membres du réseau.
- Organiser une conférence CS LAB sur les thèmes qui sont ressortis lors de la session.

* Tous les contenus des sessions *Le temps des actes* ont été rassemblés et synthétisés par Aires Libres - Concertation des Arts de la Rue, des Arts du Cirque et des Arts forains de la Fédération Wallonie-Bruxelles.



Projets transdisciplinaires & pratiques transectorielles

CURATEURS

Rachel Clare, Directrice artistique, Crying Out Loud (RU)
Laura Olgati, Responsable de production, Festival Cirqu'Aarau (Suisse)

MODÉRATEUR

Kath Gorman, Responsable des publics, Cork Midsummer Festival (Irlande)

AVEC LA PARTICIPATION DE

Victoria Amedume, Directrice artistique, Upswing (RU)
Chloé Béron, Co-fondatrice/Directrice artistique,
CIAM - Centre International des Arts en Mouvement (France)
Sean Gandini, Co-directeur artistique, Gandini Juggling (RU)
Marisa König-Beatty, Entrepreneur culturelle/Productrice, BEAM (Suisse/États-Unis)

Ces dernières années, l'accent mis sur les « projets transdisciplinaires » célébrant des collaborations entre genres artistiques s'est déplacé sur les coopérations que développent les artistes avec les entreprises, la science, la technologie et les industries créatives. Rassemblant des contributeurs issus de divers domaines, cette session a cherché à examiner la nature de telles initiatives et à mettre en avant différents exemples de pratiques transectorielles.

Marisa König-Beatty a présenté BEAM - *Dream Tank* - une agence qui promeut la transdisciplinarité à travers des projets impliquant des partenaires issus des arts, du milieu universitaire, du monde des start-up et des entreprises, ainsi que des organisations du secteur tertiaire. Bien que ces collaborations soient de natures très diverses, l'agence se focalise principalement sur le travail, l'organisation, la société civile et les entreprises - une identité thématique qui lui permet d'entrer en relation plus facilement avec de potentiels partenaires. Parmi les projets récents, *The Future of Science* (le futur de la science) pour lequel BEAM, en partenariat avec le collectif artistique Neue Dringlichkeit (nouvelle urgence), a été invité à concevoir une intervention pour la conférence *We Scientists Shape Science* (Nous, les scientifiques, façonnons la science), organisée par la Swiss Academy of Sciences (L'Académie suisse des sciences). Dans une série d'entretiens vidéo, on a demandé aux participants de la conférence de se projeter en 2070 et d'évaluer les accomplissements

scientifiques, technologiques, sociaux et sociétaux du 21^e siècle.

Dans le même esprit, le CIAM - Centre International des Arts en Mouvement, présenté par Chloé Béron, co-fondatrice et directrice artistique, est un centre situé à Aix-en-Provence qui cherche à engager le cirque dans de nouvelles relations avec la technologie, les industries créatives, les

dû imaginer un nouvel appareil qui révolutionnerait l'enseignement et la pratique du cirque). En 2019, ils prévoient un nouveau Lab qui portera sur le cirque en tant qu'entreprise sociale et outil pour « affronter » différents problèmes de société.

Cela amène une autre question : si les projets transdisciplinaires recherchent de nouvelles façons de créer du lien avec la société, qu'est



entreprises et la société au sens large. Avec leur module CIAMLabs, ils ont organisé des laboratoires autour de la thématique du cirque et de l'architecture (dans le but de réinventer les lieux dédiés au cirque), mais aussi sur le cirque et les objets connectés (au cours duquel l'équipe de conception a

ce que le cirque, et lui seul, peut apporter ? Victoria Amedume, directrice artistique de Upswing, a présenté un éventail d'activités mises en place avec et pour les personnes âgées par son organisation au Royaume-Uni, en expliquant comment les concepts fondateurs du cirque - équilibre, risque, force, etc.

- peuvent être adaptés aux différents niveaux de physicalité. En 2012-2013, pendant la phase de recherche et de développement d'une performance intitulée *What happens in Winter* (Ce qu'il se passe en hiver), Upswing a travaillé avec l'organisme de bienfaisance Entelechy Arts afin de proposer une série d'ateliers de cirque aux personnes âgées. A partir de là, ils ont poursuivi dans cette direction en mettant en place des activités hebdomadaires destinées aux personnes de plus de 60 ans, accueillies à l'Albany Theatre de Londres, puis ont ensuite travaillé avec l'association Magic Me pour organiser une résidence de dix semaines au centre de soins Silk Court à Bethnal Green, soutenu par le prestataire de soins à domicile Anchor.

De telles initiatives ouvrent des opportunités uniques de transformer le cirque et la

perception qu'en ont les gens mais, comme l'a reflétée la session, il se peut que cela nécessite de promouvoir une approche « sans boîte » vis-à-vis des financements et des politiques, ainsi qu'une meilleure prise en compte de la nature des processus artistiques et de l'importance de la recherche et du développement.

Au cours de la session, le débat a aussi porté sur le fait que, si les producteurs jouent un rôle important dans la négociation des contacts, ils ont également la responsabilité de se questionner sur la façon dont les projets qu'ils conçoivent façonnent le travail artistique. Les collaborations transdisciplinaires lancées comme des initiatives descendantes pour atteindre de nouveaux publics, pour accéder à des programmes de financements spécifiques ou simplement

pour s'aligner sur les tendances actuelles courent le risque de prédéterminer les productions artistiques. Cet atelier de réflexion a associé la pression de produire un résultat précis à l'existence d'une ambiguïté autour de la signification du « succès » au sein d'un projet - est-ce atteindre un certain public, vendre un nombre satisfaisant de billets ou bien trouver la juste voix/forme pour une idée créative spécifique ? En abordant l'idée de la « liberté » artistique, les participants ont fait le lien avec des notions qui renvoient à la « suppression des attentes personnelles » et le « soutien humain sur le long terme, dépourvu de jugement ». Ou, pour le dire autrement, comme l'a formulé l'un des participants, « la liberté est à la fois un espace et une clé ».

Le temps des actes

Idées extraites de la session de clôture

- Militer auprès des décideurs politiques afin qu'ils usent de leur pouvoir de mobilisation pour mettre en relation les acteurs des différents secteurs, en créant de nouvelles possibilités de financement intégrés et des relations étroites avec les institutions éducatives.
- Produire des cas d'étude illustrant des bonnes pratiques pour le plaidoyer, la formation, l'éducation, au sein du secteur.
- Orienter les financements/soutiens non seulement en direction des produits finis mais aussi vers la recherche et le développement.
- Donner du temps et de l'espace aux artistes sans leur mettre la pression de produire un « produit fini ».
- Penser de manière transversale dans la recherche de l'espace, de l'expérimentation et intégrer les festivals, les universités et les entreprises au dialogue.

Focus : le travail transdisciplinaire en pratique



Entretien avec Sean Gandini Co-Directeur artistique, Gandini Juggling (RU)



Le cirque présente-t-il des caractéristiques particulières dans le cadre d'un travail transdisciplinaire ?

Lorsque nous avons créé notre spectacle 4x4, qui allie ballet et jonglage, plusieurs personnes nous ont dit qu'elles trouvaient ce mélange étrange. Alors que le jonglage et le trapèze Washington me semblent être une association bien plus étrange. Pour moi, le jonglage est plus proche du ballet classique que d'une discipline où l'on doit se tenir en équilibre sur la tête sur une plateforme en mouvement. Dans une certaine mesure, les disciplines qui sont traditionnellement associées au cirque représentent déjà un curieux assemblage.

Du coup, je me demande s'il ne faudrait pas carrément dépouiller une compétence de tout ce qui l'enveloppe et la mettre à nue.

Dans ce cas, qu'apportent réellement les projets transdisciplinaires ?

La véritable action transdisciplinaire est de sortir de sa zone de confort, ce que peu de personnes aiment faire. Pour moi, les collaborations les plus difficiles ont été les plus fructueuses. Lorsque j'ai travaillé avec Alexander Whitley sur le projet Spring, il m'a posé beaucoup de questions : Pourquoi veux-tu ajouter une pointe d'humour ici ? A-t-on besoin d'humour ? Je pense qu'on cherche les limites de l'un et de l'autre. Si on fait confiance à quelqu'un, on laisse cette personne s'exprimer et on apprend à faire des compromis. Le compromis est un acte fascinant car il ouvre des perspectives que l'on n'aurait jamais découvertes autrement.

Il me semble que les projets transdisciplinaires peuvent être vus comme des échanges artistiques mais aussi comme des outils de production permettant de toucher différents publics ou de les associer, d'accéder à de nouvelles ressources, etc.

Je pense que l'on commence à marcher sur un terrain dangereux car le cirque est en pleine expansion, du moins en Europe, et pourtant les infrastructures administratives se sont alourdies et sont encore plus strictes. Comment dynamiser le secteur tout en laissant la place aux artistes, en sachant qu'au final, ce qui importe ce sont les artistes ? Le travail des producteurs n'est vraiment pas simple.

Aujourd'hui, je pense qu'il y a beaucoup d'effervescence autour du travail transdisciplinaire, notamment dans le domaine de la vidéo et de la technologie. Il existe donc une certaine pression pour intégrer cet aspect de transdisciplinarité. Or lorsqu'un artiste de cirque utilise une projection vidéo, il est rare de voir l'artiste interagir avec cette vidéo. Il en est de même pour les nombreux spectacles de ballet qui utilisent aujourd'hui de grandes installations numériques sans que la danse en elle-même soit fondamentalement différente. La transdisciplinarité n'a donc pas apporté de véritable changement. C'est surtout de la mise en scène.

Pour en savoir plus :
www.gandinijuggling.com

Construire la ville, construire le cirque

CURATEUR

Thomas Renaud, Directeur, Maison des Jonglages (France)

MODÉRATRICE

Maaïke van Langen, Directrice artistique, Rotterdam Circusstad festival (Pays-Bas)

AVEC LA PARTICIPATION DE

Jérôme Page, Urbaniste, Plaine Commune (France)

Lauréline Saintemarie, Coordinatrice pédagogique, FAI-AR (France)

Felicity Simpson, Directrice de création, Circolombia (RU/Colombie)

Johan Swartvagher, Artiste, Collectif Protocol (France)

Selon Lauréline Saintemarie, coordinatrice pédagogique de l'école FAI-AR, une ville est « un immense système de signes » : panneaux publicitaires, vitrines de magasin, panneaux de signalisation, noms des rues, etc. L'artiste qui crée dans l'espace public doit concevoir son spectacle en fonction de la trame des histoires et des significations déjà présentes dans l'espace investi. Lors du processus de

la création de spectacles en extérieur ne revient pas simplement à transposer un spectacle d'intérieur dans la rue. Au contraire, l'artiste doit « incarner le quartier qu'il investit », sensibiliser la population locale à l'architecture, aux rues qu'elle fréquente et au rythme de la circulation urbaine et piétonne. Finalement, il doit l'aider à poser un regard nouveau sur son environnement.

Paris, faisant de lui un centre socio-économique majeur dans la région qui entretient des liens forts avec la population locale.

Jérôme explique qu'un projet d'aménagement sur deux ans est souvent synonyme de nuisances : problèmes de circulation, bruits, impacts économiques négatifs, etc. Il ajoute que l'avantage d'un projet culturel c'est qu'il ne s'attarde pas sur ces inconvénients mais il met en avant l'identité et les dynamiques sociales d'un quartier. En plus de la création d'un nouvel espace public à l'extérieur du marché pour accueillir des spectacles et des activités sociales, Plaine Commune a mis en place un programme de deux ans comprenant des activités culturelles pouvant avoir lieu durant toute la période de réaménagement.

Ce programme a été conçu et proposé par Protocol, un collectif de cinq jongleurs spécialistes de l'improvisation dans l'espace public. L'artiste Johan Swartvagher a expliqué le processus de création du collectif et les difficultés rencontrées pour créer le programme. Les jongleurs avaient en effet l'habitude de travailler dans un lieu fermé et non dans un espace public. Il a fallu associer le jonglage à d'autres disciplines et apprendre à être très à l'aise avec les numéros d'improvisation (« sans improvisation, tu es mort et le projet n'est pas viable »). Après quelques années, le collectif a commencé à travailler sur Monument, une pièce de 4 jours qui débute le matin du premier et se termine dans la soirée du quatrième. L'objectif du collectif est « de ne pas chercher à savoir comment jouer la pièce dans la rue mais de jouer la pièce avec la rue ».



création, l'artiste qui doit choisir un site pour son spectacle devient à la fois concepteur urbain, géographe et enquêteur.

Située à Marseille, la FAI-AR est un centre de formation dédié à la création artistique dans l'espace public. Tous les deux ans, le programme accueille quinze artistes issus de diverses disciplines désirant porter un projet dans l'espace public. Lauréline rappelle que

L'urbaniste Jérôme Page estime également que les projets artistiques sont un excellent moyen de souligner l'aspect symbolique des mutations urbaines. Représentant de Plaine Commune, un groupement de neuf villes de Seine-Saint-Denis, au nord de Paris, Jérôme donne l'exemple d'un important aménagement de l'Îlot du Marché dans le quartier des Quatre Routes à La Courneuve. Ce site accueille le troisième plus grand marché de

Le temps des actes

Idées extraites de la session de clôture

Pour commencer :

- Sortir de sa zone de confort et prendre contact avec un urbaniste, aller à des conférences publiques. Se poser la question : Que pouvons-nous apporter ? Se mettre à la place d'un travailleur/constructeur d'une ville et revendiquer des politiques culturelles fortes.
- Penser en dehors des sentiers battus en termes de lieux et financements (rechercher des subventions en dehors du secteur culturel). Envisager de faire appel à des villes de plus petite taille vs. grandes villes ; les centres-villes vs. les banlieues, les ruelles vs. les places centrales. Utiliser les environnements éphémères comme les chantiers de construction.

Lieux et financements :

- Organiser des événements artistiques éphémères dans des bâtiments abandonnés afin de démontrer leur potentiel et contribuer à « l'élévation » d'un endroit/quartier.
- Demander aux commerçants locaux de participer aux actions/activités qui génèrent des recettes pour eux.
- Discuter avec les promoteurs immobiliers, préconiser les projets culturels en tant que valeur ajoutée du développement.

Réunir les artistes, les urbanistes et les habitants :

- Lors du montage d'un chapiteau dans une ville, demander au voisinage de participer. Inviter le public à passer du temps dans « l'espace de cirque » : dans une caravane, sur le terrain de campement du lieu de l'événement.
- Sensibiliser les artistes aux différentes opportunités ainsi qu'aux défis liés à l'art en espace public, et faire de même avec les urbanistes et les architectes.
- Mettre en avant le fait que les arts contribuent à l'économie et qu'ils jouent également un rôle dans le processus de transformation de l'image d'un quartier et de la vie de ses habitants.

PARCOURS ARTISTIQUES ET PROCESSUS DE CRÉATION

Le cirque et le triangle d'or - par Filip Tielens, De Standaard (Belgique)

Il semblerait que les signes soient partout : le cirque est en pleine expansion. Le nombre de festivals et de compagnies est à la hausse, de nouvelles écoles forment les artistes de demain et dans de nombreuses régions, le cirque affermit son statut institutionnel. Mais une croissance rapide peut également être source de problèmes. Filip Tielens pose la question suivante : nos politiques culturelles et les structures circassiennes sont-elles prêtes ?

Commençons par la bonne nouvelle : durant FRESH CIRCUS, j'ai entendu plusieurs artistes venus de nombreux pays exprimer combien le cirque avait évolué au cours des dix dernières années, voire des cinq dernières.

En Flandre, la région où j'habite, nous célébrons cette année le 10^e anniversaire de « Circusdecreet », la loi régissant le cirque. Dire que cette loi a encouragé la diversification et la professionnalisation du secteur du cirque est un euphémisme : il existe aujourd'hui beaucoup plus de compagnies de cirque, de festivals, de subventions et de possibilités de tournées qu'il y a dix ans. Les témoignages

sont les mêmes dans d'autres régions. Fabrizio Gavosto du festival Mirabilia (Italie) explique comment, en Italie, après de nombreuses années passées à se battre pour être reconnu, le ministère de la Culture a fini par donner au cirque le statut de « cinquième forme d'art ». Des résidences ont vu le jour à travers tout le pays, et dix des quatorze théâtres nationaux itinérants ont décidé de dédier une part importante de leur programmation au cirque. Cláudia Berkeley du Teatro da Didascália explique qu'au nord du Portugal, le cirque connaît une belle croissance, notamment avec l'ouverture en mai 2018 d'une salle de cirque permanente. Les artistes récemment diplômés de

l'école de cirque locale bénéficient également d'un soutien spécifique pour être produits.

En bref, le secteur du cirque est en forte croissance. Mais cela ne veut pas dire que tout est acquis. L'un des grands défis qui attend le secteur du cirque est d'attribuer des financements limités aux nombreux artistes qui sortent des écoles de cirque et débent leur carrière professionnelle. L'image qui résume cette problématique est celle du « triangle d'or » : pour donner vie au cirque, il faut du temps, de l'argent et de l'espace. Trouver l'équilibre dans ce triangle d'or n'est pas une mince affaire.

Temps : créer sur un tapis de course

La création d'une production théâtrale prend entre six à douze semaines. Un spectacle de danse prend entre trois à six mois. Mais un spectacle de cirque, quant à lui, peut demander jusqu'à un an de préparation, voire

plus. Apprendre de nouvelles techniques de cirque ou trouver de nouvelles possibilités avec des objets prend du temps. Les compagnies reconnues mondialement sont généralement celles qui bénéficient d'un long pro-

cessus créatif, ce qui leur permet de prendre plus de risques sur le plan artistique.

Prenons l'exemple de Claudio Stellato : cet artiste acclamé a fait seulement deux spectacles en dix ans, et il lui faut au moins 18 mois pour les mettre au point seul, avant d'inclure les autres artistes. « Je mène une vie à 100 à l'heure mais mon processus créatif est lent », a-t-il ironisé durant la session sur les trajectoires artistiques. « Tout le monde crée si rapidement. Créer une œuvre qui mérite d'être partagée demande des années de développement ». Cela me fait penser à Johann Le Guillerm, artiste français légendaire. Ce dernier n'a de cesse de travailler l'univers de sa pratique du cirque, qui demeure ainsi en perpétuelle évolution.

Tout ce temps dévoué à la création artistique est une bonne chose mais le temps est une ressource rare. Trop souvent les compagnies se retrouvent à court de temps et sont



forcées de combiner différentes idées à une dramaturgie aléatoire. Elles se retrouvent enlisées dans la médiocrité : le résultat n'est pas catastrophique mais il aurait pu être bien meilleur. Parfois, j'ai l'impression que la

première d'un spectacle devrait plutôt être associée à un travail inachevé et en cours de finalisation plutôt que présentée comme étant une production prête à être soumise au regard critique des programmeurs, des

journalistes et du public. Malheureusement, disposer de plus de temps signifie disposer de plus d'argent.

Argent : courir de projet en projet

L'argent est toujours un thème difficile à aborder. Car qui s'est déjà plaint d'avoir un trop gros budget ? Et comment ces budgets peuvent-ils évoluer pour soutenir la croissance du secteur du cirque ? En Flandre, les 2,5 millions d'euros dépensés chaque année dans le secteur du cirque ne sont rien comparés aux budgets dédiés au théâtre, à la danse, à la musique et aux arts plastiques. Les deux tiers de ce budget vont à Circuscentrum (une structure de soutien) et aux trois festivals de cirque les plus importants de la région. Ces organisations sont importantes mais elles laissent peu de budget pour financer les artistes. Le ministère flamand de la Culture travaille à une nouvelle version de Circusdecreet. Cependant, elle ne prendra toujours pas en considération l'idée de financer des compagnies de cirque de manière institutionnelle, ce qu'ils font pourtant pour des compagnies de théâtre ou de danse par exemple.

Il est important d'étudier d'où proviennent les financements et à qui ils sont attribués, car cela a un impact important sur la création artistique. L'artiste Sade Kamppila a expliqué comment les subventions en Finlande financent la création artistique plutôt que les tournées. Pour pouvoir vivre de son art, Sade a dû poursuivre de nombreux projets artistiques. La qualité de ses spectacles n'était pas au rendez-vous et elle n'a touché qu'un public très réduit. Puisque le cirque contemporain, au même titre que la danse, est une forme d'art internationale et que la plupart des projets sont financés par plusieurs coproducteurs qui investissent de petits montants, les artistes de cirque sont obligés de se rendre dans de nombreux pays pour pouvoir créer leurs œuvres, ce qui coûte généralement cher et reste inefficace. Cette pratique modèle aussi les œuvres créées en forçant les artistes à s'adapter à des conditions normalisées ou

en compliquant la prise de risques, notamment lors du travail sur des scènes à grande échelle.

Le montant total du financement du secteur du cirque en Flandre est resté globalement le même depuis dix ans. Le nombre d'artistes a quant à lui beaucoup augmenté. Cette situation limite les budgets, nuit à la croissance organique du secteur du cirque et impose aux artistes des conditions de travail précaires. Les financements sont débloqués à intervalles irréguliers et espacés sur de longues périodes pendant lesquelles les artistes rédigent des dossiers de projet. Au lieu de prendre le temps de faire ce qu'ils savent faire le mieux, c'est-à-dire, créer des spectacles de cirque, ils doivent attendre de savoir si leur projet sera financé.

Espace : de retour sous le chapiteau

Ces dossiers et ces demandes, pour la plupart, ne concernent pas des subventions. Ils concernent les espaces de résidence (et parfois les budgets de coproduction associés). Mais la liste d'attente pour ces résidences est longue. Au jour d'aujourd'hui, il n'existe aucune résidence permanente de disponible pour le cirque en Flandre, un problème sur lequel le ministère travaille actuellement. Plusieurs espaces culturels ouvrent leurs portes aux résidences de cirque, même si elles impliquent de nombreuses contraintes techniques : de la hauteur, des points d'ancrage, un sol plat pour installer le chapiteau, etc.

Il est intéressant de noter que le parc culturel de la Villette à Paris, l'un des plus grands centres culturels d'Europe, programme de plus en plus de spectacles de cirque sous chapiteau. Ce choix de programmation présente de nombreux problèmes logistiques (location du chapiteau, délimitation d'un espace adapté aux spectacles, stockage du chapiteau avant et après l'évènement, etc.) et techniques (installation des équipements techniques, reconstitution de l'effet « boîte noire », etc.), mais reste un choix assumé par le parc de la Villette. En accueillant les spectacles sous le chapiteau, il leur est possible de proposer ces spectacles sur une plus longue période que s'ils avaient lieu dans la salle de spectacle déjà très demandée.

L'avantage, c'est que le chapiteau crée une atmosphère différente et attire un public plus nombreux et varié, ce qui ne serait pas le cas si les mêmes spectacles étaient programmés en intérieur.

Ne serait-il donc pas plus pertinent d'installer des espaces (permanents) de création et de spectacle sous chapiteau plutôt que de construire de nouvelles salles de spectacle ? L'idée est plaisante mais comme l'ont indiqué plusieurs artistes durant FRESH CIRCUS, cette approche ne peut fonctionner qu'à condition que les espaces culturels et les festivals soient aussi prêts à accueillir le style de vie nomade qui va de pair avec les chapiteaux : caravanes, familles, chiens, etc.

La survie du plus fort

Le financement institutionnel ne correspond pas encore à la croissance du secteur du cirque, ce qui engendre une compétition accrue pour l'obtention de ressources limitées. Si nous ne voulons pas tomber dans le scénario de la survie du plus fort, dans un contexte où les artistes se battent pour des lieux de résidence limités et des subventions gouvernementales relativement faibles, il faut tout mettre en œuvre pour que les ressources (espaces et financements disponibles) soient en adéquation avec la réalité du secteur du cirque.

L'attribution de ces ressources doit également être envisagée et adaptée en fonction du style de vie et des méthodes de travail des artistes concernés. La création d'un large réseau de lieux de résidence n'aurait pas de sens si les artistes ne sont pas en capacité de se rémunérer correctement. Et il serait incohérent de financer la création artistique d'un spectacle sans soutenir ensuite sa mise en œuvre.

Pour de meilleures politiques culturelles et un secteur du cirque plus fort, le triangle d'or du temps, de l'argent et de l'espace doit

être en équilibre. L'évolution rapide du secteur du cirque doit également être accompagnée du soutien généreux des gouvernements et de la flexibilité des organisations circassiennes.

Ensemble, ils peuvent mettre en place les conditions idéales permettant aux artistes de repousser les limites du cirque et de créer des spectacles dont nous, spectateurs, nous souviendrons pour le reste de notre vie.

Filip Tielens est journaliste et coordinateur des arts du spectacle pour le journal flamand De Standaard.



Entretien avec Sade Kamppila

Artiste, collectif Circus I Love You (Finlande)



Dans le cadre du projet Circus I Love You, vous avez formé un collectif et utilisé votre propre chapiteau. Pourquoi ?

Il s'agit d'un choix de vie plutôt que d'un choix artistique : nous voulions poser un cadre qui nous permettrait à terme d'être autonomes.

Pour cela, nous voulions nous positionner plus clairement comme étant des artistes en charge de notre propre projet dans le but de faire un spectacle d'une grande longévité. Nous avons discuté du fait que les compétences circassiennes ne se renouvellent pas de la même manière qu'un acteur apprend une nouvelle pièce ou qu'un danseur apprend une nouvelle chorégraphie. En Finlande par exemple, il existe de nombreux financements pour créer de nouveaux projets. Mais même si je monte un nouveau spectacle chaque année, je ne peux pas créer un contenu nouveau ou innovant à ce rythme. Je pense que notre énergie en tant qu'artiste est mieux utilisée, et que nous sommes plus vrais avec nous-mêmes, si nous produisons un nouveau spectacle tous les quatre ans environ et que nous le présentons à différents publics lors de nos tournées.

Quel est le rôle du chapiteau dans votre recherche d'autonomie ?

L'objectif est, à terme, de pouvoir atteindre notre public et de leur vendre des billets d'entrée directement. Je pense que cet objectif sera atteint d'ici trois à cinq ans. Mais aujourd'hui, nous utilisons un réseau pour vendre notre spectacle à des salles de spectacle et à des festivals.

La vision pour notre première tournée est de se rendre en Suède depuis le sud de la France pour ensuite, l'année suivante, tourner dans d'autres pays scandinaves avant de revenir vers le Sud. J'espère que ce spectacle pourra tourner pendant au moins trois ans. L'étape suivante serait de travailler avec des festivals tout en nous produisant nous-mêmes pendant les périodes creuses.

En utilisant un chapiteau, il est impossible de sauter dans un avion pour répondre à une invitation de dernière minute. Une bonne préparation en amont est nécessaire. Mais ce chapiteau est aussi notre maison dans tous les lieux que nous visitons. Aussi, grâce aux caravanes, nous sommes toujours un peu à la maison. Elles offrent plus de confort que cette vie d'hôtels en hôtels et de salles de spectacle en salles de spectacle.

S'agit-il d'un modèle que d'autres artistes peuvent adopter ?

Je pense que les artistes ont besoin de trouver des moyens de devenir autonomes et le modèle actuel basé sur des institutions culturelles ne fonctionne pas. Face à tous ces artistes sans travail et à la saturation du marché artistique, il faut donner aux artistes de nouveaux moyens d'atteindre des publics et de créer une nouvelle demande pour les arts. Les institutions culturelles font de leur mieux et il est important qu'elles existent pour faciliter les activités artistiques et les festivals mais toute cette capacité d'action artistique est inutile si les artistes stagnent dans l'attente d'une opportunité.

Je pense que nous essayons d'allier le meilleur de ce que le cirque traditionnel a à offrir avec le système de formation et de tournée du cirque contemporain, et d'en faire un modèle qui fonctionne pour les personnes de notre âge dans le contexte européen actuel.

CHRONIQUE THÉMATIQUE

De nouveaux soutiens aux processus créatifs

CURATEUR

Fabrizio Gavosto, Directeur artistique du Festival Mirabilia (Italie)

MODÉRATEUR

Jean-Michel Guy, Auteur et metteur en scène/Ingénieur de recherche au ministère de la Culture (France)

AVEC LA PARTICIPATION DE

Jérôme Planche, Directeur de production et membre de l'ASIN (France)
Stefan Sing, Artiste (Allemagne)
Michiko Tanaka, Directrice de Setouchi Circus Factory (Japon)
Alexander Vantournhout, Artiste (Belgique)

Les processus créatifs sont rarement simples et prévisibles et, dans la plupart des cas, ils s'attaquent à des problèmes complexes touchant à la fois les domaines pratiques, artistiques et interpersonnels. Le soutien du travail créatif peut donc prendre plusieurs formes : aide financière, soutien logistique et de production, conseil artistique et coaching. Il n'est pas toujours facile pour les artistes d'identifier quel type de soutien est nécessaire ou d'admettre qu'ils en ont besoin. Il faudrait peut-être que les producteurs trouvent un équilibre entre le fait de s'impliquer dans le processus créatif et le fait de laisser de la marge aux artistes pour avancer de manière autonome.

Mais la vraie question est celle du risque, un facteur qui a fait l'objet d'une discussion lors de la session *De nouveaux soutiens aux processus créatifs*. Dans le domaine du cirque, les risques physiques font partie intégrante de la pratique et la plupart des artistes sont plus à l'aise avec ce type de risques que ceux liés au processus créatif. Car dans le cas du processus créatif, c'est non seulement le « succès » de la production de l'artiste qui est en jeu, mais aussi sa réputation, son emploi et la confiance des gens qui le soutiennent.

L'anxiété liée aux conséquences de cette prise de risque peut guider le processus créatif en excluant certains choix ou directions artistiques. Ainsi, les spectacles qui

vont à l'encontre des conventions sortent du lot. L'intervenant Alexander Vantournhout a donné l'exemple de sa pièce solo *Aneckxander*, réalisée avec l'aide de Bauke Lievens, qui est interprétée entièrement nu dès les premières minutes. Ce choix artistique a été pris en sachant que la nudité rendrait l'œuvre plus difficile à vendre, et dans certains cas, la voir directement disqualifiée. Les mêmes difficultés s'appliquent aux productions qui contiennent des textes oraux ou qui traitent de sujets « sensibles », et même les pièces qui ont un rythme plus lent ou un style qui amène à la réflexion peuvent être ignorées par les programmeurs.

La question pour les artistes est donc de savoir quelle stratégie adopter et quelles sont les limites à ne pas dépasser. Comme l'a fait remarquer l'un des participants, cette question concerne surtout les artistes situés dans des pays disposant de moins de moyens qu'en France ou en Belgique qui proposent le statut d'intermittent. L'artiste Stefan Sing, basé en Allemagne, a expliqué que la scénographie de ses spectacles dépendait des ressources disponibles, ce qui signifie que certains risques créatifs n'étaient même pas envisageables.

Michiko Tanaka, directrice de Setouchi Circus Factory, a partagé son témoignage concernant la question du soutien artistique dans les territoires disposant de peu de moyens. Cette organisation à but non lucratif



cherche à promouvoir la culture du cirque au Japon au travers de cinq activités principales : un programme de résidences et de création, un festival annuel, des formations pour artistes et techniciens, des classes de cirque pour enfants et adultes et une participation à des réseaux professionnels (y compris le lancement d'un nouveau réseau de cirque japonais en 2018).

Le financement de la culture au Japon est limité et irrégulier. Michiko ajoute qu'il faut en fait considérer ces subventions comme des « cadeaux occasionnels ». Les revenus de la billetterie sont donc très importants et

soulignent, par conséquent, les risques pris par le public. Au Japon, explique Michiko, il est plus aisé de proposer des spectacles inspirants avec un récit simple. Et pourtant, « tout change » si un lien peut être créé avec la population et la culture locale. Michiko est convaincue que ce lien entre le spectacle et l'espace dans lequel il s'inscrit est un facteur clef dans l'établissement d'une culture du cirque au Japon.

Les résidences proposées par SCF ont donc pour but de former les artistes mais

aussi de préparer et de changer le public du cirque, une initiative qui commence à porter ses fruits. SCF a accueilli des artistes tels que Camille Boitel, CirkVOST et GdRA. D'autres compagnies de cirque contemporain se sont produites dans le cadre de différents programmes culturels, notamment au Tokyo Metropolitan Theater, au Setagaya Public Theater, à Za-Koenji, au Owl Spot Theater, et au Kochi Museum of Art.

Le soutien du processus créatif est donc un travail holistique. La session s'est conclue sur l'importance d'encourager le dialogue sur des thèmes majeurs, comme le besoin d'améliorer la communication entre artistes et professionnels, la nécessité d'assurer une sécurité financière autorisant la prise de risque artistique, la gestion de l'échec suite à un processus créatif et les défis liés à l'adaptation de propositions artistiques à divers territoires.

Le temps des actes

Idées extraites de la session de clôture

Faire le lien entre artistes et professionnels :

- Créer plus d'occasions pour les artistes et les professionnels de se rencontrer, par le biais de rencontres informelles autour d'un verre ou d'activités encadrées comme lors d'un « camp d'hiver ».
- Prendre le concept des présentations de projets artistiques et le détourner : demander aux salles de spectacle et aux festivals de présenter leurs activités aux artistes afin que ces derniers les connaissent mieux et comprennent leurs spécificités.
- Prévoir un programme de subventions permettant aux artistes de participer aux rencontres du réseau Circostrada.
- Organiser des journées portes ouvertes dans les salles de spectacle, simplifier le processus de programmation et demander aux artistes de programmer, collaborer et accompagner un festival.
- Organiser des rencontres sur le thème de l'échec, avec l'aide de modérateurs, qui rassemblent artistes, professionnels et public.

Soutenir le risque/l'échec artistique :

- Créer des collectifs pour répartir les risques via un réseau de coproduction, comme le réseau FONDOC en Occitanie.
- Considérer le financement de projets risqués à l'image des garanties offertes aux salles de spectacle par l'organisme français ONDA.
- Créer un statut d'intermittence au niveau européen permettant d'équilibrer les revenus financiers des artistes passant par des phases difficiles du processus créatif.
- Créer un système d'assurance, comme un fonds de coopération qui peut couvrir les éventuelles pertes subites par les salles de spectacle programmant des œuvres à risque.

Trajectoires d'artistes : comment devient-on artiste de cirque ?

CURATEURS

Cláudia Berkeley, Directrice/Programmatrice, Teatro da Didascália (Portugal)
Raffaella Benanti, Directrice de la programmation Cirque, La Villette (France)

MODÉRATEUR

Marik Wagner, Responsable de projet, Atelier Lefeuve & André/Clowns Sans Frontières France - Clowns Without Borders International (France)

AVEC LA PARTICIPATION DE

Claire Aldaya, Artiste, Akoreacro (France)
Giorgia Elisa Giunta, Co-fondatrice et directrice générale, Fekat (Ethiopie)
Danny Ronaldo, Artiste, Circus Ronaldo (Belgique)
Alexandra Royer, Artiste, Barcode Circus Company (Québec)
Hisashi Watanabe, Artiste/acteur, Atama to Kuchi Company (Japon)
Aurélien Bory, Auteur et metteur en scène/Directeur artistique, Compagnie 111 (France)
David Dimitri, Artiste (Suisse/États-Unis)
Sade Kamppila, Artiste, Metsä - The Forest Project (Finlande)
Claudio Stellato, Artiste (Italie/Belgique)

Le secteur du cirque a passé les 40 dernières années à structurer ses méthodes de formation, son enseignement artistique et sa production, et dans certains pays au moins, la voie d'accès à ce secteur est claire – elle commence par l'apprentissage du cirque pour les jeunes, puis par la formation de base, un enseignement supérieur et enfin l'intégration dans le monde professionnel. Mais est-ce que tout se résume à cela ? Lorsque nous regardons de plus près, nous

pour une raison ou une autre, ont choisi de sortir du « système ». Même pour ceux qui suivent des parcours plus traditionnels, cette généralisation ne rend peut-être pas justice à leur cheminement personnel de la découverte et du développement artistique.

Pour aborder ce sujet sous différents angles, la session *Trajectoires d'artistes* a rassemblé un groupe d'artistes venus des quatre coins du monde – et a trouvé que leurs contribu-

Cela signifiait pour l'artiste québécoise Alexandra Royer de créer sa propre compagnie. Comme de nombreux diplômés de l'École nationale de cirque de Montréal, elle s'est forgée très tôt une expérience professionnelle auprès de grandes compagnies comme le Cirque du Soleil, le Cirque Éloize et The 7 Fingers – mais au fil du temps, le désir de trouver ses propres méthodes de création s'est fait sentir. Avec trois autres artistes de l'ENC, elle a fondé la Compagnie Barcode. Plutôt que de chercher des fonds ou du soutien, ils ont personnellement investi financièrement dans la compagnie afin de pouvoir prendre le temps de créer comme bon leur semble – et finalement produire le spectacle en extérieur *Plus C'est Haut, Plus C'est Beau*.

Cette envie d'investir à la fois dans le développement personnel et le travail collectif a été reprise dans l'intervention de Claire Aldaya, qui a débuté sa formation à l'École de cirque de Châtellerauld dans le cadre de son cursus dans le secondaire. Le petit groupe d'amis avec qui elle a été formée et avec qui elle a travaillé là-bas avait envie d'avancer ensemble, mais il leur a été impossible d'intégrer en groupe une école française. Leur parcours les a donc emmenés en Russie, à l'École de Cirque de Moscou. Dix ans plus tard, ils collaborent toujours au sein de leur compagnie Akoreacro – un groupe faisant



découvrons des artistes de cirque émergent de pays qui ne possèdent pas d'infrastructures, ainsi que des individus qui,

tions exprimaient un fort désir d'indépendance et d'auto-détermination pour orienter leurs choix de vie et leur carrière.

preuve d'un engagement tenace envers la création collective.

Alors que des artistes comme Alexandra et Claire ont débuté le cirque très jeunes, d'autres insistent sur la valeur d'une reconversion. Aurélien Bory a démarré avec un diplôme de physique et a travaillé dans l'architecture acoustique jusqu'à ce qu'un patron despotique ne le pousse à démissionner et à déménager dans le sud de la France. À Toulouse, il a rejoint l'école du Lido et s'est formé comme jongleur avant de travailler avec Mladen Materic le directeur du théâtre dans son Théâtre Tattoo. Aujourd'hui, Aurélien fait appel à ses études scientifiques en développant un « théâtre physique », ou lorsqu'il travaille sur les mises en scène géométriques et abstraites de spectacles comme *Les sept planches de la ruse*.

L'artiste italo-belge Claudio Stellato a également étudié au Lido, mais seulement après avoir débuté comme musicien de jazz à la Scuola Civica Jazz de Milan. En parlant de ses expériences de voyages en quête de formation et de connaissances, il explique comment son parcours professionnel l'a amené à travailler pendant presque une décennie comme danseur au sein de compagnies et avec des chorégraphes comme la Cie Kdanse, Roberto Olivan et Karine Pontès. De retour au cirque en 2011, il a créé

une production solo *L'Autre* – une pièce qu'il a jouée dans le monde entier et qui a inauguré une nouvelle phase de sa carrière.

La nécessité de voyager est une caractéristique majeure dans la vie de la plupart des artistes – et pas seulement durant leurs études. Sade Kampila a décrit le fait « de devenir sans domicile fixe » comme l'étape la plus importante de sa carrière artistique. Sa récente décision, aux côtés d'un collectif de huit artistes, d'acheter un chapiteau et de lancer le projet *Circus I Love You* est seulement le dernier exemple d'une série de tentatives pour échapper aux limites imposées par les tournées traditionnelles. Leurs précédents projets incluent *Metsä -The Forest Project*, créé pour être joué dans les bois et le spectacle *DuoJag*, qui est destiné aux personnes âgées et à leurs petits-enfants, et qui convient aux maisons de retraite, aux écoles et aux garderies.

On pourrait penser que les artistes nés dans des familles de cirque suivent des chemins tout tracés – mais cela n'a pas vraiment été le cas pour Danny Ronaldo et David Dimitri. Danny a fréquenté une école publique avant de finalement sauter le pas et partir en tournée avec le cirque familial. À son retour, il avait réalisé que le Cirque Ronaldo avait besoin d'être transformé. Son frère et lui ont ainsi façonné le cirque en ce qu'il est deve-

nu aujourd'hui – un cirque qui n'est ni traditionnel, ni contemporain, mais quelque part entre les deux. Le parcours de David Dimitri l'a premièrement conduit à la State Academy for Circus Arts de Budapest, puis à la Juilliard School de New York où il a étudié la danse – un mélange d'influences qu'il a mis à profit lors de la création de son spectacle solo en 2001, *One-Man Circus*.

Pour aller plus loin dans ce domaine, les dernières contributions de la session ont été celles de l'artiste japonais Hisashi Watanabe (voir interview p.27) et de Giorgia Elisa Giunta, co-fondatrice et directrice générale du cirque Fekat en Éthiopie. En décrivant les deux piliers centraux de Fekat, à savoir le travail social et artistique, Giorgia aborde les façons dont les deux se recoupent et dont les origines artistiques définissent les identités. *Queen Makeda*, le premier spectacle de Fekat racontait l'histoire de la légendaire reine abyssinienne et était accompagné de musique traditionnelle éthiopienne. Ils ont essayé de créer une esthétique plus universelle dans un autre spectacle dans le but de faire une tournée internationale, mais les commentaires du public comme des professionnels ont révélé qu'ils avaient préféré leur premier spectacle – un problème auquel ils continuent de se heurter.

Le temps des actes

Idées extraites de la session de clôture

Promouvoir le cirque en tant que vocation :

- Collaborer avec les écoles primaires pour impliquer les élèves dans la discipline du cirque dès leur plus jeune âge.
- Continuer à sensibiliser les différents publics du cirque en utilisant des activités globales – ateliers, discussions après le spectacle, etc. – et en produisant du matériel documentaire sous la forme de vidéos, de podcasts, etc.

Formation et travail :

- Développer/améliorer la mobilité des professeurs entre les écoles avec l'aide du programme Erasmus+.
- Créer des projets de mentorat dans lesquels l'artiste a un modèle à suivre et un conseiller qui l'oriente et le guide. Ce mentorat pourrait être une autre figure du monde du cirque ou un expert d'un autre domaine de compétence (administration, législation, marketing, etc.).
- Développer des opportunités de jumelage et des opportunités de transfert des connaissances (sur le modèle du compagnonnage français) pour soutenir les artistes émergents.

Focus : tracer son chemin au Japon



Entretien avec Hisashi Watanabe Artiste, Atama to Kuchi Company (Japon)



Comment êtes-vous devenu artiste de cirque ?

J'ai commencé à jongler assez tardivement, à l'âge de 20 ans. Ensuite, je suis devenu danseur contemporain puis artiste de cirque. Cela n'a jamais été un choix conscient. Comme je l'ai dit, j'étudiais la conception de textiles dans une école d'art quand, au bout de deux ans, j'ai réalisé que j'avais un besoin viscéral de danser. J'ai commencé par le break dancing et le ballet mais j'ai rapidement réalisé que j'avais du mal à concilier les deux : le ballet vous allonge, il vous tire vers le haut, vers le ciel, alors que le break dance nécessite plus de travail au sol. Il est difficile de trouver un juste milieu entre les deux.

Le jonglage revêt ces deux mêmes aspects : il y a la verticalité du jet des balles en hauteur et lorsqu'elles tombent à terre, on se retrouve au sol, au même niveau que son corps. J'ai réalisé que j'aimais beaucoup ramasser les balles au sol, bien plus que de les jeter en l'air. J'ai donc arrêté le ballet et décidé de combiner break dance et jonglage.

J'ai été invité à travailler pour une compagnie de danse contemporaine appelée Monochrome, avec qui j'ai collaboré pendant trois ans. Ensuite, j'ai créé un spectacle solo, *Inverted Tree*, qui a été bien reçu dans le milieu de la danse contemporaine mais qui a également rencontré un franc succès dans le monde du cirque. Je ne me suis jamais considéré comme un artiste de cirque mais j'ai fini par être invité à de nombreux festivals de cirque.

Quelles sont les possibilités pour les artistes de cirque au Japon ?

Le Japon est un archipel d'îles isolées et séparées du reste du monde, à l'image des îles Galápagos. Et sur ces îles isolées, on trouve des individus uniques. Le Japon ne propose pas d'école de cirque donc ces personnes sont des autodidactes. L'idéal serait qu'une structure existe pour les accueillir mais aujourd'hui ce n'est pas le cas, ce qui ne facilite pas la professionnalisation de ces artistes. J'ai beaucoup de chance.

Vous travaillez en Europe. Comment décririez-vous le secteur et les œuvres produites dans cette région du monde ?

J'ai vu de nombreuses pièces en Europe dans lesquelles j'ai perçu comme un stéréotype ou une esthétique commune. C'est comme si les gens ont cette impression qu'en mélangeant deux ingrédients en particulier, on peut obtenir une œuvre d'art. J'ai assisté à de nombreux spectacles dans un style théâtral, où les artistes parlent ou jouent davantage, et des pièces où les acteurs tentent de faire rire le public. Ce type d'atmosphère trop convenue n'est pas vraiment fait pour moi.

Et puis il y a ces pièces remplies de chaises et de tables et ces spectacles où les artistes portent des costumes et des vestes. La raison pour laquelle ils portent ces vêtements n'est pas claire. Je viens d'une culture différente, et c'est probablement pourquoi je ne comprends pas le besoin en Europe d'utiliser autant d'objets.

Espaces de cirque

CURATEUR	Raffaella Benanti, Directrice de la programmation Cirque, La Villette (France)
MODÉRATEUR	Koen Allary, Directeur, Circuscentrum (Belgique)
AVEC LA PARTICIPATION DE	Aurélien Bory, Auteur et metteur en scène/Directeur artistique de la Compagnie 111 (France) David Dimitri, Artiste (Suisse/États-Unis) Elodie Doñaque, Artiste (Belgique) Sade Kamppila, Artiste, <i>Metsä, The Forest Project</i> (Finlande) Danny Ronaldo, Artiste, Circus Ronaldo (Belgique) Claudio Stellato, Artiste (Italie/Belgique)

L'espace est une perpétuelle problématique. Peu d'artistes possèdent leurs propres locaux. Ils doivent donc créer une œuvre qui traverse de multiples lieux de résidence dont les dimensions, la disposition de la scène, le contexte local, les installations techniques et l'atmosphère peuvent varier. Les projets sont-ils enrichis par cette diversité qui apporte de nouvelles idées et influences ? Ou au contraire, souffrent-ils des multiples restrictions qui leurs sont imposées – les forçant à créer dans un format standard dit « boîte noire » pour qu'ils s'adaptent plus aisément à un vaste circuit de tournée ?

Pour l'artiste Claudio Stellato, l'impact des divers espaces a été positif. Lors de son intervention pendant la session, il a décrit comment les caractéristiques des différents espaces de création contribuent à l'œuvre artistique : le parquet d'un des espaces devient une surface mise en avant dans la mise en scène ; une visite dans un espace carré définit les dimensions du travail. Le projet accumule dans ce sens des caractéristiques liées à ces environnements variés, et l'espace théâtral du spectacle final capture et rappelle les espaces de sa création.

Pour l'artiste Elodie Doñaque, basée à Bruxelles, l'espace n'est pas le seul contributeur d'éléments discrets dans une création ; elle dirait plutôt que l'espace « fait le travail ». Son actuel projet *Balade [s]* est une série de films qui présentent les portraits de paysages urbains au travers de performances circassiennes propres au site. La première pièce, réalisée à Bruxelles, montre Élodie sur un tra-

pèze au milieu des grues et des tours, avec le ciel en arrière-plan ou réfléchi dans l'eau du port de Bruxelles. La technique circassienne répond à la composition visuelle et au timbre de l'environnement, alors qu'en retour, la pratique circassienne propose une nouvelle manière de lire le paysage.

Le travail in situ de ce type cherche à unir les sites de création et de performance – une convergence qui est réalisée d'une

à l'opportunité qu'il semble présenter face aux limitations des processus classiques de production. Danny Ronaldo et David Dimitri ont tous deux parlé du chapiteau comme d'un espace de liberté artistique, un lieu où l'artiste peut faire ce qu'il veut.

Cet accent mis sur le fait de trouver des espaces de création libre a été repris par l'artiste finlandaise Sade Kamppila, qui a



autre manière par le chapiteau du cirque. Ces dernières années, le chapiteau a suscité un regain d'intérêt parmi les jeunes artistes qui s'intéressent à la fois aux possibilités esthétiques qu'il offre (jouer dans le cercle, spectacles de grand format, installations complexes de mâts), mais aussi

pris, aux côtés de Viivi Roiha, un chemin inhabituel pour le spectacle *Metsä - The Forest Project*. Produite lors de « résidences forestières » en Finlande et en France, et jouée pour la première fois en 2016 au Lapland's Silence Festival, la pièce puise son inspiration dans les contes folkloriques et les lé-

gences culturelles, et s'adapte d'elle-même aux différentes fêtes. Hormis la curiosité artistique, le projet a été en partie motivé par l'envie de trouver des possibilités de présentation qui sortent du cadre du circuit traditionnel de production.

Bien que de tels choix puissent mener à des possibilités riches en créativité, la session de l'après-midi a attesté des difficultés qui peuvent aussi en émerger. La réalité est que cela prend du temps et par conséquent des

ressources pour adapter des spectacles à un espace particulier et le faire réellement interagir avec le site. Aussi, du point de vue des producteurs/programmeurs, ces projets peuvent exiger un travail colossal sans pour autant assurer sa réussite. Il existe des obstacles pratiques autour de l'obtention des permis d'utilisation de sites non-traditionnels ou pour y attirer le public. Et le risque de programmer un « processus » plutôt qu'un spectacle abouti est réel pour le producteur.

Les chapiteaux de cirque présentent également des défis logistiques. Un chapiteau nécessite d'être exploité sur du long terme pour amortir son coût, ce qui entraîne un risque substantiel qui peut retomber à la fois sur l'artiste et ses hôtes. Cependant, les retombées n'en sont que plus grandes pour tous : les salles de spectacle prennent conscience du potentiel du chapiteau pour toucher de nouveaux publics, et en particulier ceux qui ne vont pas habituellement au théâtre.

Le temps des actes

Idées extraites de la session de clôture

- Développer des modèles de tournée pour les grands chapiteaux qui permettent de réduire le risque financier des longues tournées.
- Aider les artistes à travailler dans différents espaces en leur transmettant des connaissances techniques (par exemple, à travers une année d'expérience de travail pratique à la fin de leur cursus d'études de cirque).
- Mener des échanges de connaissances entre les compagnies ayant déjà une expérience de travail avec les grands chapiteaux et les organisations accueillantes.
- Améliorer la communication avec les publics pour faire évoluer leurs attentes, leurs perceptions et leur expérience d'un grand chapiteau/des spectacles de rue.

Focus : défis pour les artistes émergents



Entretien avec Cécile Provôt Directrice, Jeunes Talents Cirque Europe/CircusNext (France)



Quelles sont les principales difficultés rencontrées par les jeunes artistes de cirque ?

La plus grande difficulté pour tous ces jeunes artistes est de disposer de tous les moyens nécessaires pour commencer à créer. Avant même la phase de production, ils ne disposent pas des fonds nécessaires pour commencer à travailler ou ils ne savent pas quel centre artistique pourrait les accompagner.

De façon générale, le problème est qu'ils n'ont pas une vision d'ensemble de ce qui se passe sur le plan artistique au niveau européen. Je travaille avec beaucoup d'artistes émergents qui n'ont pas conscience de l'histoire et de l'ampleur de cette culture artistique. Je me dis que cela les handicape en tant que créateurs artistiques. Car pour trouver des financements et des outils de production, il faut être capable de parler de son travail artistique et de soi-même, en qualité de créateur et citoyen dans la société.

Mais pour trouver un équilibre, le secteur du cirque s'appuie beaucoup sur le principe du « système D », notamment dans les pays ne disposant pas de politiques culturelles ou de salles de spectacle dédiées au cirque. Si vous devez vous débrouiller, vous êtes non seulement créateur mais aussi chef de projet dans le sens où vous entreprenez. Ces artistes sont portés par ce sentiment d'autonomie : je veux le faire, je dois le faire, je vais le faire.

L'accent semble être mis sur l'entrepreneuriat de par le nombre croissant d'artistes qui rejoignent la profession. Que pensez-vous des possibilités pour ces artistes de trouver du travail ?

Effectivement, les formations des écoles d'art sont de plus en plus performantes et produisent de plus en plus d'artistes. La question de l'intégration professionnelle est donc importante : y a-t-il trop d'artistes sur le marché ? Ou l'offre est-elle trop importante par rapport à la demande ? En fait, il n'y a pas vraiment de réponses à ces questions car la demande peut aussi être influencée par la politique culturelle.

De manière générale, les politiques culturelles ne proposent pas assez de financements et les centres culturels ne disposent pas d'opportunités de résidence suffisantes. Durant la dernière conférence FRESH CIRCUS, Lucho Smit de Galapiat Cirque a conclu sa présentation en expliquant que la France a absorbé toute cette croissance mais qu'elle ne peut plus répondre aux demandes de tous les artistes qui souhaitent y aller en tournée. Par le passé, la France a été le pays proposant le plus de salles de production et de spectacle et de centres de formation. Mais cela devrait changer, et c'est en train de changer.

Paradoxalement, les législateurs français ont peu conscience des besoins du cirque contemporain et ils s'y impliquent peu. Nous avons eu notre Année des arts du cirque en 2001-2002 et je pense que nous avons besoin de reconduire un tel événement. Il est donc intéressant de voir qu'au niveau européen, la France n'est plus un exemple et que les artistes sont forcés de développer leurs propres modèles. Mais en tant que française, je suis inquiète car la France fait face aux mêmes problèmes que le reste de l'Europe : le financement de la culture est à la baisse. L'âge d'or est révolu et nous entrons dans une nouvelle ère à laquelle peu sont préparés.

IMAGES ET PUBLICS

Sauter les barrières, créer des ponts Par Laurent Ancion, C!RQ en CAPITALE (Belgique)

La quête d'une rupture radicale avec la tradition a sans cesse constitué un rite de passage pour les arts modernes mais existe-il un autre moyen de renouveler les images et le langage artistique ? Laurent Ancion propose de dresser un pont entre le passé et le présent.

Alors que la plupart des arts (peinture, théâtre, danse) procèdent par des révolutions esthétiques qui renversent et remplacent volontiers le mouvement précédent, le cirque est un art cumulatif. S'il évolue également par le jeu des métamorphoses

Comment gérer l'héritage « rétinien » de Barnum & Bailey – cette façon hypertrophiée d'envisager le spectacle – quand le temps semble venu pour un cirque à taille humaine ? Est-ce que le mot « cirque » lui-même est toujours approprié ? Sans doute, si

fondamentaux du cirque. Que pourrait dès lors signifier le vaste mot-valise ? Le cirque, répond l'artiste avec malice, « c'est l'art de faire la chose la plus inutile au monde ». Et chacun sait, au fond de soi, que les choses inutiles sont parfois les plus précieuses.



Le cirque actuel, pluriel, est invité à explorer la tension entre l'invention d'images nouvelles et l'intégration des images de la tradition. Tresser ce fil n'est pas se soumettre au passé, mais le comprendre et le défier. On y gagne au passage des questions nouvelles, comme celle qui aborde le sens du cirque – au fond, à quoi ça sert, sinon à rien ? Pour l'entrepreneur de spectacles Phineas Taylor Barnum, au XIX^e siècle, il fallait que le cirque amène le merveilleux dans notre quotidien, dans une vision à la fois protestante et capitaliste du monde. « On dissimulait toute sueur, pour montrer que tout était possible », note ainsi Corine Pencenat, critique d'art et maître de conférences à l'Université de Strasbourg. « Aujourd'hui, le cirque a sa place dans la société pour des raisons exactement inverse. Dans un monde technologique où des machines agissent à notre place, le corps du circassien rétablit le vivant, la vulnérabilité et l'humain. »

artistiques et sociales (la destruction du Circus Maximus en 476, la théâtralisation du « nouveau cirque » en 1984), le cirque est une pratique qui n'efface jamais totalement les formes antérieures, mais les contient. La place centrale du corps est fondamentale dans ce trait continu. Et l'amour aigu de la citation et de l'ironie (voire de la parodie) vis-à-vis des formes anciennes joue également un rôle important dans l'écriture circassienne, jusqu'aux formes les plus contemporaines, qui ne peuvent jamais nier l'histoire qui les a précédées.

son usage n'est pas celui d'une barrière, mais d'un pont. Et par essence, le cirque a toujours été pionnier en matière de mix et de remix. En France, le dernier spectacle de Maroussia Diaz Verbèke, le bien nommé *Circus Remix* (2017), en est un exemple très explicite. La soliste s'amuse – et nous amuse – avec des mots silencieux, brandis sur des cartons ou des écrans, qu'elle définit en pratique et illustre avec des extraits radiophoniques. Le corps, le défi, l'élan, le mot, le début, la fin, l'animal... autant de chapitres qui tracent en ligne claire l'insurable contemporanéité des

On peut parler d'un véritable retournement du stéréotype. Les « images futures » du cirque peuvent certes s'établir sur une tabula rasa, mais elles peuvent aussi copier, coller, utiliser et recycler, comme n'importe quel art postmoderne l'a fait ou le fera. Cette audace, qui consiste à relier plutôt qu'à opposer, vaut également sur le terrain de la conquête de nouveaux publics. Comme dans le champ de la créa-

tion, il est essentiel de prendre un risque, de penser en dehors des clous – ou de la piste, y compris en empruntant des usages à des champs totalement différents du cirque. D'autres formes d'art contemporain n'ont-elles pas vécu le même dilemme, qui les a contraintes à se libérer de vieux stéréotypes pour accéder à une nouvelle audience ? Au fil des années 2000, le street art a ainsi dû se battre contre le stigmate « graffiti », tout comme le cirque tente aujourd'hui de s'émanciper des stéréotypes « clowns et lions ».

Comme l'a révélé une étude réalisée par la TOHU, à Montréal, une personne sur quatre pense que le cirque est... toujours le même. Au Canada, la vision du cirque est vampirisée par l'image du Cirque du Soleil. « Pour la plupart des gens, le cirque est divertissant, extravagant, cher et constitué de deux heures de tension ! », résume Annie Leclerc-Casavant, directrice de la communication à la TOHU. En Europe occidentale, les clichés sont davantage liés aux animaux sauvages... alors que de plus en plus de pays en interdisent désormais l'usage. Pour élargir le cercle des spectateurs, il semble d'abord nécessaire d'élargir leur point de vue. En l'occurrence, le stéréotype n'est pas nécessairement négatif : il est à noter précieusement que la plupart des gens pensent a priori quelque chose à propos du cirque, lorsqu'on les interroge au débotté. Chaque art contemporain ne peut prétendre à une telle aura. Le même sondage réalisé au sujet de la danse contemporaine ou les arts plastiques, par exemple, n'enclencherait pas semblable imaginaire.

Même parcellaire ou caduque, cet imaginaire est le terrain où faire pousser de nouvelles images. Par son aspect non-verbal (ou

peu verbeux), le cirque permet de toucher des publics qui n'iraient pas nécessairement voir des spectacles. Une fois en salle ou sous la toile, ces spectateurs n'ont besoin d'aucune explication. Les images nouvelles se forgent avec la peau. « Notre but est de faire découvrir la diversité des formes circassiennes là où les gens ne voient que quelques couleurs du spectre », poursuit Annie Leclerc-Casavant, qui décrit sa stratégie continue : un blog pour le public, au moins quatre vidéos « behind the scene » par spectacle, lesquelles sont tournées dans des lieux qui n'ont rien à voir avec le cirque, dans des bâtiments étonnants ou à la campagne. « Il faut penser le cirque en dehors de la piste », indique Annie. Et penser hors de la boîte.

Diversifier les publics ? Faire évoluer la perception du cirque ? Pour Patrick De Groot, directeur artistique du festival Zomer van Antwerpen (Belgique), la stratégie à suivre ne fait aucun doute. « Si tu veux diversifier tes spectateurs, en âges comme en origines, commence par diversifier tes équipes ! Au Zomer, nous travaillons avec des employés et des volontaires de tous les horizons. Ce sont les meilleurs ambassadeurs. Sinon, ne te plains pas de rester dans un cercle fermé. Si l'ouverture à d'autres spectateurs compte pour toi, il faut l'inscrire au budget. Ce sont des lignes que la plupart oublie ou reportent à plus tard. »

Pour diversifier leurs publics, ne serait-il pas également logique que les lieux et festivals commencent par diversifier... leur programmation ? C'est l'un des défis que relève aujourd'hui le champ du cirque social, confronté au stéréotype d'être « humanitaire » (ce qui est vrai) et pas artistique (ce qui est faux). « Comme toute autre compagnie de

cirque, nous avons besoin de temps et de confiance, d'espace et de patience », estime Badr Haoutar, de la compagnie Colokolo (Rabat). « Comment évoluer, si personne n'accepte de prendre le risque avec nous ? Laisserons-nous le cirque européen créer une nouvelle barrière, qui exigerait que l'on soit diplômé de l'une de ses écoles ? Mais peu importe qu'on ait fait le Cnac, l'Esac, le Splac ou le Clac [rires]. On fait tous du cirque, on partage quelque chose qui se passe de mots. »

Postmoderne ? Le terme peut lui-même sembler stéréotypé. N'en gardons que le fond, c'est-à-dire cette capacité d'un art à s'interroger lui-même, y compris dans l'écriture de ses formes. Le cinéma (avec Sergueï Eisenstein par exemple) et le théâtre (avec Ariane Mnouchkine) ont largement emprunté au cirque, lequel a lui-même emprunté au cinéma, au théâtre et à la danse. À présent, le cirque peut emprunter à sa propre histoire, à ses propres expériences de cirque. Une maturité nouvelle qui relie davantage qu'elle n'oppose. En Belgique, on pense par exemple au travail d'Alexander Vantournhout qui, en 2014, explorait avec *Caprices* les fondamentaux du cirque : l'objet et le risque. Dans l'immensité des Halles de Schaerbeek, à Bruxelles, suspendu à une sangle par la nuque, il exprimait sans doute l'image la plus ancienne du péril et l'image la plus contemporaine de l'épure. Nul doute : pour que le cirque poursuive sa mue, il doit inlassablement continuer à risquer sa peau.

Laurent Ancion est rédacteur en chef du magazine CIRQ en CAPITALE, dédié au cirque contemporain et publié par l'Espace Catastrophe.



Entretien avec Maroussia Diaz Verbèke Directrice artistique, Le Troisième Cirque (France)



Qu'est-ce que le Troisième Cirque ?

Le Troisième Cirque, le nom de la compagnie a été choisi pour signifier une question au cœur du travail de la compagnie, que peut être un troisième cirque ? Effectivement, le premier, dans mon esprit évoque le cirque classique, le second celui de l'époque contemporaine, auquel j'appartiens par les formations (Enacr et Cnac) que j'ai suivies. Ces deux mondes me semblent très séparés, voire opposés. Je saisis le sens que cette opposition a pu avoir, mais aujourd'hui je m'intéresse à ce qui peut exister au delà de ce clivage. Et donc en comprenant l'importance et les forces du premier, souvent laissé de côté quand on appartient au deuxième. Le chiffre trois représente également une ouverture, au delà de la réaction du second par rapport au premier.

Lorsque vous créez, quelle est votre relation au cirque classique – à ses images et ses associations ?

J'ai un appétit et une curiosité de plus en plus forte vers le cirque classique, pas uniquement les images, mais pour les structures et composition des spectacles, les codes, les rythmes, les motifs récurrents. Car, d'expérience ils sont des moyens expressifs très intéressants qui sont l'essence même de cette forme artistique originale et alternative qu'est le cirque. Ceci dit, il y a aussi dans la nouvelle génération, je crois, des personnes qui ont moins cet héritage de spectateurs. Lors de mon dernier spectacle *Circus Remix*, une jeune spectatrice me disait que c'était le premier spectacle de cirque (tout cirque confondu) qu'elle voyait, mais elle était sensible au fait que c'était du cirque parce que c'était "différent du théâtre" ; ce qui est la définition historique du cirque : le spectacle de cirque (dans les années 1800) est autorisé à être tout à la condition de ne pas être du théâtre.

Quel type de recherche et de préparation avez-vous fait pour *Circus Remix* ?

J'ai effectué un véritable virage vers l'histoire du cirque qui m'était complètement étrangère. J'ai rencontré des chercheurs, personnalités du cirque, ai lu et cherché dans les archives françaises pour tenter de comprendre mes propres "réflexes circassiens" qui me sont apparus être bien plus en lien avec l'histoire du cirque que ce que je pensais. Ce que j'avais l'impression de sentir comme des choses personnelles était souvent des échos de cette histoire que je ne connaissais pas consciemment mais que je répétais peut-être inconsciemment (par exemple le rapport si particulier qu'entretient le cirque avec la parole ; interdite au cirque en 1806-1807 ; l'importance du jeu avec les costumes et habits, mon goût pour les listes !). De plus, je remarque que plus je m'intéresse au cirque dans son essence, c'est à dire à ce qui lui est propre ; ce qui le rend si particulier ; plus je m'intéresse aux autres arts en ces termes et j'en apprécie les spécificités de langage.

Pensez-vous qu'il y ait, au sein du secteur circassien, une division entre les générations dans les attitudes face au passé ?

Personnellement, je ressens depuis ma formation dans les écoles nationales de cirque françaises un mépris ou à minima, un désintérêt du cirque classique. Je l'ai vécu intimement, portant moi même, à une époque, ce regard de rejet. Je le retrouve aujourd'hui de différentes manières : le rejet de l'étiquette cirque ; ou les formulations comme « c'est plus que du cirque » ; « ce n'est pas que du cirque » ; « c'est au delà du cirque ». Comme un complexe à ne pas avoir assez d'outils ou d'éléments pour s'épanouir dans son art. Bien sur les mélanges entre les arts sont éminemment riches et souhaitables mais peuvent aussi cacher un rapport honteux ou fuyant à son propre langage...

Pour en savoir plus :
www.letroisiemecirque.com

CHRONIQUE THÉMATIQUE

Quelle (s) image (s) pour le cirque aujourd'hui ?

CURATEURS/MODÉRATEURS

Adolfo Rossomando, Directeur, Ass. Giocolieri e Dintorni/Juggling Magazine, Italie
Maarten Verhelst, Rédacteur en chef du CircusMagazine/Directeur de la Communication, Circuscentrum (Belgique)

AVEC LA PARTICIPATION DE

Annie Leclerc-Casavant, Directrice de la communication et du marketing, TOHU (Canada)
Raffaele Fabrizio de Ritis, Historien/Auteur (Italie)
Maroussia Diaz Verbèke, Directrice artistique, Le Troisième Cirque (France)
Corine Pencenat, Critique d'art/Maître de conférence, Université de Strasbourg (France)
Et les membres de **INCAM Network** - International Network of Circus Arts Magazines

Renouveler l'image du cirque peut parfois sembler être une mission sans fin – principalement à cause des concepts et idées visuels du cirque traditionnel qui continuent de fortement imprégner notre conscience culturelle collective. Les choix sont parfois difficiles à faire pour ceux qui travaillent dans le marketing et les médias. Il faut savoir quand s'appuyer sur la portée universelle de ces images du passé, quand tenter de les réconcilier avec le présent et quand repartir de zéro. Les expressions telles que « le cirque nouveau » et « le cirque contemporain » ont l'avantage de souligner la notion de changement ou d'évolution, mais elles peuvent aussi être restrictives en généralisant la richesse des différentes disciplines et approches.

Comme l'a souligné l'historien et auteur Raffaele Fabrizio de Ritis durant la session, chaque image du cirque est enracinée dans un contexte ou une culture locale spécifique; il existe de nombreux styles de cirque « traditionnel » et de nombreuses sortes de cirque « contemporain ».

Annie Leclerc-Casavant, la directrice de la communication et du marketing de TOHU à Montréal, a évoqué les résultats d'une étude menée par la salle de spectacle afin de mieux comprendre ses publics. Cela a ouvert une nouvelle perspective sur un sujet au contexte si spécifique. Elle a expliqué qu'au Québec, il existe deux images

principales du cirque: le cirque ancien et le cirque traditionnel (qui évoquent les chapiteaux, les animaux et les clowns; souvent associés à un travail de moindre qualité), et puis il y a l'image que le Cirque du Soleil a façonné au fil des années (extrêmement acrobatique, avec des costumes élaborés, une mise en scène grandiose, et des billets d'entrée onéreux). Au total, le cirque représente 1,5 à 2,5 % du divertissement culturel au Québec.

En analysant la situation, l'équipe de TOHU a identifié un certain nombre d'obstacles à la croissance du public du cirque. L'un de ces obstacles est que la célébrité est rare dans le secteur du cirque – il existe peu de compagnies très connues, et encore moins d'artistes célèbres à titre individuel. Pourtant, dans un champ culturel bondé, la réputation d'un artiste ou d'une compagnie est un facteur important pour attirer du public. La solution mise en place à TOHU a été d'essayer de créer leur propre « star system », en travaillant particulièrement avec des compagnies telles que le Cirque Alfonse et The 7 Fingers qui produisent leurs propres communications médiatiques. Lorsqu'ils accueillent une compagnie, ils s'assurent de mettre en avant tous les prix et récompenses qu'elle a pu recevoir, ainsi que sa notoriété internationale.

Le paradigme de langage utilisé par la communauté circassienne crée parfois un fossé



avec le grand public et TOHU a compris que cela était également un problème. Le public peut parfois avoir du mal à distinguer les diverses techniques et styles circassiens et peut ne pas savoir qu'il existe une grande diversité dans les jeux physiques et scéniques proposés par le cirque. Cela influence fortement la fréquentation. Grâce à cette étude, TOHU a découvert que 25 % des personnes interrogées pensaient que tous les cirques se ressemblaient – et qu'il n'y avait aucune raison de voir plus d'un spectacle par an.

À certains égards, ce « fossé » est un problème médiatique, puisque les journalistes et les autres producteurs jouent un rôle essentiel pour fournir des informations re-

latives au spectacle. Toutefois, les salles de spectacle peuvent contribuer en participant à l'éducation de leurs publics. En réponse aux résultats de l'étude, TOHU a privilégié le contenu éditorial plutôt que les médias promotionnels, en créant un blog avec un contenu original et en étant actif sur les réseaux sociaux, dans le but de créer leur propre « écosystème médiatique ». En parallèle, ils ont commencé à codifier le cirque en introduisant un vocabulaire consistant et une catégorisation ; à mettre la priorité sur la vidéo ; à mettre l'accent sur les communications numériques (ils en sont aujourd'hui à 80 % de numérique) ; à cibler les influenceurs des réseaux sociaux ; à segmenter les données du public afin de personnaliser les

communications et à affiner le marketing par email à l'aide de tests A/B.

En discutant lors de la session de ce fossé de « connaissances » et des solutions pour y remédier, nous avons constaté qu'il divisait également les réseaux de cirque professionnels et les jeunes initiatives circassiennes. En effet, l'enseignement artistique et esthétique n'arrive que tardivement dans le cas où les étudiants choisissent de se professionnaliser ou de poursuivre des études plus poussées. S'ils disposaient d'une meilleure compréhension du secteur du cirque à un stade plus précoce, ils pourraient probablement être de réels ambassadeurs de ce domaine – et jouer un rôle majeur pour la refonte de l'image du cirque.

Le temps des actes

Idées extraites de la session de clôture

- Connecter les publics avec le processus de création sous-jacent au spectacle pour une meilleure appréciation de ses subtilités et de ses caractéristiques uniques.
- Se concentrer sur de nouvelles manières de communiquer sur le cirque : briser les normes de la promotion et des images, utiliser la vidéo, chercher à offrir plus que l'image « classique » du cirque.
- Être en lien avec les journalistes pour qu'ils soient médiateurs et aident le public à mieux comprendre et apprécier le cirque.
- S'appuyer sur une communication et des campagnes de promotion honnêtes et transparentes, et arrêter de se concentrer sur le marketing et les ventes.

Focus : présentation, voix et conception



Entretien avec Maarten Verhelst Directeur de la communication de Circuscentrum/Rédacteur en chef de CircusMagazine (Belgique)



L'image du cirque émerge en partie grâce à son identité visuelle dans la presse et le marketing. Quel est votre avis sur ce sujet en tant que rédacteur d'un magazine ?

Dès le départ, l'un des principaux objectifs de CircusMagazine, mais aussi de Circuscentrum en tant qu'organisation, était de rompre avec l'image traditionnelle du cirque – de rompre avec elle de manière radicale à vrai dire. Nous voulions donc sortir un magazine d'art moderne sur le cirque. Depuis le début, nous devons être fermes avec notre graphiste : aucune « typographie de cirque », aucune mise en page utilisant des étoiles comme élément visuel, pas de chartes graphiques incluant du rouge ou du jaune. En ce qui concerne les photos, nous essayons de confier aux photographes, la création de portraits originaux – et ce sont souvent des gros plans de l'artiste dans un décor naturel. Lorsque vous êtes dépendants des photos de presse d'une compagnie, vous cherchez à obtenir leur spectacle dans une boîte noire. Cela peut être plaisant, mais lorsque vous regardez un magazine cinématographique par exemple, ce n'est pas la façon dont ils travaillent.

Si le but est de changer l'image du cirque, est-ce que cela avance ?

Très lentement, mais nous avons le sentiment que la situation s'améliore. Nous avons l'habitude de passer beaucoup de temps à contacter la presse pour les persuader de venir aux festivals. Aujourd'hui, nous n'avons plus besoin de faire tant d'efforts pour que la presse assiste par exemple à Smells Like Circus à Gand ; ce sont eux qui viennent à nous désormais. Toutefois, le facteur le plus important est que cela ne relève pas du travail de Circuscentrum. Ce sont en fait les artistes eux-mêmes qui franchissent les barrières. Certains artistes issus de la nouvelle génération sont vraiment très ouverts et ils fournissent un travail artistique qui les amènent à être choisis par les théâtres ou pour des spectacles lors de festivals. Ils travaillent à la fois dans le domaine du cirque et en-dehors.

Puisque ces barrières sont franchies, quel est votre sentiment sur le mot « cirque » en tant qu'étiquette ou catégorie ?

Il existe actuellement deux types de cirque : le cirque classique ou traditionnel et le cirque nouveau, contemporain, ce qui est très restrictif. Une grande compagnie de cirque avec un groupe de gymnastes qui exécutent les tours techniques les plus fous et un artiste nu et seul sur scène qui ne fait rien à part lancer une balle dans les airs, sont qualifiés de cirque contemporain. C'est comme placer la même étiquette sur Lady Gaga et un quartet de free jazz : cela ne sert ni aux uns ni aux autres. La force de la musique est l'existence d'une seule et unique étiquette globale (musique), mais on peut compter des dizaines de sous-divisions (comme la pop, le rock, le jazz, la folk) et des centaines de sous-divisions et de styles. Cela rend les choses claires, aussi bien pour les musiciens que pour le public. Et le plus important est que personne sur terre ne dit qu'il ou elle hait la « musique ». Pourquoi ? Parce qu'il existe de nombreuses sortes de musique. Certes, vous pouvez ne pas aimer le jazz, mais cela ne veut pas dire que vous n'aimez pas la musique. Pareil avec les instruments, personne ne déteste le piano ; mais son appréciation dépend du style et de la personne qui en joue.

Il serait formidable d'arriver à envisager le cirque de la même manière – d'en faire un grand ensemble aux centaines de catégories, sous-catégories, styles et instruments. Ainsi l'artiste de cirque avant-garde le plus expérimental pourrait fièrement déclarer : « Oui, je fais du cirque. À savoir, du cirque post-contemporain minimaliste. » Et le clown de septième génération qui réalise la même prestation depuis des décennies pourrait dire : « Oui, je fais du cirque. À savoir, du cirque de l'époque du XIX^e siècle. » Cela serait bien plus intéressant et respectueux de cette grande diversité.

Où trouver de nouveaux publics pour le cirque aujourd'hui ?

CURATRICE

Mara Pavula, Directrice, Riga Circus School (Lettonie)

MODÉRATRICE

Linda Beijer, Directrice, Manegen (Suède)

AVEC LA PARTICIPATION DE

Patrick de Groot, Directeur artistique, Zomer van Antwerpen (Belgique)
Jackie Friend, Responsable de développement marketing et de l'élargissement des publics, Crying Out Loud (Royaume-Uni)
Alexandra Henn, Chargée de projets/Assistante de la direction générale, Chamäleon Theater (France/Allemagne)
Duncan Wall, Auteur, *The Ordinary Acrobat*/Co-fondateur de Circus Now (États-Unis)

Jackie Friend, responsable du développement du public et du marketing pour la maison de production anglaise Crying Out Loud (COL), a ouvert la session en décrivant le développement du public comme étant « factuel, continu et mobilisant toute notre organisation ». Circus Evolution est une initiative de développement sur cinq

de tournées. Le travail marketing qui les a accompagnées a été global en incluant de nombreuses approches traditionnelles (impressions de publicités, publicité sur Facebook, programmes ciblés, etc.). Toutefois, avoir des données démographiques et de fréquentation détaillées permet de diriger ces activités vers des zones peu atteintes.

emblématiques de Ipswich a amené 120 nouveaux spectateurs à la représentation.

Le festival belge Zomer van Antwerpen (ZvA) est une autre organisation qui s'intéresse à la collecte d'informations concernant ses publics. Chaque année, ZvA réalise une enquête pour comparer ses festivaliers avec les données démographiques locales afin de déterminer quels groupes sont sous-représentés. Patrick de Groot, le directeur artistique de ZvA, a expliqué comment, il y a une dizaine d'années, le groupe des moins de 26 ans ne représentait que 4 à 5 % du public. Ce constat a ainsi poussé l'équipe à créer Zomerfabriek, un nouvel espace pour les divers jeunes publics, toutes origines sociales confondues, hébergés dans l'enceinte d'une ancienne usine. La clé du succès de ce nouvel espace a été d'en faire un projet participatif : ZvA a pris en charge beaucoup de jeunes programmeurs invités, avec et sans expérience, et « a établi un programme qui n'est pas de la culture pour notre Ministre de la culture, mais qui est la culture des personnes qui fréquentent le lieu ».



ans qui propose une tournée régionale de cirque contemporain à travers l'Angleterre. Dans le cadre de celle-ci, COL a opté pour une approche basée sur les données.

En collaboration avec les onze lieux de représentation du réseau Circus Evolution, COL a établi le profil de ses publics pour comprendre les écarts entre le marché et les comportements vis-à-vis du cirque. Depuis 2014, le projet a effectué une dizaine

Parfois, l'analyse de données suscite de nouvelles idées. COL a découvert que les personnes qui exprimaient un engagement modéré envers la culture partageaient peu de contenu artistique sur les réseaux sociaux. En revanche, ces mêmes personnes étaient prêtes à partager du contenu local. Il a alors créé une série de bandes-annonces régionales qui combinaient les deux aspects. Un court-métrage qui présentait des séquences de parkour dans des lieux

L'espace est ouvert sept jours sur sept, 24h sur 24 et s'auto-finance en organisant trois grandes soirées par semaine. Le public de moins de 26 ans de ZvA représente désormais 30-35 % de son public total et l'accent mis sur la participation est devenu sous-jacent au travail effectué autour du festival. Lorsque ZvA a commencé à rédiger sa dernière demande de financement, l'organisation a demandé l'aide de son

public en installant partout des caravanes. Les gens s'y rendaient pour participer à la rédaction de la demande. Patrick a déclaré que « plus les gens s'approprient personnellement ce festival, plus ils y amèneront de visiteurs ».

Installé en différents endroits de la ville, le festival investit également beaucoup d'efforts pour concevoir tout un environnement autour des spectacles – des décors et cadres exceptionnels qui incluent toujours un bar. Cela contribue de manière significative au budget de ZvA, mais joue également un rôle important dans le fait d'attirer de nouveaux spectateurs. Patrick explique que « la plupart des gens savent exactement quoi faire lorsqu'ils voient un bar » et une fois qu'ils se sont installés pour prendre un verre, il est bien plus facile de les faire assister à un spectacle.

Pour Alexandra Henn, chargée de projets et assistante du responsable en chef au Chamäleon Theater de Berlin, l'accent n'a pas seulement été mis sur le développement de nouveaux publics, mais également sur le fait de conserver l'ancien public, malgré les changements d'identité du lieu. Le Chamäleon, ancien théâtre de variété, se concentre aujourd'hui sur une programmation de cirque contemporain – un changement profond qui a été opéré en 2004, quand le nom du Chamäleon Variete a été modifié en Chamäleon Theater. Le mot « variété » a été banni de toutes les communications, mais il a toutefois fallu « huit ans » pour que les gens arrêtent de l'appeler par

son ancien nom. Ces deux dernières années, ils ont utilisé le slogan : « Le nouveau cirque, tout simplement différent ».

Le théâtre donne encore cette impression de café-théâtre puisque le public est assis autour de petites tables rondes, on y sert à manger pendant les représentations et un service de bar discret est disponible en continu. Le théâtre ne reçoit pas de subvention et Alexandra insiste sur le fait que la vision artistique passe en premier et que les ventes et le marketing suivent.

En programmant deux grosses productions par an pour des exploitations de six mois et de plus petits spectacles sur des périodes d'exploitation plus courtes cinq fois par an, la salle accueille sept spectacles par semaine, 350 par an au total. Les billets coûtent entre 37 et 59 euros. Le public du théâtre est composé à 50 % de personnes habitant Berlin et ses environs et à 50 % de touristes. 10 % viennent de l'étranger. La plupart sont des visiteurs qui n'iraient pas dans un théâtre classique/programme culturel traditionnel. La philosophie d'Alexandra concernant le public se résume à croire dans le produit en créant un concept, une identité forte et en « ne promettant jamais rien de faux ».

Duncan Wall, qui a présenté Circus Now (CN), offre une dernière perspective – une organisation communautaire a été fondée en 2013 pour « transformer la réputation du cirque en Amérique » et créer des liens

internes dans le cadre de ce domaine émergent.

Duncan a expliqué que l'objectif de CN était de puiser dans l'énergie existante des locaux : en suivant l'exemple des organisations syndicales, ils pensèrent à bâtir une communauté plutôt que de fabriquer un produit, en travaillant à la mobilisation de bénévoles, en « rehaussant le niveau de la discussion » autour du cirque, et en encourageant l'idée que le cirque est une identité ou un style de vie. En parallèle, CN a travaillé à la création d'une communauté en ligne en développant une page Facebook suivie par 20 000 abonnés.

Pour nouer des partenariats institutionnels, CN s'est produit dans des festivals, des théâtres et a proposé de mettre à disposition ses ressources en termes de connaissances et de connexions – une approche qui a mené à un programme de cirque – également appelé Circus Now – au centre culturel Skirball à New York.

CN a grandement réussi mais trouve difficile de pérenniser ses accomplissements et ses activités ont été mises en pause. Parmi les facteurs qui ont conduit l'organisation à perdre son élan, Duncan considère qu'il n'a jamais trouvé un modèle financier abouti (le budget maximal de CN, lors de ses meilleures années, était de 20 000 \$) ; la gestion de la tension créée entre les bénévoles et les professionnels ; et l'incapacité de faire des plans à long terme dans un environnement qui les forçait à être opportunistes a rendu les choses difficiles.

Le temps des actes

Idées extraites de la session de clôture

Développer des publics :

- Investir dans le domaine numérique – et voir le numérique, non seulement comme un moyen de bâtir des relations avec le public, mais aussi comme un nouvel espace où les performances peuvent être téléchargées ou visionnées en live.
- Mobiliser le public – créer un programme pour aider le personnel culturel à développer des savoirs-êtres requis à la gestion de bénévoles/ambassadeurs/influenceurs.
- Intégrer de nouveaux contextes – créer des spectacles dans des restaurants ou dans des espaces civiques et sociaux, et donner le goût du cirque à de nouveaux publics.

Développer des compétences :

- Sensibiliser en diffusant les résultats de recherche de Engage Audiences (engageaudiences.eu), le programme de recherche et de développement du public financé par l'UE.
- Présenter des études de cas sur différents aspects du développement du public : développer un public au travers de collaborations exceptionnelles, investir de nouveaux espaces, travailler avec des influenceurs/ambassadeurs, etc.

L'influence des contextes socio-politiques sur les processus de création et de diffusion

CURATRICE

Ophélie Mercier, Responsable du développement, Caravan International Youth and Social Circus Network (France)

AVEC LA PARTICIPATION DE

Jessika Devlieghere, Co-fondatrice/Directrice, Ecole de cirque de Palestine (Belgique/Palestine)

Jose do Rego, Conseiller/Ambassadeur Zip Zap, Zip Zap Circus (Afrique du Sud)

Xavier Gobin, Producteur, Phare (France/Cambodge)

Noha Khattab, Artiste, Outa Hamra Street Clown Collective (Égypte)

Clara Norman, Responsable pédagogique et de la formation, Cirkus Cirkör (Suède)

Cette session sur les contextes socio-politiques s'est révélée être un défi de taille : lorsque des activités artistiques sont liées à des projets de cirque sociaux, comment parler de l'arrière-plan du travail d'une manière à la fois authentique quant à ses origines, tout en ne se laissant pas limiter par celles-ci ? Et ainsi, comment intéresser un domaine de la production et de la création européenne qui a précédemment rejeté la valeur artistique de tels projets ?

Cirque de Palestine, Jessika Devlieghere, co-fondatrice et directrice, a raconté au groupe comment les premiers étudiants ayant intégré l'école il y a dix ans expriment aujourd'hui leur désir de devenir des artistes de cirque professionnels. Pour avancer dans cette direction, elle a commencé par faire appel à des bénévoles étrangers et mettre en place des projets d'échanges artistiques avec des compagnies de cirque

José do Rego, conseiller et ambassadeur du Cirque Zip Zap au Cap a raconté une histoire similaire. Fondé en 1992 au Cap, juste après la fin du régime de l'apartheid, Zip Zap se concentre aujourd'hui sur le développement de sa branche professionnelle pour accompagner ses activités pédagogiques. Son programme de formation professionnelle Dare to Dream prépare les étudiants au travail professionnel en leur donnant la possibilité de suivre des cours structurés leur permettant de créer leurs propres spectacles et en travaillant pendant la saison institutionnelle. Dans une perspective plus large, il cherche à lutter contre le chômage chez les jeunes, tout en offrant à Zip Zap une base d'instructeurs et de personnel formé plus solide sur laquelle s'appuyer pour toutes ses activités.

Lorsque des organisations telles que Zip Zap et l'École de Cirque de Palestine atteignent un point de croissance qui nécessite d'importants investissements dans le développement de leur branche artistique, elles découvrent généralement que cela implique d'élargir leur méthode de financement au-delà des dons, et de même repenser leurs projets comme étant des entreprises sociales.

Une fois que les projets étiquetés comme « cirque social » ont atteint une certaine ampleur et maturité, de telles questions surgissent : il est naturel qu'à mesure que les participants gagnent en expérience, ils aient envie de construire une carrière et se lancer dans un travail artistique. Lors de la présentation de son travail avec l'École de

européennes en vue de former ses artistes. Sa dernière production, *Coffee in town*, a été basée sur les récits de réfugiés collectés par les artistes. Elle a entamé le processus de création en interne avant d'inviter Paul Evans de NoFit State à venir soutenir la direction de son spectacle. Elle sera en tournée en Europe en 2018.

Clara Norman a présenté un possible modèle sous la forme du Sweden's Cirkus Cirkör. Elle a expliqué que le Cirkör est techniquement une école de cirque, mais qui possède une compagnie de cirque professionnelle. Les bénéfices issus des spectacles artistiques sont directement



reversés à l'école de cirque. Pour ses deux dernières productions, *Limits and Borders*, elle a travaillé sur l'expérience de réfugiés, et certains ont pris part à des projets de cirque social dans le cadre de la compagnie professionnelle.

Le producteur Xavier Gobin a proposé un autre modèle à travers la compagnie cambodgienne Phare. Cette dernière puise ses origines dans l'école Phare Ponleu Selpak, une ONG qui donne des cours d'art et de cirque aux enfants de Battambang. L'école a été fondée en 1994 dans le but de soutenir les enfants déplacés au lendemain du génocide Cambodgien ; puis le projet a évolué au fil du temps. En 2013, en quête de sources

alternatives de revenus, un nouveau site est ouvert à Siem Reap, près des temps d'Angkor, et c'est ainsi que Phare – compagnie artistique et entreprise sociale – a vu le jour. La compagnie propose désormais une offre de spectacles professionnels tous les soirs sous un chapiteau pouvant accueillir jusqu'à 330 personnes et est devenue la deuxième attraction touristique du Cambodge après les temples. Elle gère également la boutique Phare, qui vend des tableaux originaux, des dessins et des CDs de Phare Ponleu Selpak ainsi que des produits locaux conçus par des ONGs cambodgiennes. Près de 75 % des profits sont reversés à l'école de Battambang.

Alors que les entreprises sociales fortement implantées localement demeurent des modèles de référence, nombreux sont les participants qui, pendant la séance, ont exprimé le désir de pénétrer le marché européen – mais aussi l'incertitude quant à la façon d'y parvenir. Il semble que ce soit un cercle vicieux : pour être programmés, les producteurs européens ont besoin de voir leur travail, mais pour qu'ils puissent voir leur travail, leurs créations doivent être programmées dans un festival international ou un showcase. Finalement, la conclusion qui semble s'imposer est la suivante : il est crucial pour les programmeurs de prendre des risques et de sortir du cercle de leur réseau habituel.

Le temps des actes

Idées extraites de la session de clôture

Echanger des points de vue :

- Créer un réseau qui facilite le cirque social et la formation artistique à travers les échanges internationaux.
- Etablir des partenariats avec des compagnies/écoles professionnelles de cirque afin de favoriser la formation, de sensibiliser au marché européen et de créer des spectacles adaptés à ce public.
- Jumeler les directeurs locaux avec des directeurs internationaux afin de favoriser les échanges, ou bien créer des opportunités pour que les directeurs locaux puissent aider/assister les directeurs à l'étranger.

Améliorer la diffusion :

- Changer le terme « cirque social » de façon à ce qu'il englobe les actions visant à promouvoir la cohésion, la coopération, le commerce équitable, la participation communautaire, et toutes les formes de transformation sociale.
- Coproduire des projets avec des lieux et des centres de résidence situés en Europe afin de renforcer la diffusion.
- Mettre en place un quota de compagnies de cirque social dans la programmation des membres de Circostrada.
- Créer un festival rassemblant des compagnies établies en dehors de l'Europe, ou bien créer l'équivalent d'un showcase qui leur serait destiné dans les festivals déjà existants.

Focus: qu'est-ce que le cirque social ?



Entretien avec Jessika Devlieghere Co-fondatrice et co-directrice, École de cirque de Palestine (Belgique)



Que pensez-vous de la désignation « cirque social » ?

Je pense qu'il y a des bons et des mauvais côtés à cette désignation. Elle est utile pour le développement et pour la reconnaissance du travail que nous menons ainsi que pour la pratique du cirque social au niveau mondial. En Palestine, elle a permis d'apporter une meilleure compréhension des objectifs et de l'impact de notre travail sur le plan du développement personnel des enfants et des jeunes adultes. Cela étant dit, je préférerais ne pas parler de cirque social comme d'une pratique strictement destinée aux personnes « à risque » car le terme « social » est souvent restrictif, dévalorisant. On a tendance à penser que le cirque social n'est pas particulièrement qualitatif car il est créé avec des groupes de la société identifiés comme « vulnérables » et que l'objectif est « social ». C'est une vision très étroite, limitée, que de le considérer sous cet angle - comme si notre pratique s'arrêterait lorsque nous avons l'impression que les personnalités de nos enfants sont un peu plus équilibrées.

Je crois qu'il est important de s'intéresser à une pédagogie ou à une pratique du cirque social, mais dès lors que nous passons à l'étape de la performance, il est temps de s'éloigner de cette étiquette. Bien sûr, la qualité doit être au rendez-vous si nous voulons être perçus comme de bons entraîneurs et de bons artistes, et non comme de « pauvres petits palestiniens puériles » ; c'est aussi à nous de prouver que nous avons les capacités de faire le travail.

Comment développez-vous les compétences artistiques et techniques à l'école ?

La coopération internationale avec les écoles de cirque professionnelles et les artistes, mais aussi avec les directeurs et producteurs a été clé pour l'orientation technique et artistique. L'une des initiatives que nous avons lancée récemment est la Biennale internationale du festival de cirque. La première édition, en 2016, a connu un tel succès que nous nous sentons encouragés pour aller plus loin et poursuivre dans cette direction.

Nous avons envisagé de développer un programme professionnel de formation au cirque, mais c'est pour l'instant impossible à mettre en oeuvre : trop coûteux, trop peu d'étudiants, et il n'existe pas de marché où les artistes pourraient vivre de leur travail. Le seul marché possible serait le marché international, et encore, en tant que Palestiniens, nous serions désavantagés - l'horreur des demandes de visas, restrictions de déplacements, voyages internationaux très onéreux, etc. Le seul moyen pour les artistes de rejoindre un marché serait de devenir européens et de partir s'installer en Europe - et c'est une tout autre histoire !

Malgré cela, l'idée de pouvoir un jour créer une formation professionnelle perdure.

Certaines performances de l'école ont tourné à l'étranger. Quelle a été votre expérience de recherche de marché là-bas ?

Au début, nous nous sommes produits dans le contexte plus global de la « solidarité ». Avec le temps, nos étudiants sont devenus entraîneurs et artistes. Ils se sont améliorés techniquement, leur réflexion générale et artistique a mûri et ils ne voulaient plus être vus et reconnus pour leur bagage « social », mais comme des artistes avec une histoire forte. Notre dernière création, *Sarab* (mirage), a ému de nombreux publics et les gens n'arrêtaient pas de nous dire que le spectacle était très proche d'un spectacle professionnel. Nous savons que nous pouvons convaincre le public mais nous avons plus de difficultés à convaincre les programmeurs, qui sont toujours influencés par les standards techniques des écoles de cirque occidentales.

À LA RENCONTRE DES ORGANISATEURS DE FRESH CIRCUS#4 !

**FRESH CIRCUS#4 a été co-organisé par Circostrada, ARTCENA,
en partenariat avec :**



ESPACE CATASTROPHE / FESTIVAL UP

L'Espace Catastrophe - Centre International de Création des Arts du Cirque, est la plus importante organisation dédiée à la création circassienne en Belgique francophone. Depuis presque 25 ans, l'équipe développe une vaste palette de programmes et d'actions en faveur du développement du cirque : création, production, diffusion, formation, information, édition. Le FESTIVAL UP ! - Biennale internationale de cirque, est l'événement phare de l'association avec, pour cette 15^e édition, 30 spectacles à l'affiche, dont huit créations « UP ! » et dix premières belges, présentées dans treize institutions culturelles bruxelloises.



WALLONIE BRUXELLES THÉÂTRE/DANSE

WBT/D est l'agence officielle de promotion internationale des Arts de la Scène de la Fédération Wallonie-Bruxelles - pôle d'expertise à l'export. L'agence contribue à stimuler les mises en marché des artistes belges francophones et développe son activité au travers de 3 axes principaux : expertise, professionnalisation, mise en réseau, marché, soutien promotionnel. WBT/D est cogérée par Wallonie-Bruxelles International (WBI) et par le Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB), soutenue par l'Agence Wallonne à l'Exportation et aux Investissements étrangers (Awex) et Bruxelles Export & Invest.

VERS FRESH CIRCUS#5

Le prochain séminaire FRESH CIRCUS se tiendra à Auch (France) du 22 au 24 octobre 2019, co-organisé par Circostrada, ARTCENA et CIRCca - Pôle national cirque, dans le cadre de la 32^e édition de CIRCA - festival du cirque actuel. FRESH CIRCUS#5 adaptera le modèle antérieur des conférences aux spécificités du festival et à la thématique de la relation entre cirque et territoires.

Rendez-vous à Auch en octobre 2019 !

