

SÉMINAIRES
FRESH

FRESH STREET #3



ARTCENA

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

Cofinancé par le
programme Europe créative
de l'Union européenne

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

CIRCO
STRADA
European Network
Circus and Street ArtS

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



© Declan Colohan

Cranna Foirtil

Auteur : Máirtín Ó Direáin

**Luigh ar do chranna foirtil
I gcoinne mallmhuir is díthrá,
Coigil aithinne d'aislinge,
Scaradh léi is éag duit.**

Vaillantes rames

Traduction : Johann Voisin

**Appuie-toi sur tes vaillantes rames
Face aux eaux vives et au reflux,
Laisse allumé le charbon de ta vision,
La mort seule pourra t'en séparer.**

Merci à Cló Iar-Chonnacht et Mary Sealy de nous avoir permis de reproduire cet extrait.

AVANT-PROPOS

« Tu viens d'où ? »

C'est une question – a priori simple – que nous avons tendance à poser lors d'une première rencontre.

Une question qui constitue le fondement de notre compréhension des identités géographiques, politiques, historiques, économiques, linguistiques, émotionnelles et expressives de la personne qui se trouve en face de nous. Une question dont la réponse, pourtant, sera probablement interprétée de manière subjective. Une question qui encadre une opinion préconçue vis-à-vis de notre interlocuteur. Une question dont la réponse, pourtant, force notre interlocuteur à rendre des comptes et, ainsi, à se placer au-delà de la communauté.

Une question a priori simple, qui se trouve être implicitement une affirmation.

Réunies, toutes ces pensées formaient les premiers maillons entre « lieu et identité », fil rouge du séminaire FRESH STREET#3 minutieusement exploré à travers débats, visites immersives et présentations artistiques. Face à un monde plus polarisé que jamais, où inégalités et nationalismes racialisés progressent partout, il est difficile aujourd'hui de ne pas se demander comment les arts de la rue vont pouvoir jouer leur rôle – historique et essentiel – en transmettant des messages d'espoir et en encourageant de nouvelles connexions humaines ? Qu'on s'en réjouisse ou non, l'identité pourrait bien se retrouver au centre de la vie politique de demain. Durant ces trois jours, nous nous sommes résolus à échanger sur la façon dont les identités pouvaient transformer les lieux, mais aussi comment ces lieux pouvaient façonner les identités.

Comme l'a déclaré le président irlandais Michael D. Higgins lors de son discours d'ouverture de FRESH STREET#3, « Définir les arts en tant que constituant glorieux d'une communauté vivante et bâtir un meitheal (terme gaélique désignant un soutien mutuel et réciproque) entre les artistes et le public, c'est contribuer à une société dans laquelle chaque personne se sent accueillie, autorisée à y prendre part ».

Le besoin d'exister. Le besoin de savoir qui nous sommes. Le besoin d'être reconnu. Le besoin d'avoir une idée claire de notre opinion et de ce qui l'a façonnée. Le besoin de connaître nos origines et nos racines. Le besoin de comprendre nos voisins et ce qu'ils vivent. Le besoin de nous connecter et de tisser des liens entre les territoires. Le besoin de comprendre le passé et de le relier au présent. Le besoin, pour l'art, de s'identifier, d'exprimer, de traduire, de faire digression. Le besoin d'expression publique et d'expérience collective. Le besoin, pour les arts de la rue, de révolutionner, de modifier et de transformer notre notion de l'espace et notre place. Le besoin, pour l'art, de démocratiser.

Lucy Medlycott
Directrice, ISACS

Stéphane Segreto-Aguilar
Responsable du développement international, Coordinateur du réseau Circostrada

FRESH STREET#3 EN QUELQUES MOTS

260 PARTICIPANTS

2 SESSIONS PLÉNIÈRES

30 INTERVENANTS

4 ATELIERS THÉMATIQUES


3 JOURS DE SÉMINAIRE

1 EXCURSION SUR UNE ÎLE

1 VILLE

UN PROGRAMME ARTISTIQUE COMPLET

PARTENAIRES

 Cofinancé par le programme Europe créative de l'Union européenne



ARTCENA

 Galway 2020 Gaillimh
European Capital of Culture
CULTURAL PARTNER



 Creative Europe
Desk Ireland

 Culture Ireland
Cultúr Éireann

 Fáilte Ireland
National Tourism Development Authority

 MEET IN IRELAND

 GALWAY CONVENTION BUREAU

 arts council
ealaíon
 funding the arts
arts council.ie



FRESH STREET#3 s'est déroulé à Galway (Irlande) et a été organisé par Circostrada, ARTCENA en partenariat avec Galway 2020 Capitale européenne de la culture et le réseau ISACS.

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.

Photo de couverture

© Alex Allison & Richard McCurry, «Girafa»

Graphisme

Frédéric Schaffar

Octobre 2019

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

CRÉDITS

Publication

Éditeur : John Ellingsworth

Rédacteurs : Gert Nulens, Mary Paterson, James Riordan

Notes consacrées aux groupes de discussion : Mary Paterson (Créer des liens), John Ellingsworth (Bureaucratie), Ana Camillo (Éducation), Julie Pratt (Environnement urbain)

TABLE DES MATIÈRES

● Jay Pather, Impressions d'un discours	6
INIS OÍRR	9
● Entretien avec Kate Boschetti et Liam Wilson - Artistes en résidence au Áras Éanna Arts Centre	10
● Entretien avec Deana Kolencíková	12
● 'Espaces d'opportunités: la création artistique en périphérie', par Gert Nulens	13
LE TRAVAIL DE LA TERRE	16
● Entretien avec Reinaldo Ribeiro du Colectivo Lamajara	16
● Entretien avec Kim Tilbrook - Life Cycles and Landscapes	17
IMAGINER FRESH STREET PAR MARY PATERSON	18
GALWAY	24
● James Riordan, Gaillimh Abú	25
ONLY CONNECT	28
● Séances de discussion I: Créer des liens	28
● Entretien avec Nullo Facchini - Cantabile 2	30
FAITES-MOI CONFIANCE	31
● Séances de discussion II: Bureaucratie	31
● Entretien avec Sho Shibata - Stopgap Dance Company	33
APPRENDRE DANS LA RUE - ET EN DEHORS	34
● Séance de discussion III: Éducation	34
● Entretien avec Jean-Sébastien Steil - FAI-AR	36
LA VILLE EN MOUVEMENT	37
● Séance de discussion IV: Environnement urbain	37
● Entretien avec Heba el-Cheikh - Mahatat for Contemporary Art	39

JAY PATHER, IMPRESSIONS D'UN DISCOURS

25 ans après l'abolition de l'apartheid, Le Cap reste une ville divisée. Dans ces extraits de son allocution préliminaire, Jay Pather, commissaire du festival Infecting the City, interroge le public sur l'impact possible d'un changement de lieu et d'identité pour l'Afrique du Sud.

Lieu et identité forment une thématique aussi fascinante que délicate. En tant qu'êtres humains, nous croyons fermement aux belles histoires - qui ont un début, un milieu et une fin. En matière de lieu et d'identité, nous espérons des progrès et des transformations, qui eux-mêmes aboutiront à une entente et une paix mutuelles. Comme dans toute belle histoire, nous avons bon espoir que la situation de nos sociétés s'améliorera. Il est d'autant plus consternant pour l'âme et choquant pour l'esprit humain d'observer tous les signes d'une profonde crise d'inégalité des droits et économique, déclenchée par une économie mondiale insatiable au service d'une infime minorité.

Cette crise s'accompagne d'une attaque sur la migration, un phénomène qui touche les peuples depuis la nuit des temps. Une belle

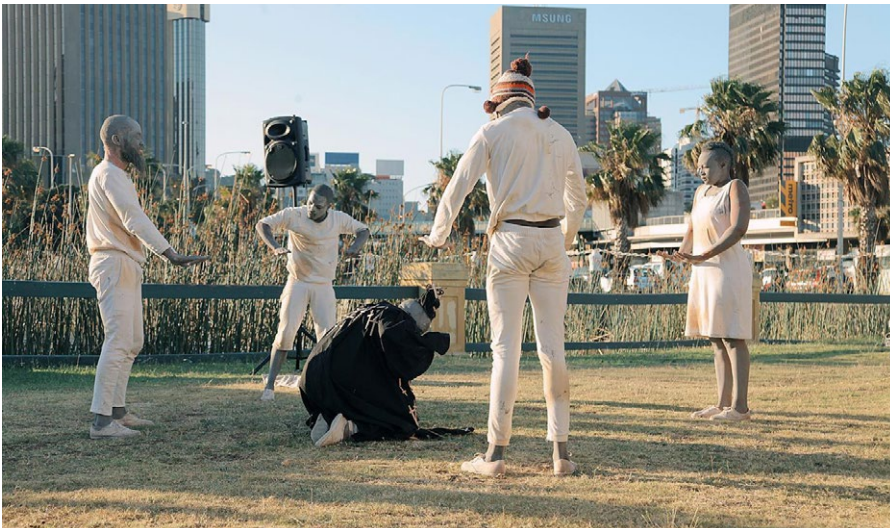
nationalisme n'est pas foncièrement mauvais lorsqu'il s'agit d'affirmer son héritage, nos crises actuelles ont fait émerger un nationalisme réactionnaire et radical, nourri par des intérêts personnels ainsi que par l'ignorance et la peur. Lorsqu'un consensus peine à se dégager, l'effet sur tous les êtres sensibles est dévastateur. À cela s'ajoute notre entrée dans « l'Anthropocène », une ère où les actions de l'Homme vis-à-vis de la planète et de notre écosystème sont irréversibles. En Afrique australe, où de récentes inondations ont tué 400 personnes, le concept d'identité est devenu un luxe, dans un contexte d'événements plus cruels les uns que les autres.

Ce débat est animé de nombreuses contradictions. De la modernité est née la mondialisation, laquelle a ouvert les flux migratoires. Une migration qui a provoqué la ferme-

tions et hypocrisies : la performance artistique s'intéresse à la mutation, à l'incarnation et à la critique, mais aussi à une vision multidimensionnelle capable de s'affranchir des frontières, de la couleur de peau, de la classe sociale et de la sexualité. En saisissant cette dynamique du changement, l'art peut présenter l'identité non pas comme une notion monolithique, mais comme un concept malléable, flexible et complexe.

Laissez-moi m'éloigner de l'Europe pour me focaliser sur l'Afrique du Sud, mon pays natal où les concepts du lieu et de l'identité occupent une place centrale dans nos débats nationaux, depuis la venue au pouvoir de Nelson Mandela, en 1994. Dans les pays colonisés comme le mien, la notion de modernité n'a jamais été l'œuvre des nations indigènes. Elle nous a été imposée par l'Occident - comme l'a été la mondialisation, au départ favorisée par la migration, mais aussi par l'appropriation violente d'une terre, d'une identité, d'un nom, d'une culture et de nos nationalismes.

L'indépendance de l'Afrique du Sud, en 1994, a été un résultat durement acquis. Parallèlement à l'accès au pouvoir de Nelson Mandela, la création de la Commission de la vérité et de la réconciliation (CVR) a été un vrai cadeau pour le reste du monde, ainsi qu'un moyen de réunir oppresseur et opprimé. L'histoire était séduisante de par sa pureté et sa résonance dramatique : paroxysmes, volte-face, grands gestes de compassion et indispensables dénouements. La CVR allait permettre de récupérer un lieu et une identité. En d'autres termes, de mettre un point final à l'apartheid, qui restait néanmoins une question complexe, une problématique immense, interminable, systémique, multimodale et généralisée. Le problème ne résidait pas dans les actions de dictateurs, mais dans les actes



© Infecting the City

histoire se bâtit autour de la fluidité des frontières, d'échanges entre peuples d'origines diverses... Une pluralité désormais menacée. La montée du nationalisme sévit, non seulement en Europe et aux États-Unis, mais aussi au Brésil, en Israël ou encore en Inde. Si le

ture et le resserrement des frontières, ainsi qu'une montée de ce nationalisme méprisant la diversité - un concept qui devait être au centre de la mondialisation. Je suis convaincu que les artistes sont les mieux préparés pour aborder ces complexités, contradic-

menés par des gens ordinaires à l'encontre d'autres gens ordinaires.

Surtout, la CVR a passé sous silence une réalité : le maintien des richesses et des terres du pays entre les mêmes mains que durant l'apartheid. Le sujet des réparations n'a pas été évoqué, et les terres comme les richesses n'ont jamais été redistribuées. Vingt-cinq ans après l'accès au pouvoir de Nelson Mandela, l'égalité riches-pauvres et Blancs-Noirs est encore loin d'être une réalité. Les statistiques actuelles sont éloquentes : le taux de chômage national atteint 30 %, tandis que 65 % des Noirs vivent dans la pauvreté. En matière d'économie mondiale, l'Afrique du Sud fait du surplace. Notre monnaie rivalisait avec le dollar américain au summum de l'apartheid, mais il chuta à un taux de 12 rands pour 1 dol-

pour façonner le lieu et l'identité. Le Cap a remporté le Prix Travellers' Choice de TripAdvisor, et a été élue « Meilleure destination d'Afrique » par les World Tourism Awards. Le Cap est également le berceau de l'apartheid qui, 25 ans après son abolition officielle, est toujours visible dans la topographie de la ville, où banlieues blanches sont soigneusement séparées des townships noirs.

De nombreuses œuvres du festival abordent directement ce problème. En 2014, Phumlani Ntuli crée, avec Nkateko Baloyi et Pule Magopa, *Umjondolo*, une pièce qui exporte métaphoriquement le township en banlieue, par la reconstruction de bidonvilles dans les quartiers périphériques du Cap. En 2013, Tebogo Munyai se rend à Thibault Square (dans le quartier d'affaires de la ville) et y installe

bois. Dans son œuvre *Processional Walkway*, Katie Urban, quant à elle, installe des tapis de pétales de rose partant de la gare principale du Cap, où transite la majeure partie de la classe ouvrière qui vit dans les townships reculés et travaille en centre-ville. Ces tapis s'étendent de la gare jusqu'au cœur de la ville.

De nombreuses œuvres traitent de la mémoire. Le sujet reste tabou, mais Le Cap était un haut lieu du commerce d'esclaves, venant notamment d'Indonésie et de Malaisie, mais aussi de diverses régions d'Afrique. Ces esclaves sont enterrés dans divers lieux. En 2012, Nicole Sarmiento, Memory Biwa et Tazneem Wentzel ont cherché à savoir où se trouvaient ces cimetières d'esclaves. Disséminée dans toute la ville, la série de performances rituelles, *The Callings*, est le fruit de leurs recherches. Dans une autre exposition, l'artiste Haroon Gunn-Salie a créé *Witness* au cœur du District Six, un quartier détruit par le gouvernement durant l'apartheid, pour y reconstruire de nouveaux logements. La destruction d'un lieu qui, à l'époque, a également signifié celle d'une communauté tout entière. De nouvelles maisons aux façades blanches ont été construites, mais très peu d'entre elles ont trouvé preneurs. En hommage à ces maisons désertes, Haroon Gunn-Salie a placé divers objets au milieu de pièces vides aux murs blancs : une tasse en fer émaillé, un chat en porcelaine recouvert de givre, un tapis de prière, une robe de bal abandonnée en taffetas - autant de souvenirs d'une communauté expulsée à jamais.



© Infecting the City

lar lors de l'accession au pouvoir de Nelson Mandela. La non redistribution des terres a gardé nos marchés fragiles, mais sûrs. Craignant une redistribution des terres et inquiets pour l'économie du pays, les Blancs sud-africains possèdent, aujourd'hui encore, exactement ce qu'ils possédaient durant l'apartheid.

Au cœur du quartier d'affaires du Cap, le festival Infecting the City essaie de tirer quelque chose de ce triste constat. Le terme « Infection » est chargé de connotations négatives. Comme la ville, le corps est un espace sacré mais contesté, protégé par une peau quoique poreuse et vulnérable. En « infectant » volontairement la ville, nous jouons avec l'étymologie du terme et agissons consciemment

des cabanes aux parois criblées de balles. Les occupants (des comédiens) restent invisibles, sauf lorsque le spectateur regarde à travers les impacts de balles, qui ne laissent entrevoir qu'une petite partie de l'existence de ces habitants. L'installation réveille un côté « voyeur » tout en évoquant intelligemment la situation actuelle : regarder, mais ne pas agir.

Le festival poursuit un autre objectif : investir le quartier d'affaires (lieu inconnu par de nombreux Sud-Africains) et en faire un lieu familial, c'est-à-dire le transformer en un espace où on peut manger, découvrir des parfums et des saveurs. L'installation de la parfumeuse Tammy Frazer, par exemple, embaume les fontaines de la ville de parfums des

De nombreux artistes ont également travaillé sur la reconstruction de lieux sur une note plus positive. Neo Muyanga a ainsi présenté son opérette dans la Groote Kerk, un ancien bastion de l'apartheid sud-africain situé face au quartier des esclaves, la Slave Lodge. Neo Muyanga a collaboré avec une chorale du township de Khayelitsha et, à partir d'un poème d'Antjie Krog sur le thème de la réconciliation, a créé des performances aussi belles qu'émouvantes à propos de la douleur engendrée, de la trahison et de la guérison. L'émotion était vive dans le public, compte tenu du symbole de cette église, mais aussi de ce que l'œuvre tentait de communiquer depuis ce lieu.

Cela nous amène au dernier acte du festival, dédié à la résilience et au rêve. Les artistes ont pu s'exprimer sur le lieu et l'identité en tant que concepts réalisables, par le biais de l'adaptation et de la résilience. Artiste contemporaine et universitaire, Khanyisile Mbongwa a ainsi créé *iRhanga*, une œuvre rendant hommage aux allées parcourant les townships noirs.

Évoquant le théoricien Jordache A. Ellapen (pour qui le township n'est ni moderne ni rural, mais un espace hybride), Khanyisile Mbongwa conçoit la ruelle comme une « frontière dans la frontière » - un espace qui, selon l'artiste, est pleinement conforme au concept de « monde sans intervalles » décrit par Frantz Fanon. Elle poursuit : « Les espaces des townships sont souvent représentés comme temporaires et inhabitables. Comment, dans ce cas, l'existence de la ruelle fait-elle naître des dialogues beaucoup plus complexes autour des paradoxes de l'expérience vécue par les Noirs ? Si les townships sont le fruit de l'apartheid, où se trouvent les espaces de résilience créés par la population - des espaces qui persistent dans l'Afrique du Sud post-apartheid ? » Selon Khanyisile Mbongwa, c'est précisément au cœur de la ruelle que jaillit l'imagination radicale noire.

Khanyisile Mbongwa écrit également au sujet d'une danse, la « Pantsula », née dans les townships et qui s'est depuis répandue dans tout le pays : « La Pantsula repose sur un jeu de jambes - qu'il soit complexe, accéléré ou ralenti - car c'est avec les pieds que vous courez, travaillez ou vous rendez à la gare. Dans la Pantsula, les danseurs alternent marches rapides, courses, sauts et arrêts soudains. Cette danse incarne la révolution silencieuse de ceux qui ont osé aller au-delà d'un espace abject, conçu pour faire d'eux des êtres passifs et dociles. »

Le programme d'Infecting the City incarne cette vélocité à l'échelle sociale : le rythme du



© Infecting the City

changement, la réalité de l'effondrement, mais aussi la reconstruction et le renouvellement du lieu et de l'identité dans nos sociétés. Le désir de stabilité dans nos espaces et de réconfort dans nos foyers reste cependant un défi.

Une œuvre d'Aeneas Wilder, *Under Construction*, avait clôturé une précédente édition du festival. Placée au cœur du District Six (où des dizaines de milliers d'expulsions ont eu lieu pendant l'apartheid), l'œuvre consistait en une structure en bois minutieusement construite - un travail à la fois complexe et fragile. Les éléments n'étant pas vissés entre eux, la structure était « autoportante », dans un équilibre très précaire. Après plusieurs jours de construction, Aeneas Wilder a détruit - en fanfare - la construction en quelques secondes lors de la dernière journée.

De telles œuvres rappellent qu'en Afrique du Sud, la notion de « faire de la place » (au moins en ce qui a trait au concret, à la durabilité, à la stabilité et à la solidarité) nous échappe aujourd'hui encore. Elles nous rap-

pellent aussi que l'alchimie entre art vivant, public et espaces publics est toujours sujette à un questionnement passionné ainsi qu'à une réinvention... infectieuse. Ces œuvres nous laissent entrevoir les turbulences d'une société profondément instable, les répliques des catastrophes du passé, ainsi que les futurs possibles. Pour l'instant, ces clins d'œil sur la réinvention du lieu constituent des actes - bien que surtout performatifs et temporaires - extrêmement puissants et durables. Ces œuvres nous invitent, dans leur temporalité, à nous confronter au besoin impérieux d'une composante plus intégrale, au sein de nos sociétés mondiales et locales. Un miroir et une flamme qui allument des transformations du pouvoir plus importantes, et qui offre à tous nos concitoyens le luxe d'un espace où ils ne pourront plus être déplacés ni expulsés ; des identités qui favorisent la multiplicité, le choix, la tolérance, l'autodétermination, le respect et la dignité.



Jay Pather est professeur associé à l'Université de Cape Town, directeur de l'Institut pour les Arts Créatifs (ICA), commissaire des festivals Infecting the City et Live Art de l'ICA, ainsi que directeur artistique de la compagnie Siwela Sonke Dance Theatre. Il a récemment délivré des discours dans le cadre du Festival of the Future City (Royaume-Uni), Independent Curators International (New York) et à la Haus der Kunst (Munich). Il a publié des articles dans *Changing Metropolis II*, *Rogue Urbanism*, *Performing Cities*, *Where Strangers Meet* and the book, *Transgressions*, *Live Art in South Africa*.

🌐 www.ica.uct.ac.za

INIS OÍRR



Afin de s'imprégner des thèmes du lieu et de la culture, de l'héritage et de l'identité, une délégation de FRESH STREET s'est rendue à Inis Oírr. Habitée depuis 1500 av. J.-C., la plus petite des îles d'Aran, dans la baie de Galway, est une habituée des touristes.

Pour Mícheál O'hAllúin, conteur local et guide - pour l'occasion - de l'île pour FRESH STREET, l'Histoire (avec un grand « H ») de l'île commence par une histoire : au VI^e siècle, Enda, ancien roi guerrier devenu moine, débarque sur les îles d'Aran pour y établir un site monastique. Le développement du monastère attirant de nombreux adeptes, l'Irlande tout entière (épargnée par l'occupation romaine, qui l'avait surnommée « Hibernia » pour son climat hivernal) devient rapidement un centre intellectuel florissant. Une prospérité à point nommé, alors que l'Empire romain est en déclin et que l'Europe entre dans le Moyen-Âge. La lumière du savoir éteinte, c'est aux enfants d'Enda (le peuple d'Irlande) d'aller de l'avant et de rallumer la civilisation sur le continent. (O'hAllúin rit : « Vous ne vous attendiez pas à entendre ça, n'est-ce pas ? »).

Inis Oírr compte aujourd'hui 280 habitants - un chiffre qui reste stable. Après des dé-

cennies de lente chute démographique, l'île a regagné confiance économiquement, grâce à un tourisme florissant. La saison touristique s'étale de mars à octobre (jusqu'à 3 000 visiteurs par jour), mais l'île continue de vivre le reste de l'année.

S'immisçant dans ce monde miniature, la délégation FRESH STREET a découvert les œuvres de Kate Boschetti et de Liam Wilson, artistes résidents de l'Áras Éanna Arts Centre, mais aussi celles de Deana Kolenčíková qui - le temps d'une micro-résidence d'une journée - propose une installation au cœur du château d'O'Brien, enceinte fortifiée en pierres offrant un panorama splendide sur l'île. Cette journée s'est terminée sur le quai, par une performance du Turas Theatre Collective.

Pour la plupart des membres de la délégation FRESH STREET, cette journée a été vécue comme une expérience de nature

sauvage et reculée. Inis Oírr peut être vue comme une frontière, à la lisière de l'Europe et à l'avant-scène de l'Atlantique - un point de vue que ne partagent pas les locaux.

« Nous sommes au centre de notre univers » affirme pour sa part Mícheál O'hAllúin. Se tournant vers la côte de l'île d'Irlande, il ajoute : « Le reste se résume à cette île, là-bas au loin. »



ENTRETIEN AVEC KATE BOSCHETTI ET LIAM WILSON - ARTISTES EN RÉSIDENCE AU ÁRAS ÉANNA ARTS CENTRE



Kate Boschetti et Liam Wilson ont passé le mois de mai en immersion totale sur l'île et créé une œuvre nouvelle, en harmonie avec le site, avec et pour les insulaires. Andrea Galad les a accompagné tout au long de leur résidence et a filmé leur processus, en vue de créer un documentaire qui révèle leur travail, l'île et son identité. Il sera diffusé dans le courant de l'année.

Qu'avez-vous ressenti en arrivant sur l'île en tant qu'«étrangers»?

Nos pensées et sentiments étaient mitigés avant notre arrivée : nous étions heureux et impatients à l'idée de recevoir ce cadeau – qui était de toute évidence un grand privilège – mais également un peu inquiets de l'inconnu qui s'ouvrait à nous. Évidemment, il y avait le risque de nous sentir incapables de relever le défi que nous avons accepté.

Dès notre arrivée, nous avons réalisé à quel point l'île était belle et accueillante : nos in-

parce que nous étions incapables d'imaginer travailler ici que nous avions beaucoup à gagner, et que nous n'avions pas d'autre choix que d'accepter la situation.

Les habitants locaux ont été extraordinaires. Ils nous ont non seulement chaleureusement accueillis et acceptés, mais ils ont également su faire preuve d'enthousiasme et de curiosité vis-à-vis de notre travail. Il est évident que l'île brasse une grande diversité de personnages et il nous aurait fallu bien des années encore avant d'apprendre à connaître toutes les facettes

Comment vous est venue l'idée de travailler avec les murets de pierres d'Inis Oírr ?

À l'approche des îles d'Aran, vous remarquez immédiatement ces murets à l'extraordinaire beauté. En s'y intéressant de plus près, on remarque que chaque muret est unique et raconte une histoire personnelle et locale. Intégrer les murets dans notre œuvre devient alors une évidence.

En tant que jongleurs, nous recherchons souvent les accessoires les mieux adaptés au style de mouvement qui nous intéresse. Entre massues, balles, cerceaux, chapeaux, etc. le choix ne manque pas ! Des accessoires souvent fabriqués en plastique léger et rebondissant. Lourdes, dures et difficiles à manier, les pierres nous ont beaucoup intéressés. Nous y avons vu l'opportunité d'inverser la norme : laisser « l'accessoire » influencer notre style de mouvement et participer plus activement à la conversation.

Votre séjour à Inis Oírr a duré un mois. Comment votre ressenti vis-à-vis de l'île a-t-il évolué ?

L'arrivée sur l'île et son exploration ont procuré un premier sentiment grisant et énergisant. Après quelques semaines de familiarisation avec les lieux, nous avons appris à apprécier la beauté tranquille d'Inis Oírr. Cette sérénité – qui a beaucoup influencé notre attitude vis-à-vis de notre œuvre – est très appréciable, et c'est peut-être là le plus précieux des cadeaux que nous avons reçu.



© Declan Colohan

quiétudes se sont vite envolées... laissant la place à d'autres préoccupations ! Nous avons vite compris l'opportunité de vivre dans un nouveau contexte, et de travailler dans un lieu offrant des possibilités inimaginables à Berlin ou Milan. C'est justement

de chaque habitant. Le pub est l'un des premiers milieux de socialisation, où nous avons eu de grandes discussions jusqu'au petit matin !



© Declan Colohan

À mesure que la date du spectacle approchait, nous avons constaté un regain d'enthousiasme qui, d'une certaine manière, était difficilement conciliable avec la sérénité intérieure qui nous habitait alors. Cet emballement a atteint son apogée lorsque le groupe a débarqué de Galway, alors que nous apportions la touche finale à notre performance. Difficile de mettre des mots sur les émotions que ce moment a fait naître en nous. Nous avons pris conscience de la contradiction dans le désir même de vivre une expérience collective représentant les résultats de notre présence à Inis Oírr : en effet, une grande partie de ce que nous avons reçu se rapportait à la sérénité du lieu – une beauté isolée à la fois

fragile, sensible et personnelle, très difficile à condenser et à présenter dans le cadre d'une performance.

Considérez-vous, dans ce cas, la résidence et sa représentation comme un événement unique ?

Absolument. La résidence était un exercice exceptionnel à bien des égards : une grande partie de l'œuvre étant intimement liée au lieu, l'imaginer retranscrite dans d'autres contextes relève du véritable défi. Parallèlement, nous avons trouvé sur Inis Oírr une méthode de travail ainsi qu'une attitude de recherche et de création qui nous ont beaucoup influencés au fil de

notre démarche. Nous avons sans doute mieux compris à quel point il est important de faire le vide et d'être réceptif, d'avoir le courage d'admettre que nous savons peu de choses sur notre monde, ou encore, le meilleur rôle que nous pourrions endosser en tant qu'acteurs de ce monde. Nous avons également réalisé que pour que notre travail repose sur des bases stables, nous devons accepter de ne pas savoir à l'avance à quoi notre œuvre va ressembler. De même, l'acceptation de nos « faiblesses » dans notre processus de création permet de consolider ce dernier.



ENTRETIEN AVEC DEANA KOLENČIKOVÁ



Deana Kolenčíková est née et a grandi à Bratislava (Slovaquie). Elle a participé au projet européen « The Spur » (2016-2018), aux côtés de cinq autres artistes visuels sélectionnés pour mener un travail de recherche en résidence, mettant l'accent sur les processus créatifs. Elle a réalisé une résidence artistique sur l'île d'Inis Oírr dans le cadre du programme FRESH STREET. Là-bas, elle a questionné le savoir, la perception et l'imagination des habitants en interrogeant la mémoire et à travers la cartographie. www.deanakolencikova.com

Qu'est-ce qui vous a amenée à travailler dans l'espace public ?

J'ai commencé comme photographe, en privilégiant les travaux de type « documentaire libre ». Chaque semaine, je partais explorer les rues de ma ville natale, Bratislava, à la recherche de nouveaux espaces publics - que je n'avais encore jamais visités. J'étais intéressée par les points de vue différents ou surprenants sur la ville. C'est pourquoi, avant de sortir, je choisisais toujours un thème précis. Un photographe travaille généralement dans le sens inverse (il trouve ses images, puis les réorganise autour d'un thème) : pour ma part, je préférais partir à la recherche de personnes et de scènes correspondant à mon thème - une méthode qui m'a toujours réussi jusque-là !

Même si j'ai depuis abandonné la photo comme principal outil d'expression au profit d'approches plurimédias, je reste attachée à ce support. La photographie est toujours ouverte à l'interprétation, de même que l'art dans l'espace public, selon moi. J'aime faire des commentaires - observer et commenter - sans toujours éprouver le besoin de trouver des solutions.

Une grande partie de votre travail porte sur le questionnement des systèmes ou des règles - qu'il s'agisse de simuler d'obscures tâches administratives, comme dans votre œuvre *The counter* ou de tenter d'envoyer une crêpe par la poste, pendant votre résidence à Albi...

Absolument. La crêpe a suscité beaucoup de réactions : le personnel du bureau de poste a appelé le responsable, puis directement le directeur ! J'ai ensuite développé ce travail



© *New Territories* par Deana Kolencikova

dans le cadre d'une exposition. Une spectatrice, inspirée par la performance, m'a même envoyé une crêpe maison, enveloppée dans du film étirable - la rendant ainsi « acceptable » pour la poste. Le colis était accompagné d'un courrier très officiel de la poste, qui s'excusait pour les dommages causés à la crêpe...

Sur une île comme Inis Oírr, les systèmes humains semblent moins nombreux et la nature davantage présente. Qu'est-ce qui vous a le plus frappée ici ?

Venant d'un pays enclavé, j'avais dans mes bagages une foule de questions simples et sans doute naïves : « Comment les voitures parviennent-elles sur l'île ? Avez-vous un hôpital ? », etc.

L'endroit en lui-même est fascinant. Le point culminant d'Inis Oírr offre une vue à 360 degrés sur l'île et son littoral, comme si vous

vous trouviez sur une carte géante ! Cela aide à définir la notion d'espace. Les fortifications en pierre sont également visibles.

Les résidences telles que celle d'Inis Oírr étant souvent de courte durée, les œuvres peuvent être éphémères. Que laissent-elles derrière elles ?

Je ne pense pas que ces œuvres aient un grand impact sur les personnes ou les espaces. Pour moi, une œuvre tire sa valeur dans sa capacité à provoquer - subtilement - quelque chose chez l'individu : des souvenirs, des idées, une inspiration. Je vis cela comme une victoire, car mon travail peut alors devenir quelque chose d'autre, et verser dans l'inattendu. Selon moi, la mémoire peut être un outil extraordinaire. Je pense aussi que les choses positives se gravent dans nos esprits - ou nos cellules, qui sait - avant de ressurgir des années plus tard.

'ESPACES D'OPPORTUNITÉS : LA CRÉATION ARTISTIQUE EN PÉRIPHÉRIE', PAR GERT NULENS

Élément incontournable de la création artistique, les résidences se multiplient partout - des centres-villes jusqu'en rase campagne. Explorant cette thématique, Gert Nulens trouve des opportunités en périphérie.

Les performances évolutives de Kate Boschetti et Liam Wilson à Inis Oírr illustrent parfaitement la façon dont une œuvre peut s'inspirer de son lieu de création. Les pierres de l'île deviennent des objets de cirque, eux-mêmes transformés en murs - séparant les deux artistes (jongleurs) de leur public, mais aussi le public du paysage. Au-delà de ces frontières de pierres ? L'air libre et les vagues de l'océan.

Performances de Kate et Liam, visite de l'Áras Éanna Arts Centre et promenades sur cette île irlandaise reculée : autant d'opportunités de questionnement du lieu et de l'identité. Comment cet environnement rural et distant parvient-il à façonner la création artistique ? Un lieu peut-il être autre chose qu'un simple arrière-plan ou décor ? Un environnement rural diffère-t-il des processus de création urbaine et, si oui, dans quel sens ? Qu'est-ce qui confère un caract-



© Declan Colohan, Áras Éanna Arts Centre

ère rural ou urbain au lieu ? Que faire des lieux intermédiaires, ou « non-lieux » ? Autant de questions complexes qui méritent réflexion - et auxquelles cet article ne prétend pas répondre. Nous partons ici en

voyage entre îles lointaines et centres-villes, entre ruralité et urbanité, entre participation culturelle et exclusion culturelle, entre périphérie urbaine et espace rural.

La ruralité, l'urbanité et la périphérie

Ruralité et urbanité se basent sur des archétypes diamétralement opposés, auxquels divers secteurs ont recours pour justifier des divisions unidimensionnelles de la société. Ces archétypes ont un énorme impact sur divers plans et politiques - aussi bien en matière d'économie que de mobilité, d'éducation, d'art ou de gestion environnementale. Un impact déjà souligné à la fin du XIXe siècle par Ferdinand Tönnies, dans sa sociologie établissant la distinction entre communauté (*Gemeinschaft*) et société (*Gesellschaft*). Les nouveaux efforts - étayés par des arguments axés sur la pollution et le changement climatique - visant à centraliser les individus dans des centres-villes densifiés et à convaincre les populations rurales à abandonner leurs rêves romantiques de maison individuelle

avec vaste jardin et double garage, illustrent l'opposition entre ces deux modèles. Récemment, le gouvernement flamand a créé le « mobiscore », qui évalue l'impact environnemental d'un lieu selon son emplacement. Sans surprise, les logements urbains obtiennent un bien meilleur « mobiscore » que les maisons en milieu rural. Le déploiement du mobiscore a suscité une vive polémique sur le thème de la fracture ville-campagne. Ce débat est marqué par un non-dit : la hiérarchie tacite entre un discours urbain dominant et des zones rurales subordonnées.

Les notions de ruralité et d'urbanité, bien que toujours utiles, illustrent en Europe une pensée antagoniste qui a perdu de sa pertinence. Il est beaucoup plus intéressant de se pen-

cher sur la façon dont ces deux notions sont entrelacées. Autrefois antonymes statiques, ruralité et urbanité constituent aujourd'hui de véritables barèmes dynamiques. Même basée sur une économie très urbanisée, une ville peut englober des communautés aux caractéristiques rurales (laissant penser que la ville est un « ensemble de villages »). Certains quartiers urbains voient la densité de la population chuter ou gagner en homogénéité (origines, éducation, etc.), leur conférant ainsi une qualité typiquement « rurale ». De l'autre côté du spectre, certains villages assistent à une concentration spectaculaire d'activités artistiques ou d'innovations technologiques. Les concepts de « ruralité urbaine » ou « d'urbanité rurale » semblent donc plus adaptés aux réalités actuelles.

Aimants historiques de l'activité artistique, les villes offrent un vaste choix de formations professionnelles, de communautés d'arts, d'infrastructures culturelles, d'opportunités financières... ainsi qu'un large public potentiel. En outre, les villes restent des mosaïques de cultures, d'entreprises et d'activités. Elles peuvent donner naissance à de monstrueuses réalités comme à des rêves extraordinaires.

Défis et opportunités y vont de pair, et c'est sans surprise que les villes ont toujours attiré les individus les plus créatifs.

Une réalité qui peut être nuancée par un certain conformisme dans le processus artistique urbain. Les communautés reproduisent les pratiques artistiques dominantes, lesquelles s'adressent constamment au même groupe

de participants culturels. L'innovation artistique nous impose souvent de partir à la périphérie - qu'il s'agisse de la bordure d'une ville, des lieux intermédiaires comme les centres commerciaux ou les autoroutes (que l'anthropologue français Marc Augé appelle « non-lieux »), ou encore des périphéries de la culture, du genre et du comportement.

L'innovation en marge

En théâtre et en danse, la création tend à se concentrer dans les grandes villes. Le constat est plus nuancé dans le cirque et les arts de la rue, comme en témoignent certains centres de création tels que La Cascade à Bourg-Saint-Andéol (commune ardéchoise de 7 500 habitants), Latitude 50 à Marchin (commune belge d'à peine 5 000 habitants) ou encore Dommelhof, à Pelt (commune flamande de 33 000 habitants).

Si cette dissémination trouve des explications (manque d'infrastructure et de professionnalisation, par exemple), il est intéressant de noter que les arts de la rue et le cirque recherchent essentiellement des lieux en dehors des théâtres, des opéras et autres « temples de la culture ». Ces arts s'expriment en dehors de ces lieux, c'est sans surprise que certains mouvements d'arts de la rue expriment un double désir : toucher de nouvelles audiences et accroître la participation culturelle - en d'autres termes, « rendre la culture au peuple ». Fidèles à cette mission, de nombreux espaces de résidence dans des zones

culturellement défavorisées ont créé des programmes spéciaux de sensibilisation, dédiés au public.

La création en périphérie offre aux artistes une grande disponibilité d'espaces abordables, mais ce n'est pas tout : les résidences périphériques leur procurent également un espace mental non négligeable. Au cœur de la frénésie urbaine, les artistes se retrouvent hors course, avec un secteur artistique parfois ultra-compétitif - voire brutal. La périphérie, de son côté, offre l'espace (physique et mental) nécessaire à la concentration et à l'introspection, ce qui peut s'avérer précieux à un certain stade de la création. Même si l'on peut penser que le dynamisme d'une ville peut stimuler réflexion et inspiration, une résidence isolée peut être un refuge artistique utile lorsqu'il s'agit de transformer les idées en images et mouvements, ainsi qu'au stade de la composition et de la dramaturgie. Bien souvent, les artistes apprécient les progrès qu'ils réalisent en résidence isolée, où

ils ont les moyens de se dévouer totalement à leurs œuvres, sans risque de distraction. Loin des villes, ces résidences peuvent constituer des « espaces sécurisés », accueillant des artistes dans un environnement convivial et bienveillant. Dans ces espaces, l'échec a toute sa place. Si l'œil critique reste présent, les résidents sont protégés d'une certaine critique instantanée et directe - l'apanage des réseaux artistiques urbains surpeuplés et compétitifs.

À l'image d'Inis Oírr pour Kate et Liam, ces espaces de résidence peuvent constituer des sources d'inspiration. Des œuvres peuvent être créées spécifiquement pour un lieu précis, comme ce fut le cas pour les dernières éditions du festival belge de cirque Theater op de Markt, à Dommelhof. À chaque édition, un nouveau directeur artistique est invité à créer un spectacle de cirque dans les bois entourant Dommelhof, en collaboration avec des élèves de l'école de cirque néerlandaise ACaPA. Deux semaines avant le festival, directeur et élèves planifient et créent un spectacle sur place, en intégrant les arbres, les collines et le paysage dans leur spectacle. Ainsi interreliés, espace et artistes (et, par conséquent, représentations et publics) se sont révélés magiques.

Pour résumer, les résidences en périphérie peuvent être des lieux inspirants et sécurisés, offrant l'espace physique et mental requis. Attention toutefois à ne pas idéaliser ces espaces, qui apportent avec eux leur lot de défis. Ces résidences reculées se heurtent à divers paradoxes : isolement contre engagement, besoins financiers contre engagement artistique, production contre présentation.



© Declan Colohan

Un équilibre d'intérêts

Chaque création artistique est un processus fragile qui, à un certain stade, ne résiste pas aux pressions externes. Il est vrai qu'un processus créatif exige non seulement inspiration et idées, mais aussi une certaine forme d'isolement et de solitude. Une solitude qui peut être favorisée par la création dans des espaces reculés, loin des réseaux artistiques urbains habituels. Parfois écrasants, l'isolement et la solitude peuvent être insupportables pour certains artistes ou, au contraire, stimuler leur création artistique. Pour l'espace de résidence même, l'isolement peut causer des problèmes sur le plan de la stratégie et de la communication : s'il peut convenir au processus de création individuel de l'artiste, il peut pénaliser le soutien et l'engagement locaux. Lorsque l'artiste crée dans un isolement total, les espaces de résidence reculés peuvent s'apparenter à des lieux hermétiques - poussant les produits d'art à être présentés ailleurs. Qu'elle ait lieu en milieu urbain ou rural, la création artistique peut se révéler particulièrement asociale.

Malgré tout, ces zones périphériques peuvent tirer profit des interactions avec le public, en raison des plus faibles niveaux de participation culturelle, mais aussi de la nécessité d'un soutien local en vue de maintenir ces espaces et de légitimer leurs financements publics. Pour les espaces de résidence reculés, le défi consiste donc à créer des programmes d'engagement du public capables de familiariser - en douceur - ce dernier avec les fragiles processus de création propres aux artistes. S'il peut, au pire, creuser le fossé entre le travail et le monde, ce paradoxe « isolement contre engagement » peut, au mieux, favoriser l'émergence d'une innovation artistique soutenue à l'échelle locale.

Le deuxième paradoxe voit s'affronter besoin financier et engagement artistique. Dans le

monde actuel, les compagnies de cirque et d'arts de la rue sont contraintes de dénicher de nombreux co-producteurs afin de financer leurs nouvelles créations - un problème qui touche aussi les résidences, chaque co-producteur souhaitant relier les nouvelles créations à sa propre organisation. Dans un tel système, une résidence en lieu reculé ne constitue-t-elle pas davantage un choix de raison et d'économie, qu'un choix artistique ?

Cette question intéressante pointe du doigt la nécessité du compromis. Le système actuel, qui propose de nombreuses résidences, permet de tisser un vaste réseau pour les nouvelles créations. L'aide proposée par tous ces espaces garantit soutien, promotion et présentation des œuvres, tout en empêchant - plus ou moins - la création d'œuvres artistiques qui n'intéresseraient personne. Autre point : les espaces de résidence aiment nouer des relations durables avec certains artistes. Il est beaucoup plus intéressant de se lancer sur un parcours artistique sur plusieurs années que de soutenir de nombreux projets à courte durée de vie.

Au pire, la tension entre besoins financiers et engagement artistique entraîne une sélection aléatoire des artistes à l'affût de ressources. Au mieux, cette tension donne naissance à des relations durables avec des artistes soigneusement sélectionnés et profondément soutenus dans leur travail.

Le paradoxe final réside entre production et présentation. De nombreux espaces de résidence importants dans le domaine des arts de la rue et du cirque jouent un rôle sur le plan de la création et de la présentation.

Cette fusion entre production et présentation (ou consommation) est plutôt rare dans les

autres domaines. Les zones rurales font notamment office de « producteurs de biens », lesquels sont consommés par les habitants de zones urbaines. Pensez à la production d'eau, de nourriture, de nature, d'activités de loisirs, etc. : il est courant que les zones rurales fournissent des produits/services aux zones urbaines.

Un schéma que l'on peut retrouver dans le domaine des arts. Les étapes clés de la consommation d'art se trouvent en ville. Même si les artistes peignent ou sculptent parfois dans des zones reculées, leurs œuvres sont vendues dans des galeries urbaines. Dans le cirque et les arts de la rue, toutefois, les espaces ont une fonction double : d'un côté, aider les nouveaux talents dans leurs premières créations ; de l'autre côté, faire partie intégrante d'un réseau international de présentation. S'il entraîne une certaine centralisation du pouvoir (quelques acteurs importants décidant de ce qui mérite d'être produit et de ce qui mérite d'être présenté), ce mécanisme permet d'introduire continuellement de nouveaux artistes dans le monde du spectacle.

Si de tels paradoxes sont des modèles de réflexion utiles autour du processus décisionnel sous-jacent aux processus créatifs, comme dans le cas de notre distinction urbanité-ruralité, nous n'avons pas à choisir entre un camp ou l'autre. Nous pourrions parler indéfiniment de la place d'une création en milieu urbain ou rural, ou encore des mérites relatifs d'une introversion ciblée par rapport à ceux d'un engagement extraverti. Une chose est sûre : c'est dans le basculement constant entre ces positions, mais aussi dans l'acceptation des conflits qu'elles engendrent, que la créativité peut prospérer.



Gert Nulens est le directeur du domaine provincial de Dommelhof. Dommelhof propose cinq espaces de création et accueille chaque année quelque 400 artistes résidents.

 www.dommelhof.be

LE TRAVAIL DE LA TERRE

Nous nous sommes entretenus avec l'artiste espagnol Reinaldo Ribeiro et la productrice britannique Kim Tilbrook afin de mettre en lumière deux projets axés sur les paysages de campagne.



ENTRETIEN AVEC REINALDO RIBEIRO DU COLECTIVO LAMAJARA



Reinaldo Ribeiro est né au Brésil et fait partie des trois membres principaux du collectif Lamajara, une organisation d'artistes qui partagent un souci du langage corporel et de ses possibilités d'expression. Il est constitué d'artistes émergents, de danseurs et de collaborateurs issus d'autres disciplines artistiques. www.colectivolamajara.com

Votre représentation *Labranza* s'inspire de la manière dont les paysans se meuvent et travaillent. Comment ce projet a-t-il vu le jour ?

En 2016, les membres de base du collectif - Paloma Hurtado, Daniel Rosado et moi-même - avons fait une première résidence au Centro Coreográfico de La Gomera, dans les Canaries. Notre souhait était d'initier un processus en expérimentant l'agriculture, plutôt que de nous contenter de nos présuppositions sur le métier, tirées des livres et des films. Nous avons travaillé avec un agriculteur de l'île pendant une quinzaine de jours : le matin, nous partions dans les champs creuser, labourer et transporter matériel et animaux ; l'après-midi, nous transposions nos expériences physiques dans des danses et des mouvements. C'est ainsi qu'est né *Labranza*.

Ce qui était très intéressant, c'est la façon dont le projet a montré la similarité entre deux vies, celle du danseur et celle du paysan. Cette similarité réside principalement dans la routine physique, celle qui rythme les journées et transforme le corps au fil des années. Danseurs et paysans partagent également la même perception du temps et de l'espace. La danse contemporaine renferme évidemment des concepts clés, avec lesquels vous travaillez énormément. Le paysan, quant à lui, est familier avec les cycles de la nature, des saisons et de la météo, qui impriment un rythme précis et modulent le travail. L'étude de ces points communs nous a per-

mis de nous pencher sur la relation entre l'homme et la terre, le corps et le danseur, etc.

Nous étions trois à travailler sur le processus créatif, chacun se concentrant sur un aspect spécifique. Daniel s'intéressait beaucoup aux jeux, aux interactions sociales entre les paysans et aux histoires que ces derniers nous racontaient. Paloma, de son côté, s'intéressait au « dur labeur » : ensemencement, transport, travail physique. Au final, je crois que la performance est une riche mosaïque de tous ces volets que nous avons étudiés. Nous avions convenu d'une chose : conserver la simplicité du mouvement. Il s'agissait donc non pas d'interpréter librement les mouvements rencontrés dans l'agriculture, mais de les incarner de façon à révéler la vérité du mouvement face au public, tout en transposant les paysages de campagne sur la géographie du corps.

Lors du festival FiraTàrrega, le public s'est rendu en bus à une ferme voisine. Comment s'est passée la recherche des lieux pour présenter votre œuvre ?

Nous avons surtout joué dans des festivals de danse et des fêtes urbaines. Nous avons présenté notre œuvre moins de fois qu'espéré : les festivals espagnols aimaient beaucoup notre projet, mais n'avaient souvent pas l'espace nécessaire pour sa représentation. Tàrrega est un cas à part. Nous avons du mal à faire comprendre aux gens que *Labranza* peut parfaitement être présenté dans un parc urbain, sur

une place de village... Les possibilités sont nombreuses, à conditions que les animateurs aient un soupçon d'imagination !

Nous avons également essayé quelques refus dans l'univers de la danse contemporaine. On nous a reproché - tout du moins au début - le caractère trop littéral de notre performance, aussi bien sur le plan du mouvement que sur celui des costumes. Cette littéralité était néanmoins volontaire de notre part - trois comédiens travaillant, et non dansant, sur scène. Une authenticité qui, je crois, a été perçue par le public.

Voilà pour les difficultés, donc. Quels ont été les avantages de travailler en milieu rural ?

Lorsque le processus créatif vous met en contact avec les grands espaces et la nature, il est facile de tout oublier. En ville, tout ce que vous pouvez voir et entendre a un énorme impact : vous avez du mal à vous concentrer sur votre travail, et le doute s'installe. Vous recevez beaucoup de retours à un stade trop précoce du processus. Très vite, vous créez non pas pour dire quelque chose mais pour intégrer le cercle restreint de celles et ceux qui jugeront votre œuvre comme « contemporaine ». L'isolement relatif vous permet d'être très honnête.

Cette honnêteté est désormais notre signature. Notre prochain projet, baptisé *Vulkano*, suivra un processus similaire - qui nous emmènera, cette fois, dans les profondeurs de la Terre...



ENTRETIEN AVEC KIM TILBROOK - LIFE CYCLES AND LANDSCAPES



Ancienne responsable de projet au sein de Life Cycles and Landscapes, Kim Tilbrook est actuellement directrice de Red Herring Productions. Activate Performing Arts produit actuellement une publication sur le projet, intitulée « *Wayfaring – Reflecting on Life Cycles & Landscapes* » (Promenades à pied : réflexions sur les cycles de vie et les paysages), qui sera disponible en ligne sur <https://activateperformingarts.org.uk>

Racontez-nous la genèse du projet Life Cycles and Landscapes...

Tout a commencé par un partenariat entre Activate Performing Arts (Dorset) et And Now (composée des artistes Mandy Dike et Ben Rigby), deux troupes mandatées pour créer une nouvelle œuvre d'art paysager intitulée *Wayfaring*. L'idée initiale consistait à créer quelque chose autour de « l'icknield Way » - une voie ancienne, ou plusieurs voies différentes - parcourant la « ceinture de craie », qui s'étire du Norfolk au Dorset, et remonte à l'époque où l'île de Grande-Bretagne était rattachée au continent. En parcourant la voie, les artistes ont trouvé des objets anciens de voyageurs : c'est pourquoi la migration et le mouvement des personnes figurent parmi les thèmes du projet.

Life Cycles and Landscapes vise également un autre objectif : développer le partenariat entre la NAAONB, l'association nationale chargée de protéger les espaces ruraux britanniques reconnus pour la beauté de leurs paysages. Nous souhaitons trouver un modèle de collaboration capable de concrétiser nos vœux artistiques, mais également les objectifs fondamentaux des organismes de protection et de gestion des paysages naturels. Pour ces acteurs, cela consiste à réunir des personnes différentes et à les inviter à observer un paysage sous un angle totalement nouveau, afin de favoriser chez eux un sentiment d'appartenance...

Chacun des quatre lieux du projet s'associait à une organisation ou un festival d'art local, un partenaire AONB (espace de beauté naturelle) et des éventuels autres organismes en charge du paysage. Ces responsabilités se chevauchaient sous de nombreux aspects, avec la présence de propriétés privées et de sites protégés. Nos réunions de partenaires pouvaient réunir jusqu'à 24 participants.

On pense souvent que travailler en zone rurale permet d'échapper aux demandes d'autorisation...

Il n'en est rien ! La mise en place du projet m'a pris deux ans. Même si nous nous disions parfois qu'il devait probablement exister une façon plus rapide de faire les choses... Mais en réalité, ces collaborations et ces processus administratifs sont indispensables, notamment lorsque vous travaillez avec des organisations non artistiques.

Quoi qu'il en soit, ce travail sur le paysage n'a cessé de grandir depuis. Life Cycles and Landscapes voulait entre autres s'assurer que toutes les AONB partenaires mettent en place une disposition traitant de l'art dans leur prochain plan stratégique quinquennal - un objectif atteint à des degrés divers.

Si les valeurs d'un site sont une formidable source d'inspiration pour l'art paysager, cette richesse ne risque-t-elle pas de créer des problèmes lors du processus créatif ?

Chaque site est imprégné d'une histoire dont il peut être difficile de s'éloigner. La puissance d'un site peut être telle que la première performance qui s'y déroule fait naître une atmosphère de rituel. Installez-vous dans un paysage, commencez à créer, et vous verrez votre œuvre prendre immédiatement vie.

Revers de la médaille : il est parfois difficile de travailler sur un site classé en raison des nombreuses mesures restrictives destinées à protéger le lieu. Maiden Castle est une colline fortifiée où nous avons représenté *Wayfaring*. Pendant des millénaires, cette colline a été un lieu de rassemblement et de rituels, où des

feux étaient allumés. Le site étant désormais « monument protégé », il y est interdit d'y creuser des tranchées, d'y allumer des feux ou encore d'y organiser des spectacles pyrotechniques - les cendres pouvant fortement perturber la datation au carbone. Lieu de rassemblement des siècles durant, le site est alors devenu comme figé dans le temps.

Comment assurer l'équilibre entre protection, utilisation active et sens contemporain ? Le sujet est intéressant et largement présent dans le secteur du patrimoine culturel.

Quel conseil donneriez-vous aux artistes qui souhaitent se lancer dans l'art paysager ?

Commencez très petit ! Ne démarrez pas avec un budget de 50 000 livres. Je vous conseille de créer un projet de taille modeste, avec un partenaire paysager qui vous aidera à comprendre le fonctionnement du secteur - et, bien sûr, comment travailler dans un paysage et y attirer le public.

Les collaborations peuvent être un exercice difficile, mais les opportunités de conquête de nouveaux publics existent, tant pour l'artiste que pour le partenaire. Nous rencontrons des randonneurs et de nombreuses personnes vivant en campagne et généralement novices en art. En retour, nos partenaires reçoivent un public artistique peu familier avec la campagne.

Dernier conseil : trouvez quelqu'un qui vous inspire. Il ne s'agit pas seulement de créer un spectacle ou une œuvre pour ensuite le ou la présenter : il s'agit aussi de se rendre dans un lieu, de s'inspirer de son unicité et d'y apporter une réponse adaptée.

IMAGINER FRESH STREET PAR MARY PATERSON

Selon Jean-Jacques Rousseau, c'est l'imagination qui étend la mesure des possibles (soit en bien, soit en mal), et qui, par conséquent, excite et nourrit les désirs par « l'espoir de les satisfaire. » Au terme des trois jours du séminaire FRESH STREET, l'écrivaine et commissaire Mary Paterson a eu pour mission de réfléchir aux possibilités – et les vérités dérangelantes – de l'espace public, et nous invite à tourner notre regard vers l'horizon.

Imaginez un instant : l'embouchure du Corrib (l'un des fleuves les plus puissants d'Europe), là où il se déverse dans l'Océan Atlantique. Ici, sur la côte ouest de l'Irlande, étudiants, familles et promeneurs marchent d'un pas énergique, en direction du bruit de la mer. Le vent est si fort qu'il emporte avec lui les mots d'une conversation : vous n'êtes jamais sûr si c'est vous ou le vent qui a vraiment parlé...

Bienvenu au bassin de Claddagh, à Galway, « un lieu de bonheur commun et de tristesse commune » lance Ulla Hokkanen, directrice du Galway Community Circus (GCC), alors que nous nous promenons le long du fleuve rugissant. C'est ici, sur ces rives recouvertes d'herbes, que les habitants de Galway viennent faire la fête et rendre hommage au passé ; ces eaux tumultueuses symbolisent la ville et ses nombreuses âmes – qu'elles emportent parfois dans leurs remous. En 2014, le maire de Galway ordonne l'installation de filets sous les ponts de la rivière afin de réduire le taux de suicide. Mais durant notre visite, le lieu grouille d'étudiants buvant pour fêter la fin du trimestre, le regard tourné vers l'horizon impossible.

Poussée par cet enchevêtrement de significations, Ulla a choisi le bassin de Claddagh pour l'œuvre *Wires Crossed* : axés sur le thème du passage des rivières, ce spectacle de 72 heures, créé par le GCC et l'École de Cirque de Bruxelles, sera présenté en 2020. Durant trois jours continus, les habitants de Galway pourront marcher sur un fil au-dessus des rapides du Corrib : un voyage réel et symbolique, qui devrait représenter et résoudre la crise sanitaire et mentale qui touche la ville. Chaque passage est une réussite personnelle, doublée d'un événement à plus large échelle qui dépasse les seules capacités de l'individu. La no-



© Declan Colohan, *Wires Crossed*

tion de « pont au-dessus d'eaux troubles » prend alors un sens littéral : une communauté réunie, où sont rendues publiques les luttes personnelles, et où la réussite de chacun est acclamée.

Wires Crossed est également l'une des attractions phares de Galway 2020 qui, une année durant, célébrera la nomination de la ville au rang de Capitale européenne de la culture. Accessible, captivant et silencieusement intime, ce projet illustre bon nombre des objectifs du leitmotiv des organisateurs de Galway 2020 : « créer de nouveaux modes de réflexion, et de travail ». Ancré dans le paysage de Galway et sa multitude de sens, le projet s'inscrit également dans la vie et l'âme de la ville – « authentically of Galway » (l'authentique Galway). Comme le dit Helen Marriage, directrice artistique de Galway 2020, les arts de la rue sont déjà très présents dans la ville, et le programme 2020 invite simplement un public encore plus large à venir découvrir ces artistes et ces organisations.

Tel est le contexte et le cadre du séminaire FRESH STREET#3, qui rassemblera des personnes du monde entier pour parler de

la vie et du travail des arts de la rue. Nous sommes réunis pour imaginer le futur, mais également réfléchir au passé, à notre survie et nos rêves. Notre voyage ne se limite pas à Galway, où nous avons le droit, entre autres, à une avant-première de *Wires Crossed* : il se prolonge d'une journée sur l'île d'Inis Oírr.

Créé dans le cadre de Galway 2020, le projet *Wires Crossed* n'échappe pourtant pas aux pressions auxquelles sont traditionnellement soumis les arts de la rue dans un contexte international. Le statut de « Capitale de la culture » génère un espoir, celui d'une économie redynamisée par - justement - la culture. « Les citoyens sont invités à participer aux activités qui auront lieu toute l'année, mais aussi à jouer un rôle élargi dans le développement et l'expression culturelle de leur région », selon la Commission européenne, qui pilote l'initiative Capitale européenne de la culture depuis 1985. « Le titre de Capitale européenne de la culture insufflé un renouveau dans ces régions, et redynamise leur développement culturel, économique et social. » Destinés à un large public local, les événements Capitale de la culture

visent également à bousculer le statu quo afin d'entamer une transformation radicale.

À qui l'art est-il destiné ? Qui décide de sa finalité ? Enfin, comment artistes, producteurs et publics interagissent-ils – selon leurs propres conditions – avec ces pressions ?

Imaginez une conversation avec une personne qui n'est plus présente. Imaginez un message d'un être cher. Le non-dit et l'indicible, s'ouvrant entre vos mains et, peut-être, frottant avec insistance votre peau.

Lors d'une conférence consacrée au processus créatif, Didacienne Nibagwire, de l'Ishyo Arts Centre (Rwanda), invite chacun de nous à écrire une lettre à une personne absente. Pour Didacienne Nibagwire, d'une telle lettre naît son processus créatif : des conversations imaginaires avec des amis absents. Elle nous raconte l'origine de sa pratique : son enfance et sa famille disparue, tuée lors du génocide rwandais. Difficile d'imaginer, depuis le confort d'une salle de conférence à Galway, l'ampleur d'une telle absence ou douleur. Ma lettre est destinée à un proche atteint de la maladie d'Alzheimer – un courrier que je ne parviens pas à achever, les yeux noyés par les larmes.

Didacienne Nibagwire nous raconte qu'au Rwanda, les rues sont dénuées de toute activité : on n'y mange pas, on ne s'y embrasse pas. Ces espaces publics ont été le théâtre d'événements terribles – autant de souvenirs qui hantent les Rwandais et ankylosent leurs mouvements. Aussi, les performances présentées par l'Ishyo Arts Centre dans les rues de Kigali ne consistent pas seulement à créer l'événement dans l'espace public, mais aussi à créer cet espace public. Des spectacles qui tentent d'amorcer de véritables conversations sur l'inimaginable offrant, par la même, une double fonction (à l'image du projet *Wires Crossed*) : représentation d'un côté, réparation de l'autre. Tout comme *Wires Crossed*, ces spectacles sont des œuvres d'art qui parlent de et avec un public qui fait pleinement partie du lieu.

L'intervention de Didacienne Nibagwire est l'occasion de rappeler que les arts de la rue ne véhiculent pas systématiquement des émotions positives. Pour parler des arts de la rue aux organismes de financement, décideurs et

acteurs économiques, nous avons recours au vocabulaire du divertissement et du tourisme. Cependant, le lien entre art et espace public concerne tous les aspects de la vie du citoyen.

Cette même conférence a été l'occasion d'entendre Mike Leahy, du Spraoi International Street Arts Festival (Waterford, Irlande), affirmer avoir choisi les arts de la rue par ennui. Contrastant avec la précédente intervention de Didacienne Nibagwire, cet aveu a suscité les rires de la salle, mais qui cachait un propos plus sérieux et profond. Pour Mike Leahy, l'ennui de la jeunesse symbolise l'échec du contrat social : sa ville ne proposait ni activité, ni espoir pour son avenir.

Lorsque Jean-Jacques Rousseau évoque pour la première fois le « contrat social » au XVIII^e siècle, c'est pour dénoncer l'esclavage, l'aristocratie et l'application inégale de la loi. Il imagine alors une société idéale, où chacun jouirait de droits et de devoirs égaux, adoptés par voie de consensus et régis par un principe de démocratie directe. « Du contrat social » est écrit 30 ans avant la Révolution française, à une époque où la population croit encore à la monarchie de droit divin ; un siècle avant l'abolition de l'esclavage en Europe ; et bien plus longtemps encore avant l'extension du droit de vote vers le suffrage universel. Les idées de Rousseau, qui semblent aujourd'hui plus actuelles que jamais, montrent également qu'une autre pensée est possible et que des idées radicales ont une portée bien plus grande que ce que l'on peut imaginer.

Lorsque Mike Leahy se met à convertir son ennui en art, son objectif n'est toutefois pas de créer une société idéale, mais simplement de s'exprimer. Il l'avoue : pendant des années, l'art de Mike Leahy n'est pas très bon. Il apprenait sur le tas, sans professeur ni formule parfaite. De la même façon, les lettres écrites par Didacienne Nibagwire à sa famille sont le fruit d'un deuil personnel. Les deux artistes expriment, chacun à sa façon, une transformation intime d'expériences personnelles en véritable impact social. Un impact social souvent admiré – voire instrumentalisé – comme étant la résultante d'un art public, mais qui naît toujours d'un profond engagement individuel. Un contrat social doit se fonder sur le consentement de toutes les personnes im-



© Galway 2020

pliées : par conséquent, l'impact collectif d'une œuvre d'art dérive lui-même de son impact réel sur l'individu.

Quasi-contemporain de Rousseau, le philosophe Emmanuel Kant déclare que l'art est surtout là pour prouver que les autres personnes existent. Selon Kant, nous passons notre vie à supposer que les gens que nous côtoyons dans la rue ont une conscience similaire à la nôtre. Une supposition qui devient une certitude seulement lorsque nous sommes en présence de grandes œuvres d'art. Pour Kant, découvrir une œuvre d'art, c'est aussi découvrir l'intention du ou des artiste(s). Ou, plus précisément, c'est rencontrer l'artiste dans la découverte intersubjective (zone de rencontre entre deux individus) de son intention : parler du passé ensemble, apaiser une blessure ensemble, trouver un écho dans l'indicible ressenti.

Imaginez : une pierre sèche sur une falaise, dominant des rochers en contrebas balayés par les embruns de la mer. Deux silhouettes explorent le mur en silence : elles avancent et reculent, posent des pierres usées par les intempéries en équilibre sur une corniche, et façonnent leurs corps dans les arêtes aigües de la roche.

Nous sommes sur Inis Oírr, une île de l'océan Atlantique, et admirons les deux jongleurs Kate Boschetti et Liam Wilson à l'œuvre, à l'occasion d'une virée de deux heures en bateau. Mouvement et murs caractérisent Inis Oírr. Le mouvement des personnes défiant, au départ des îles d'Aran, les eaux déchaînées de l'Atlantique pour conquérir l'Amérique du Nord a nourri bon nombre d'histoires et de chansons. Il existe cependant un autre mouvement, plus profondément ancré dans le paysage d'Inis Oírr. De base calcaire, le sol est impossible à cultiver. Aussi, tous les champs de l'île ont été fabriqués par l'Homme. Faits de pierres sèches soigneusement amoncelées, des centaines de murs recouvrent Inis Oírr, comme autant de sortilèges minutieux. Les premiers paysans de l'île ont rempli de sable et d'algues ces petites poches ordonnées. Un palimpseste qui, aujourd'hui, soutient un autre mouvement à Inis Oírr : le tourisme.

C'est sur une parcelle de terre nue surplombant l'océan que K. Boschetti et L. Wilson ont bâti un autre mur. Seul face à une mer vert-gris, ce mur symbolise à la fois le lieu et le déplacement. Ce mur, aux matériaux et formes caractéristiques d'Inis Oírr, repose cependant sur un contexte différent : hier outil de survie, il incarne aujourd'hui un concept esthétique.

Contrairement à U. Hokkanen, D. Nibagwire et M. Leahy, le travail de K. Boschetti et de L. Wilson n'est pas le fruit de plusieurs années passées sur le site. Visiteurs de passage, les deux jongleurs sont artistes résidents à l'Áras Éanna (le « centre d'arts le plus occidental d'Europe » selon son directeur, Dara McGee). Cela fait un mois qu'ils explorent cette île reculée. Empreinte de symboles et de métaphores, *Wires Crossed* est pourtant davantage axée sur la vision et la forme. De cette manière, l'œuvre est fermement ancrée dans la terre. Interrogés sur la possibilité de présenter leur œuvre ailleurs, les deux artistes rient de concert : oui, à condition de pouvoir emporter les rochers !

Pendant la performance, les artistes disparaissent derrière un mur, avant qu'un petit oiseau ne prenne son envol – un heureux hasard qui provoque le rire dans le public. Lors de la rencontre, après le spectacle, nous parlons de cet épisode aux artistes : une coïncidence



© Declan Colohan

extraordinaire qui leur a pourtant échappé, car ils regardaient de l'autre côté. Une partie du miracle de cette performance réside dans l'attention du regard – une attention qui dépasse la seule intention des artistes, même lorsqu'elle analyse leurs intentions de façon inattendue.

En déplaçant la rencontre intersubjective (rappelez-vous Kant) dans les sensations du corps humain, le philosophe contemporain Brian Massumi décrit l'expérience de l'art comme étant un type d'attention. Selon lui, l'art se produit lorsque vous percevez la signification d'une chose avant même de vous être interrogé sur ce que cette chose signifie. B. Massumi décrit le « domaine esthétique » comme un moment de potentiel au cours duquel plusieurs vérités peuvent apparaître simultanément. L'oiseau apparaissant dans la performance de K. Boschetti et L. Wilson est une fonction pour et (involontairement) de l'œuvre d'art. Le vol de l'oiseau relie l'œuvre aux lois naturelles de la terre, et cette même œuvre transforme le mouvement naturel en quelque chose d'autre – une brève et étrange apparition, peut-être. En d'autres termes, l'oiseau signifie quelque chose et rien à la fois.

Ce moment inspire également une performance du côté du public : en riant face à cette surprise, nous agissons comme une foule unie, partageant une pensée commune autour de l'impossibilité de l'oiseau.

Si l'art fonctionne via des modes d'attention, alors ce type de performance physique peut être considéré comme de l'art doté d'un attrait universel. Le jonglage est une forme internationale qui s'affranchit de la plupart des barrières linguistiques et culturelles – nul besoin d'avoir

reçu une éducation spéciale pour percevoir ici les relations entre l'objet et le corps. La vue de ces jongleurs dans ce cadre rural me rappelle la peinture moderniste du vingtième siècle – des formes abstraites s'inspirant de la terre, de la mer et du ciel. Comme une « grille » de Piet Mondrian, K. Boschetti et L. Wilson explorent les limites de notre compréhension du monde réel. Lançant et rattrapant ces rochers impitoyables, les deux artistes ne dominent, ni ne se soumettent à la nature, préférant jouer sur les arêtes, se retrancher jusqu'aux extrémités et jouer avec les équilibres du pouvoir.

Une fois les applaudissements dissipés, un groupe d'écoliers qui s'était faufilé dans l'audience pendant le spectacle se met à chanter. Le public de FRESH STREET assiste alors à un nouveau spectacle, illustrant cette fois-ci la spontanéité de la vie sur l'île – une réponse face à l'inspiration des visiteurs et une représentation du patrimoine artistique local. Pas tout à fait, cependant... « Ces écoliers viennent de l'île d'Irlande » nous confie D. McGee, alors que nous repensons, dans la cour de son centre d'arts, à l'après-midi qui vient de s'écouler. Il ajoute : « Ils y ont vu l'occasion de se faire un peu d'argent ! » L'espace public verse toujours dans l'inattendu. Ou plutôt, il est tout ce que vous pouvez imaginer, et bien plus encore.

Imaginez : un corps allongé sur le seuil d'une porte, dans le quartier chic d'une ville. Dans le bâtiment, un amoncellement d'œuvres d'art, de boissons et de petits fours. À l'extérieur, les visiteurs papotent, portant ostensiblement des bijoux clinquants. Régulièrement, des gens entrent et sortent des lieux en enjambant le corps.

Dans son allocution préliminaire, Jay Pather, programmeur et professeur d'art spécialisé dans l'espace public en Afrique du Sud, nous montre les photos d'un artiste allongé sur le seuil de la porte d'une galerie d'art, lors d'un vernissage. Recouverte de couvertures et étendue sur le seuil, la personne est

sentier l'art dans l'espace public, dans toute la ville du Cap. Ce mot puissant évoque la prolifération rapide de nouvelles idées, mais aussi celle des forces réactionnaires lancées à leur poursuite. (Notons que le livre de Rousseau sur l'égalité démocratique a été interdit à Paris, et solennellement brûlé à Genève peu de temps après sa publication.)

Pour illustrer son approche, J. Pather nous montre une photo aérienne du Cap. D'un côté, les riches quartiers blancs : villas individuelles, pelouses impeccables et piscines à foison. De l'autre, les townships et leurs populations pauvres, ouvrières et noires : des bidonvilles faits de métal et de pous-

Lefebvre. Comme l'a souligné le géographe David Harvey, « la liberté de bâtir et de rebâtir nos villes ainsi que nous-mêmes [...] est l'un de nos plus précieux droits humains, et pourtant l'un des plus négligés. »

La mention des droits humains trouve une résonance toute particulière en Afrique du Sud, pays où la richesse de l'élite blanche est historiquement due à un régime d'apartheid raciste et violent. 25 ans après le démantèlement politique du système, les Noirs sud-africains n'ont toujours pas reçu de réparation financière. L'apartheid a donc laissé place à une ségrégation économique – un « apartheid 2.0 » qui ne dit pas son nom. Telle est la situation complexe dénoncée par les membres d'Abahlali baseMjondolo, un mouvement d'habitants de cabanes sud-africains qui décrivent leurs conditions de vie comme « le manquement injustifié d'une promesse de *vie meilleure* » – un contrat social rompu, mais surtout basé sur un mensonge aussi pernicieux que cruel.

J. Pather vise donc à changer non seulement la situation au Cap, mais aussi à révolutionner la façon dont la ville est pensée. Outre la notion d'infection, J. Pather parle de « résistance » et « d'opposition ». Pour un esprit européen, cette subtile différence de ton est intéressante : en Europe, on a en effet tendance à parler « d'apaisement » et de « réparation ». Pour Helen Marriage par exemple, l'art dans l'espace public est intrinsèquement démocratique, car il se produit dans des espaces qui appartiennent à tous. Autrement dit, il existe une psyché communautaire idéale – une démocratie ou un contrat social – à laquelle nous appartenons tous.

Imaginez : une jeune fille tend la main pour toucher le visage d'une marionnette géante, dont la couleur de peau est identique à la sienne.

S'écartant un instant du sujet principal d'un discours parfaitement orchestré, J. Pather lâche : « Vous ne pouvez pas imaginer ce que ressent un Noir ou un Métis lorsqu'il se voit représenté ainsi ».

Pour certains, le concept d'appartenance est constamment remis en question.



© Galway 2020, *Imramh: The Ship of Destiny* par Luxe

quasiment ignorée par le riche public de l'événement. Cette image est tout autant choquante que familière. Cette vue d'une pauvreté côtoyant au plus près la richesse existe dans les grandes métropoles, même si le terme « vue » est peut-être inapproprié. Tellement accoutumée aux sans-abri, aux mendiants et autres personnes vivant dans la rue, la ville ne remarque presque plus cette population exclue.

Tout dépend, cependant, de l'observateur. En perturbant la nature de l'espace public sud-africain, l'œuvre de J. Pather pousse le public à regarder ce qu'il méprise, ce qui pousse à son tour la personne méprisée à regarder le public. L'un de ses festivals utilise la métaphore de « l'infection » pour pré-

sier. J. Pather décrit ces townships comme des camps de travail, où réside une main-d'œuvre au service des élites des banlieues. La différence de niveau de vie ne relève alors pas de l'anomalie mais de la stratégie : les townships sont une ressource exploitée par et pour la classe dominante. C'est pour cette raison que les festivals de J. Pather attirent le public sur des territoires variés, à commencer par les nœuds de transport où transitent les travailleurs au quotidien, mais aussi les places et les avenues – construites et pensées pour des catégories de personnes très différentes. Son travail fait ainsi écho aux mouvements mondiaux basés sur « le droit à la ville » – un concept de résistance face à la capitalisation de l'espace urbain, développé par le philosophe Henri

Imaginez : un torrent de langues, rapide comme une rivière. Des langues que vous ne parlez pas. Des mots que vous ne comprenez pas.

La richesse historique de l'Europe est fondée sur le même racisme violent que celui imposé par l'apartheid sud-africain : en réalité, l'apartheid était une idée venue du Vieux Continent. Les frontières de l'Europe voient aujourd'hui apparaître des camps de réfugiés, que des politiques d'exclusion violente (appliquées par des autorités irresponsables) empêchent d'entrer dans l'une des régions les plus riches du monde. Parmi les migrants refoulés, nombreux sont ceux ensuite capturés par les réseaux d'esclavage moderne, tandis que bien plus sont maintenus dans la pauvreté ou en détention. Lorsqu'on évoque nos espaces publics, de quels publics parlons-nous, au final ? À quels espaces faisons-nous allusion ?

FRESH STREET#3 a coïncidé avec les élections européennes de 2019, qui ont eu lieu simultanément dans les 28 États membres. Cet immense processus démocratique constitue une opportunité de réinvention à l'échelle continentale. Lors de la réunion

dédiée à FRESH STREET#3, nous ignorons les résultats du vote, même si nous pouvons en deviner l'issue compte tenu des divisions profondes. Le scrutin verra une forte percée des partis d'extrême droite et nationalistes – comme le parti allemand Alternative für Deutschland ou les séparatistes flamands Vlaams Belang – qui ont fait campagne sur les thèmes de la fierté nationale, du protectionnisme et du contrôle de l'immigration. Progressant également partout en Europe, les partis verts sont déterminés à collaborer à l'international pour lutter contre le changement climatique. Pour résumer, la moitié de la population de l'UE vote pour des frontières, l'autre pour des ponts. Le consensus modéré, qui a dominé l'UE pendant quarante ans, est aujourd'hui menacé.

Que tentons-nous de réparer ? Où tentons-nous de revenir ? Où pensons-nous aller ?

Lors de sa session plénière pour FRESH STREET, l'anthropologue italien Paolo Apolito plaide en faveur d'une compréhension plus large de la différence. Pour lui, la solution – exprimée en italien face à un public majoritairement anglophone – réside dans... le jazz. Le jazz est une forme artistique re-

posant autant sur la disharmonie que sur l'harmonie, et autant sur l'improvisation que sur la pratique. « Le changement est constant » disait le trompettiste Maynard Ferguson. « C'est l'une des choses les plus formidables avec le jazz. » Surtout, P. Apolito ne défend pas le multiculturalisme – cette expérience ratée où des cultures vivent côte à côte sans reconnaître la nécessité de s'adapter à un contexte différent – mais plutôt un consensus au sein duquel la différence, loin d'être un sujet d'exclusion, est un motif de participation.

Quel type de frontière protégeons-nous ?

Toujours en italien, P. Apolito défend l'idée selon laquelle la compréhension ne doit pas nécessairement se baser sur l'homogénéité. Sa conférence-discours est une démonstration efficace des idéaux transnationaux. Alors qu'à l'extérieur de la salle de conférences, un groupe fait danser les participants, je me demande soudainement si sa musique ne s'apparente pas trop à du « easy listening ».

Que peut vouloir dire « infecter nos villes » ?
Que peut vouloir dire « faire de la place » ?



© Declan Colohan

Imaginez : un groupe de visiteurs encore fatigués de leur voyage, se repérant avec difficulté dans une ville étrange. Pour l'instant, cette ville n'est qu'un dédale de rues entremêlées, offrant une absence totale de repères. Une lampe à la main, le visiteur doit suivre les traces de la musique. Quelque part dans la ville, une personne seule, vêtue de blanc, fait bouger et danser son corps dans une danse profonde et lente.

Dans ce moment tant attendu (Galway bientôt Capitale européenne de la culture, le Parlement européen bientôt renouvelé), rejoindre le spectacle de la troupe LUXE : *Imramh - The Ship of Destiny* (une parade défilant lentement dans les rues de Galway) fait naître un sentiment étrange. C'est une chose de comprendre les politiques artistiques dans l'espace public, mais c'en est une autre de placer son corps dans l'œuvre d'art pour la laisser venir à soi.

Je regarde la parade en silence, entourée d'inconnus. Soudain, le danseur laisse la place à une impressionnante parade de bateaux lumineux – une flotte sortie d'un rêve, serpentant dans la ville. La nuit est tombée, et la lampe que je tiens à la main reflète les lumières de la procession. Alors que des gens sortent des pubs pour prendre quelques photos, je comprends que je ne suis plus la seule étrangère : je suis devenue actrice de cette parade.

Le sentiment est inconfortable : je suis observée par des badauds devenus public, lequel me voit comme une interprète. La parade chemine avec lenteur, sans que j'aie la moindre idée de sa destination. Dans cet instant d'exposition, je prends pleinement conscience

des composantes mouvantes de mon identité : celles qui font de moi une femme, une touriste, une étrangère, une Anglaise en Irlande, une Juive en Europe. Mes identités sonnent de manière trébuchante, comme autant de bijoux fantaisie. Je ne sais quoi faire de mes mains. S'agit-il là d'une forme de consentement ou de participation ? Comment faire la différence ?

Je parviens ensuite à me détendre, dans un moment que je ne comprends qu'en partie. Je laisse la musique me pénétrer, et je devine que je « deviens » quelqu'un qui a le droit d'être ici. Dans cet instant encore dénué de sens, je prends conscience de vérités impossibles : je suis à ma place et je n'y suis pas, tout à la fois. Il y a certaines choses que je ne peux pas imaginer, d'autres que je ne veux pas imaginer.

Mon expérience de l'espace public est intimement liée à ma relative richesse, à la blancheur relative de ma peau, à mon éducation relative, à mon âge relatif et à ma liberté de mouvement relative. Mon interprétation de l'espace public tire ses racines d'un point de vue euro-centré. L'ambivalence que je perçois dans une fête au sein d'espaces publics d'une autre communauté correspond à l'ambivalence inhérente à ces visions du monde – instrumentalisées au service de la croissance financière : suis-je « vraiment de Galway » ou fais-je partie de son « développement culturel, économique et social » ?

Ce que P. Apolito veut dire, c'est peut-être qu'en plus d'écouter du jazz, nous devons nous impliquer pleinement dans le mouvement d'improvisation inhérent à ce genre musical :

un moment à l'autre, une personne à l'autre, le plan personnel au plan politique. Cela exigerait de réconcilier l'attention requise par l'art avec la pensée critique nécessaire dans l'espace public. Nous réconcilierons ainsi nos droits à la ville avec nos responsabilités vis-à-vis des autres – y compris ceux qui nous sont invisibles. Lorsque je dis « réconcilier », je veux bien sûr dire « êtreindre » jusqu'à l'inconfort, comme une série de vérités désagréables.

Voici justement quelques vérités « piquantes » :

L'Europe s'est construite sur le lieu et le déplacement, le mouvement et les murs. Aux frontières de notre richesse se trouvent des zones d'exclusion peuplées de corps. Notre appartenance dépend d'un déséquilibre des pouvoirs.

L'artiste Orlagh De Bhaldraithe arrive sur la scène, des fleurs dans les cheveux. Elle déclare : « Je rêve d'un jour d'art et d'activisme à l'échelle mondiale. » Des mots qui, prononcés à l'ouverture de FRESH STREET, trouveront un écho tout au long de l'événement.

Imaginez : une parade de lumières, visible d'une rive à l'autre.

Imaginez : des sons d'harmonies et de disharmonies au-dessus des vagues.

Imaginez : un fil tendu au-dessus des rapides.

Imaginez : l'espace public est tout ce dont vous pouvez rêver, et bien plus encore.

Jusqu'où s'étend l'horizon ?



Le travail de l'écrivaine et commissaire Mary Paterson oscille entre performance, littérature et art visuel. Ses projets en cours incluent notamment *Something Other* et *The Department of Feminist Conversations*.

www.marypaterson.wordpress.com

GALWAY

De la tranquillité de l'île à l'agitation de la ville : pour le dernier jour de FRESH STREET, la délégation revient à Galway pour un programme axé sur l'art dans les espaces urbains.

Le groupe se sépare après un petit-déjeuner de travail (organisé par le Bureau Europe Créative d'Irlande) et une session plénière consacrée aux mystères du processus créatif. Une première moitié du groupe part à Fisheries Field visiter les studios de Macnas, célèbre compagnie d'arts de la rue et de parades ; l'autre moitié se rend dans le bassin de Claddagh (où le Corrib se déverse dans l'océan) pour découvrir *Wires Crossed*, un projet unique du Galway Com-

munity Circus et de l'École de Cirque de Bruxelles, dans le cadre de Galway 2020.

Le programme de l'après-midi se partage entre la salle de conférences, les salles de séminaire, la cantine et les interminables couloirs du bâtiment Concourse de la NUI à Galway, où des petits groupes s'attellent concrètement à la création et à la production dans le domaine des arts de la rue. Ces ateliers laissent ensuite place à une session plénière, sur fond

de musique et de performances du Studio Eclipse et de la Maleta Company, puis à une dernière danse au Galway Rowing Club.

Les comptes-rendus des sessions de la journée sont disponibles dans cette section, accompagnés des entretiens qui élargissent les thèmes. Commençons par une vue de l'intérieur, avec l'artiste local James Riordan qui nous livre un portrait plein de tendresse sur sa pluvieuse ville natale...



© Declan Colohan, *One Sink Two Float* par Studio Eclipse

JAMES RIORDAN, GAILLIMH ABÚ

Décrite par le poète irlandais W.B. Yeats comme « la Venise de l'Ouest », Galway a longtemps étonné par son dynamisme culturel, compte tenu de sa taille. Dramaturge, interprète et enfant du pays, James Riordan jette un œil sur ce qui attire les artistes dans ces rues soufflées par le vent, et sur leurs sources d'inspiration.

Pluvieuse et sauvage, la côte ouest de l'Irlande n'est pas réputée pour son ciel bleu et son soleil éclatant. Ardent défenseur d'une politique d'expansion de l'Empire britannique et d'oppression en Irlande, Oliver Cromwell aurait même dit « To hell or to Connacht » (Le Connacht ou l'enfer). Charmant, n'est-ce pas ? Ces mots ont été prononcés en 1650 et, heureusement, les choses ont bien changé depuis à Galway, capitale du Connacht. Loin de « l'enfer » décrit par Cromwell, les rues pavées de Galway sont souvent le théâtre – tous les week-ends de mars à novembre – de festivals ou d'autres événements, et peuplées de musiciens de rue jouant des airs irlandais. Le « divilment » (mot signifiant l'art de la fête à l'irlandaise) est palpable dans l'air.



© Declan Colohan, Macnas

Le visage tourné vers l'Atlantique et le cœur ancré dans la langue et la musique irlandaises, l'art créé en ce lieu s'en imprègne fortement. Entre l'influence d'une large communauté artistique cosmopolite (qui a depuis longtemps succombé aux charmes de Galway) et son statut de seule ville bilingue du pays, en passant par les paysages désertiques du Connemara, ou encore les mythes et le folklore passionnés des Celtes et des païens... toutes les œuvres créées ici, à Galway, sont profondément marquées par le lieu.

Si l'on souhaite analyser l'influence d'un lieu sur son art, l'énergie de la communauté de Galway est un excellent point de départ. Ici, la scène du théâtre de rue est dominée par Macnas, dont la fidèle équipe de créatifs est basée dans la ville et ses alentours. La troupe est célèbre pour ses spectacles grandioses en extérieur, ses marionnettes géantes et ses parades réunissant, à la nuit tombée, des centaines de participants. Avec un style de procession très personnel, Macnas – qui compte dans ses rangs des créateurs, des

interprètes et des techniciens passionnés – emporte comme dans un rêve des masses de spectateurs, de marins et de géants. Le format évoque les troupes itinérantes qui défilaient ainsi à une époque désormais révolue. Avec Macnas (dont le nom signifie « abandon joyeux »), le public fait l'expérience d'énergies, d'idées et d'images indomptées, parfaitement rassemblées et interprétées par des artistes dévoués. L'expérience se vit comme une vague de la mer toute proche : vous l'entendez au loin, la laissez-vous submerger et la ressentez longtemps après l'extinction du dernier feu de la parade.

Puisant son inspiration dans les mythes, Macnas propose souvent des œuvres directement tirées de contes et de personnages locaux. Son spectacle de 2017, *Port na bPucaí*, rendait ainsi hommage à « l'irlandicité » de l'ouest du pays. Procession de vie (vue à travers les yeux d'un vieux pêcheur des îles d'Aran rappelé en mer), *Port na bPucaí* réunissait des troupes d'ancêtres enthousiastes

et de pêcheurs de bernard-l'hermite torturés, accompagnées de ballerines interprétant des sternes (issues d'une compagnie de danse locale). Majoritairement locaux, les interprètes sont fidèles et heureux de donner de leur temps – l'une des principales raisons pour laquelle la compagnie connaît un tel succès et fait de plus en plus partie du paysage.

Directrice artistique de Macnas, Noeline Kavanagh déclare : « Le paysage nous donne les énergies, les humeurs, les souvenirs, les lignes de fracture et les lignes de réflexion. C'est la base idéale pour créer des personnages, qui semblent émerger telles des apparitions. Le paysage offre quelque chose d'épique, une caractéristique qui touche également notre travail dans la rue. Un dynamisme héroïque qui constitue un lien puissant. »

Avec plus de 100 000 spectateurs chaque année et des diffusions en direct touchant plusieurs millions de personnes, Macnas

peut se connecter durablement à des publics internationaux. Une prouesse qui reste fidèle aux racines de la compagnie, fermement ancrée au sein d'une communauté qui redouble d'efforts pour reproduire la magie à l'infini. S'ils peuvent être joués à Pékin ou Moscou, les spectacles de Macnas sont aujourd'hui encore créés sur un petit terrain, derrière le Galway Rowing Club, par le même noyau dur d'individus.

Les enjeux sociaux auxquels un lieu doit faire face exigent l'attention de ses créateurs. À l'heure où la nouvelle génération abandonne les espaces physiques pour les paysages électroniques, un autre acteur incontournable des arts de la rue à Galway propose une interprétation non dénuée de beauté. Fondé en 2002, le Galway Community Circus compte aujourd'hui 650 utilisateurs hebdomadaires à son programme de cirque social. La troupe vit en symbiose avec sa communauté et les enjeux de cette dernière.

Directrice de la création du GCC, Ulla Hokkanen déclare : « Si notre organisation est ce qu'elle est, c'est uniquement parce qu'elle est basée à Galway. Cette ville est unique, avec un fort sentiment communautaire. La proximité de l'océan Atlantique nous procure une sensation d'isolement, tout en nous donnant l'impression d'être connectés au reste du monde. Galway est une ville multiculturelle internationale, qui attire une nouvelle population – comme en témoigne le Galway Community Circus (GCC). » Le mot « communauté » occupe une place centrale dans le nom du GCC. Le travail entrepris par le cirque dans les écoles – qui encourage de nombreux adolescents de la région à s'engager dans des projets artistiques et inclusifs – a un effet très positif sur des problèmes tels que l'isolement social. Conscient de ses responsabilités croissantes, le GCC agit en conséquence.

À l'occasion du projet intitulé *Wires Crossed* (créé dans le cadre de Galway 2020 Capitale européenne de la culture), 400 personnes de tous horizons traverseront, sur un fil tendu, le bassin de Claddagh et le fleuve Corrib, à Galway. Sur le thème du bien-être mental, ce projet de funambulisme est volontairement créé près d'une rivière tristement associée au suicide. *Wires Crossed* vise à



© Declan Colohan

redonner vie, courage et espoir à des paysages porteurs d'une infinie tristesse, et de restaurer l'équilibre dans la communauté. Très demandés, des ateliers ont commencé à être organisés par le GCC en 2018. Grâce à ces ateliers ouverts à tous, le projet a su créer une nouvelle communauté, qui a alors pu acquérir de nouvelles compétences tout en se sensibilisant à un problème d'envergure locale et nationale.

Le paysage rocheux et tentaculaire du Connemara et le bras d'océan Atlantique séparant Galway des îles d'Aran (visibles au loin) sont autant de vues saisissantes qui stimulent l'imagination de nombreux artistes sur place – comme l'effet des rues de Paris ou des lumières de Tokyo sur la créativité des artistes qui y résident. L'art ne naît pas de nulle part : il se rattache toujours à un lieu de création.

Jeune compagnie théâtrale de l'ouest de l'Irlande, le Turas Theatre Collective a présenté son premier spectacle, *Remnants*, dans le cadre de FRESH STREET, sur l'île d'Inis Oírr. Debbie Wright, cofondatrice du Turas Theatre Collective, affirme : « En tant que praticienne de théâtre vivant à Galway et dans son comté, je trouve que le paysage a un énorme impact sur mon travail de performance. J'utilise une puissante description imagée qui reflète l'océan Atlantique, le paysage irlandais ou encore le flux et le reflux de la nature et de ses émotions. Mon travail s'inspire constamment de cette nature et de cette beauté. »

Fruit d'expériences partagées dans les camps de réfugiés en Grèce, lors de sa collaboration avec Clowns Sans Frontières, et basé sur les thèmes forts du déplacement et de la migration, *Remnants* trouve des échos dans l'Histoire de l'Irlande des XIX^e et XX^e siècles, lorsque de graves famines et des crises économiques ont poussé les gens vers un avenir meilleur, que ce soit au Royaume-Uni, aux États-Unis ou plus loin encore. Région très pauvre et rurale, l'ouest de l'île a particulièrement souffert de l'émigration. Conséquence de ce dépeuplement, c'est à Galway que l'on trouve l'une des rares communautés irlandophones du pays. Par conséquent, les travaux inspirés du gaélique et de l'histoire de son peuple sont monnaie courante dans la région.

J'ai créé le Brú Theatre début 2018, après des années passées à l'étranger. En tant que *gaelgóir*, j'ai toujours voulu créer des œuvres présentant la beauté de la langue et de ses traditions, tout en restant accessibles aux non-irlandophones. L'an passé, nous avons proposé des performances à l'extérieur, en irlandais et contextuelles. Elles constituaient une réponse directe aux communautés historiques de pêcheurs irlandophones de Galway. La femme rousse, le renard, le cochon et la plume sont de puissants symboles des anciennes superstitions des pêcheurs : partant de ces symboles, nous avons créé des œuvres explorant la perte, les aspirations et les moyens

de subsistance des ancêtres. Récemment, nous sommes partis en tournée avec un spectacle contextuel, créé pour les petits « cottages » avec cheminées ouvertes. Mêlant sean nós (lamentations traditionnelles, sans accompagnement) et masques de Bâle, ce spectacle racontait l'histoire d'une femme âgée attendant le retour de son mari pêcheur, parti en mer. Cette œuvre a reçu de la part des autorités locales un soutien indispensable pour une œuvre inspirée par la langue de son lieu de création.

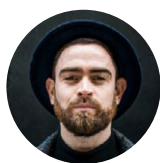
Tout n'est pas rose cependant. Avec une poignée de théâtre sous-financés, une scène d'arts visuels au point mort et pas de salle dédiée aux concerts, ni hall d'exposition, ni salle de répétition pour les gens du théâtre, c'est avec surprise que Galway a accueilli son statut de capitale culturelle d'Irlande. L'Irlande possède l'un des taux de financement artistique les plus faibles d'Europe (en pourcentage du PIB) et Dublin, riche d'opportunités plus lucratives, attire souvent la communauté artistique. Si le projet Galway Capitale européenne de la culture 2020 est déjà bien engagé, l'attitude de la communauté artistique est pour l'instant contrastée, tandis que la fracture profonde entre les artistes reconnus et leurs confrères émergents s'ajoute aux difficultés rencontrées pour vivre durablement de son art dans la région.



© Mark Loudon, *Imramh: The Ship of Destiny* par Luxe

Comment, en tant qu'artistes, percevons-nous un sentiment d'appartenance à un lieu ? Paysages et traditions ancestrales commencent à se répandre. Les communautés qui se rencontrent, dialoguent et créent du travail multiplient les références aux bâtiments, au sable et au ciel d'un lieu, favorisant la construction d'un langage artistique. Galway est une petite ville, où le météo peut être désespérément humide, ce qui n'empêche pas une passion pour la création d'œuvres d'art dans – et à propos de – ce lieu.

Galway est un lieu où l'on a envie d'être : un sentiment d'appartenance qui vaut bien plus que la somme de ses composantes. L'atmosphère de la ville a quelque chose de différent. Peut-être est-ce la fougue des vents venus de l'Atlantique qui passent sous les portes et pénètrent les œuvres ? La pluie peut tomber en trombes, mais le feu, lui, ne faiblit pas.



James Riordan est directeur artistique du Théâtre Brù, basé à Galway. Il est originaire de Galway et s'est formé à LISPA (Londres) et à l'APT (Berlin). Il est l'un des directeurs de performances de Macnas et fait partie des artistes en résidence de Business to Art. Il participe au projet Make a Move d'Europe Créative, rejoint le programme ASSITEJ Next Generation en 2019 et collaborera avec Daren O' Donnell de Mammalian Diving Reflex en créant un nouveau sport théâtral pour le festival international Baboró 2020.

www.brutheatre.com

ONLY CONNECT

SÉANCES DE DISCUSSION I : CRÉER DES LIENS

DISCUSSION MODÉRÉE PAR

Mike Ribalta, Responsable Professionnels, Fira Tàrrrega (Espagne)
Tanja Ruiter, Co-directrice, HH Producties (Pays-Bas)

INVITÉS

Julia Von Wild, Programmatrice, Tête-à-Tête Rastatt (Allemagne)
Jerzy Zoń, Directeur du Teatr KTO et du Festival international du théâtre de rue de Cracovie (Pologne)

Dans le monde de l'art, les liens entre artistes, producteurs et autres acteurs du secteur sont essentiels à la vente, mais aussi à la création des œuvres. Les conversations influencent idées et concepts dès les premières étapes d'un projet. Les connexions professionnelles fournissent ressources et financement au cours de la production. De plus, les réseaux aident les artistes à vendre leurs œuvres, parfois même avant qu'elles ne soient achevées – une situation qui souligne l'importance de la réputation, de la confiance et des relations préexistantes. La question posée par cette session est double : un tel système fonctionne-t-il, et comment peut-on l'améliorer ?

Le national et l'international

Les contributions du jour ont révélé des écarts notables entre les territoires, et le constat suivant : la facilité d'établir des connexions dépend de l'ampleur et du niveau de développement du secteur des arts de la rue de chaque pays. Les petites scènes sont généralement vues comme favorisant les connexions et la communication, mais moins comme des environnements concurrentiels que comme de véritables communautés – et ce, malgré moins de ressources. Les grandes scènes sont, elles, considérées comme difficiles d'accès, avec un risque de perpétuer un groupe exclusif de personnes possédant les connaissances et les relations nécessaires pour créer des œuvres.

Il n'empêche que les réseaux nationaux ne forment qu'une partie du puzzle. Les artistes, pour la plupart, devront travailler à l'étranger pour vivre de leur passion : les participants à la session ont d'ailleurs indi-



© Declan Colohan

qué que le réseautage international facilite, pour les professionnels, le financement et la programmation. En outre, les réseaux officiels sont majoritairement dirigés par et pour des organismes professionnels, ce qui pose

la question des connexions réellement pertinentes en fonction de l'œuvre : liens entre artistes et promoteurs, ou entre promoteurs et autres promoteurs échangeant conseils et recommandations ?

Brouiller les lignes



© Declan Colohan

Poussée par les contributions des participants, la conversation a rapidement porté sur les tensions provoquées par la hiérarchie perçue entre producteurs/programmateurs et artistes. Ce débat, commun, est marqué par une fatigue générale : d'un côté, des artistes qui ne se sentent pas écoutés ; de l'autre, des programmateurs et organisateurs de festivals luttant pour maintenir leurs activités et frustrés par cette attitude de confrontation (notamment lorsque certains directeurs sont eux-mêmes artistes). Peut-être les deux camps souhaiteraient-ils voir émerger un partenariat ? Dans ce cas, il s'agirait de savoir créer un partenariat équitable et efficace, dans un contexte d'inégalité des ressources, de processus de sélection aboutissant à une hiérarchie naturelle et de risques professionnels et économiques pas toujours bien répartis.

Invités à proposer des solutions à cet imbroglio, les participants ont souligné la nécessité de « brouiller » les lignes entre les différents acteurs, en impliquant producteurs et publics en amont du processus créatif. Il a notamment été suggéré d'inciter les festivals à soutenir les nouvelles créations, via des projets tels que NEST (New Emerging Street Theatre, nouveau théâtre de rue émergent), créé par le festival Spraoi et ISACS. NEST propose d'encadrer les jeunes compagnies irlandaises d'arts de la rue et de leur proposer de présenter leurs projets en cours à un public de festival. De tels programmes permettent d'instaurer un environnement propice à la création – où le public comprend que l'œuvre qui lui est présentée n'est pas encore achevée, et où les artistes peuvent recevoir des retours sur leurs nouvelles créations.

En ce sens, le rôle des festivals a constitué un important point du débat. Si les artistes apprécient globalement les festivals, car ceux-ci leur permettent de progresser et de jouer un rôle plus actif (en leur donnant les moyens de se documenter et de créer), ces festivals fonctionnent bien souvent dans des cadres de politique culturelle davantage centrés sur le public. Ajoutons que pour certains programmateurs, c'est le public qui rend possible, à terme, l'émergence d'un travail créatif – par sa contribution économique et une volonté de prendre des risques dans les programmations festivières. Le public (et non l'épanouissement de l'artiste ni de la forme artistique) constitue la première responsabilité de ces mêmes programmateurs. En conséquence, il est généralement admis que les artistes doivent faire preuve d'autonomie pour établir les connexions et

rechercher ailleurs que dans les festivals, c'est-à-dire dans les lieux de réception plus conventionnels. Une suggestion consistait à démarcher les universités – certaines d'entre elles pouvant jouer un rôle d'encadrement et de soutien des artistes locaux et émergents. Même sans budget, les universités disposent d'une autre précieuse ressource : l'espace (en partie dû aux réductions du personnel).

Malgré ces constats positifs, la session a été l'occasion pour certains d'exposer des griefs connus. Pour résumer : il est très difficile de vivre du métier d'artiste et de faire vivre un festival. Sous une telle pression, il continue d'être difficile de nouer et de maintenir des connexions.

Liens et recommandations

🌐 [NEST](#)

● Guide d'Ása Richardsdóttir et de Lene Bang Henningsen destiné aux artistes, *It Starts with a Conversation* : www.itstartswithaconversation.org



ENTRETIEN AVEC NULLO FACCHINI - CANTABILE 2



Nullo Facchini a débuté sa carrière professionnelle dans le secteur du théâtre en 1981 en tant qu'assistant de directeur au Théâtre Nucleo, en Italie. En 1983, il fonde sa propre compagnie, Cantabile 2, basée au Danemark et qu'il dirige encore aujourd'hui.

Vous avez dit qu'à sa création en 1987, Waves était principalement un moyen de nouer des liens professionnels pour votre compagnie, Cantabile 2...

C'était vrai en 1987, mais il s'agissait d'une exception. Nous étions une jeune compagnie, installée à Copenhague. Pour nous, le festival servait d'événement, de réseautage et de prétexte pour rencontrer d'autres compagnies. Il devait s'agir d'un événement ponctuel. En 1990, on nous a proposé de quitter Copenhague pour Vordingborg, et de devenir un théâtre régional. La ville, qui comptait alors 14 000 habitants, disposait d'un théâtre de 600 places rarement utilisé.

Au Danemark, la plupart des théâtres régionaux doivent proposer un certain nombre de spectacles ou attirer un certain nombre de spectateurs. Nous savions que compte tenu de nos types de spectacles, nous n'allions pas pouvoir atteindre ces objectifs : nous avons donc « ressuscité » Waves afin d'attirer des milliers de personnes pendant la semaine du festival. Cela nous a permis de jouir d'une liberté absolue le restant de l'année !

Très vite pendant notre première, nous avons compris que Vordingborg n'avaient pas l'habitude du théâtre : nous produisons des spectacles dans une salle vide. C'est pourquoi nous avons décidé, en 1991, de présenter une partie de nos œuvres dans la rue – une décision qui a radicalement changé notre relation avec la ville.

Waves accueille aujourd'hui entre 20 000 et 25 000 personnes pendant une semaine : un excellent chiffre pour une ville de 14 000 habitants. Les festivals de style méditerranéen ont toujours été un modèle pour moi. Je suis de nationalité italienne, et dans mon pays, une règle tacite veut que les festivals de théâtre –

qui resteraient invisibles dans de grandes villes – se déroulent dans des villages. À Vordingborg, tous les habitants (hommes et femmes, mais aussi chiens et chats) sont au courant lorsqu'un festival a lieu, ce qui les aide à s'appropriier l'événement.

Waves n'est pas une entité morale autonome, mais une activité (ou une production artistique) de Cantabile 2. Pourquoi ce choix ?

Ce type d'organisation offre, selon moi, plusieurs avantages, même si elle nous permet surtout de garder la mainmise artistique sur le festival. Notre liberté d'action est alors la même que dans toutes nos autres performances. L'absence d'influence extérieure nous permet de maintenir une continuité. Directeur artistique du festival depuis sa création, j'ai une vision bien précise des choses : ce que la ville a déjà vu, ce qu'elle ne souhaite plus voir et comment nous pouvons nous renouveler...

Cette double casquette de festival et de compagnie artistique rend-elle certaines choses compliquées ?

Lorsque je rencontre d'autres compagnies artistiques, je me rends compte qu'à leurs yeux, nous sommes des collègues qui possèdent un festival. Cela m'ennuie un peu, surtout lorsque je crois parler à un collègue, avant de me rendre compte que celui-ci essaie, en réalité, de me vendre un spectacle.

Lors des réunions internationales, comme celles de l'IETM ou le CINARS, nous nous gardons bien de mentionner l'existence de Waves dans nos documents ! Nous assistons à ces événements en tant qu'artistes venant rencontrer d'autres artistes ou des producteurs. Mais la donne change totalement dès que les gens savent que nous organisons un

festival. Je peux comprendre cela, et c'est probablement le seul revers de la médaille d'un organisateur de festival !

Parallèlement, vous aviez mis en place un système de candidatures ouvertes, par lequel les artistes pouvaient postuler pour Waves sur votre site Web...

Ce processus entrainait dans le cadre d'un projet européen, piloté par un partenaire belge. Les critères de sélection étaient les suivants : les compagnies devaient être jeunes, travailler avec des formes non verbales et ne pas dépasser un certain budget. Chaque année, un jury composé de six directeurs de festivals sélectionnait trois spectacles à programmer. Chaque année, nous recevions environ 2 000 candidatures en ligne. Riches d'enseignements, nos six années de participation au programme nous ont permis de rencontrer des gens dont nous n'avions jamais entendu parler auparavant. Au cours de ces moments agréables et privilégiés, nous avons découvert de jeunes talents. Cependant, nous avons de moins en moins le temps de visionner toutes les vidéos.

Le projet a aujourd'hui disparu, ce qui ne nous empêche pas de recevoir, chaque année, des milliers d'e-mails de troupes souhaitant participer à Waves. Nous proposons aux groupes de nous envoyer leurs clips de présentation, tout en les avertissant que nous ne pouvons pas leur garantir de visionner leurs vidéos. En cas d'annulation de dernière minute, nous parcourons ces candidatures pour trouver une solution de remplacement.

Liens et recommandations

 [Waves Festival](#)

FAITES-MOI CONFIANCE

SÉANCES DE DISCUSSION II : BUREAUCRATIE

DISCUSSION MODÉRÉE PAR Jens Frimann Hansen, Directeur du Passage Festival (Danemark)

INVITÉS Sho Shibata, Producteur, Stopgap Dance Company (Royaume-Uni)
Dagmara Gumkowska, Manager pour la coopération internationale et impresario, Teatr Śląski (Pologne)
Matthias Rettner, Directeur général, PAN.OPTIKUM (Allemagne)

« La bureaucratie frappe durement les arts de la rue. » Jens Frimann Hansen, directeur du festival danois Passage, ouvre le débat par un état des lieux. Comparé aux arts davantage reconnus, le théâtre de rue s'affranchit des conventions, des traditions et autres institutions chargées de le protéger et de le définir. Le théâtre de rue est une forme artistique qui doit se définir par elle-même - dans l'espace public, lors de la représentation - et qui est souvent associée à diverses qualités : surprise, chance et spontanéité. Une bureaucratie excessive menace-t-elle cette immédiateté ? Coupe-t-elle les ponts entre les arts de la rue et leur origine (contre-culture rebelle) ? Sert-elle à protéger et, si oui, qui protège-t-elle ?

Une touche personnelle

Dagmara Gumkowska, responsable de plusieurs projets de collaboration internationale, partage son expérience professionnelle en Pologne, pays où la législation sur l'utilisation de l'espace public est relativement sous-développée. Ce manque de législation peut offrir une grande liberté aux artistes... ainsi qu'aux autorités, libres alors de prendre des décisions et de remettre le pouvoir aux mains d'une poignée d'individus. Une situation que de nombreux participants et membres du public voient comme un compromis. De la même façon que les relations - et la confiance - personnelles se consolident au fil du temps, certains obstacles peuvent être contournés. La confiance

peut agir comme une autorisation tacite, et apporte une certaine flexibilité dans les actions, sans aucune « portabilité » toutefois (le soutien d'un officiel ne garantit pas forcément celui d'un autre et, surtout, ne se transpose pas d'un pays à l'autre). Pour l'un des participants (qui rapproche la situation polonaise de celle en Italie), cette relation de confiance est « moyenâgeuse ».

Compte tenu également de l'absence de canaux officiels, il peut être compliqué de savoir à qui s'adresser. D. Gumkowska énumère la liste des autorisations requises pour organiser un événement en Pologne : conseil municipal, services d'urgence (po-

lice, ambulance, pompiers) et enfin, propriétaires des lieux. Dans le cadre d'un projet organisé dans une gare, par exemple, les différents éléments du site (bâtiments, voies ferrées et terrain) avaient tous été vendus à différentes sociétés dans le cadre d'une privatisation.

D. Gumkowska conclut son intervention en différenciant les petites villes des grandes métropoles : davantage soucieuses de leur image publique, ces dernières sont plus attentives aux projets intéressants et aux œuvres de qualité. Dans les villes plus petites, « le spectacle proposé importe souvent peu : plus la sécurité est bonne, mieux c'est ».

Des motivations cachées

Parmi tous les invités (ainsi qu'un certain nombre de participants à la session), le Royaume-Uni s'est révélé comme le pays le plus strict en matière de santé et de sécurité.

Sho Shibata, producteur exécutif de la Stopgap Dance Company, évoque de nom-

breux conflits avec les bureaux des visas au moment de faire venir des artistes internationaux au Royaume-Uni, ou d'envoyer des artistes britanniques dans le monde entier. Créé par Stopgap en 2017, *The Road* a été commandité par le British Council en Afrique subsaharienne. Grâce à un finan-

cement initial, le spectacle a pu inviter un artiste ougandais (Oscar Ssenyonga) et deux artistes kenyans (Silvester Barasa et Joseph Kanyenje) au Royaume-Uni afin de collaborer avec deux danseurs de la compagnie. Le British Council a expliqué que les demandes de visa pour l'Ouganda

et le Kenya seraient identiques, et qu'elles seraient traitées par le même bureau en Afrique du Sud.

Les demandes ont été envoyées en même temps à un seul bureau, mais si les artistes kenyans ont bien reçu leurs visas, leur homologue ougandais a vu sa demande rejetée. Selon les autorités, l'attribution de visa présentait le risque à ce que l'artiste ougandais ne rentre pas dans son pays après son voyage. Deux autres refus ont suivi : le premier motivé par un des revenus insuffisants pour considérer Oscar Ssenyonga comme

artiste, le second arguant le fait que les reçus produits n'étaient pas authentiques. De telles mésaventures montrent bien qu'un tel processus, supposé objectif – ou au moins légaliste – cache des intentions cachées. Au Royaume-Uni, les politiques anti-immigration édictées par le Home Office (Bureau de l'intérieur) déterminent, au final, les personnes qui peuvent entrer dans le pays et celles qui ne le peuvent pas.

Les demandes de visa des mêmes artistes pour un séjour de cinq jours aux Pays-Bas (dans le cadre du Holland Dance Festival)

n'ont posé aucun problème pour Stopgap. Néanmoins, la phase Recherche & Développement aux Pays-Bas (quatre artistes déjà bien avancés dans la création, mais un cinquième pouvant seulement assister aux premières phases à distance) a créé un déséquilibre dans les approches des artistes, suscité des frictions durant le processus et, au final, brisé le dynamisme du projet. Stopgap avait des ambitions d'avenir, notamment une tournée outre-Manche. Un projet abandonné depuis par la compagnie, faute à un développement insuffisant et par crainte d'éventuels nouveaux problèmes de visa.

Le prix de l'expérience

Lorsque Matthias Rettner commence à travailler avec la compagnie allemande PAN.OPTIKUM, le contrat fait une page et demie et la fiche technique tient sur une feuille. Les deux documents sont aujourd'hui nettement plus volumineux : un alourdissement dû, selon M. Rettner, « uniquement à l'expérience ». Si la compagnie a consolidé sa paperasserie, c'est pour éviter les mêmes malentendus et favoriser au maximum la concentration sur le travail artistique.

Les mésaventures sont en effet nombreuses : les réglementations se multiplient en raison des accidents, et ce que l'on considère comme de la bureaucratie est en fait, bien souvent, la conséquence d'erreurs sérieuses, voire très graves. M. Rettner donne l'exemple du désastre des feux d'artifice d'Enschede (Pays-Bas) en 2000, lorsque l'incendie d'un entrepôt de feux d'artifice provoque une énorme explosion. Les années suivantes, l'utilisation des objets pyrotechniques (qui restait jusque-là relativement simple) a été strictement réglementée.

Cette réglementation devient de la bureaucratie lorsque la loi perd sa finalité première, mais demande toujours aux personnes concernées de consacrer du temps et de l'argent. Pour M. Rettner, la régle-

mentation est « un commerce florissant » et, si le secteur de la santé et de la sécurité s'est développé et a étendu sa portée, les compétences des responsables individuels en santé/sécurité varient grandement. « Un responsable de la sécurité n'est pas garant de cette dernière. »

Soulignant la réalité vécue au quotidien par les compagnies, M. Rettner nous donne quelques exemples des lois sur la santé et la sécurité les plus récentes en Europe : tout objet de hauteur supérieure à 5 m ou de superficie supérieure à 100 m² est considéré comme « bâtiment mobile » et doit faire l'objet d'une approbation technique (onéreuse) avant de pouvoir être utilisé dans l'espace public ; sur la même lancée, les certifications NC90 (1090-2 et 1090-3 relatives, respectivement, au soudage d'aciers et d'aluminiums, deviennent des exigences de plus en plus répandues... et assez coûteuses.

Il va sans dire que ces règles visent également à empêcher de dangereuses négligences. M. Rettner propose donc le compromis suivant : quelle que soit la réglementation, trouvez le moyen d'y faire face. Cela implique souvent d'adopter une approche individuelle. Pour le transport international, par exemple, M. Rettner conseille

d'éviter les gros prestataires : les petits transporteurs vous permettent de superviser en personne les opérations. Vous pouvez ainsi vérifier directement au port que le matériel est déchargé convenablement, mais aussi régler les éventuels problèmes.

Au final, cette approche personnelle semble incontournable. Qu'ils travaillent par contrat ou sur simple entente verbale (s'appuyant sur un certificat ou une simple réputation), les artistes se retrouvent souvent dans une zone grise, au-delà de la bureaucratie.

Liens et recommandations

- 🌐 [Stopgap Dance Company](#)
- 🌐 [Aktionstheater PAN.OPTIKUM](#)
- [Organiser un événement artistique dans l'espace public](#)



ENTRETIEN AVEC SHO SHIBATA - STOPGAP DANCE COMPANY



Après l'obtention d'un diplôme en philosophie et psychologie sociale à la LSE (Londres), Sho Shibata a ensuite travaillé au Arts Council England, South East, et a rejoint la compagnie Stopgap en 2008 en tant que responsable des tournées, du développement des publics et des projets. Il a commencé à produire des performances en espace public en 2009 et est désormais le directeur exécutif de la compagnie.

Politiques et réglementations ont joué un rôle essentiel dans l'amélioration de la diversité artistique. Cette législation est-elle vue comme de la « bureaucratie inutile » ou a-t-elle été adoptée par le secteur ?

Pour moi, les réglementations et les politiques en matière d'inclusion ont, à bien des égards, été bien accueillies dans le monde des arts. Dans l'univers des tournées d'art en plein air au Royaume-Uni, l'accent a été mis sur l'accès des festivals aux personnes et artistes handicapés : je pense donc qu'un excellent travail a été effectué sur ce front. En matière de programmation et de passation de commandes, des efforts d'inclusion ont également été entrepris. Toujours au Royaume-Uni, ces efforts sont en partie dus à l'Equality Act (Loi sur l'égalité), mis en place par le gouvernement il y a une dizaine d'années. De nombreuses failles subsistent cependant, et ce concept d'accessibilité reste pour beaucoup au stade des bonnes intentions. Même si elles refuseront probablement de l'admettre, certaines organisations ne font que le strict minimum en matière d'accessibilité.

L'éducation illustre parfaitement cette situation. Les formations supérieures en danse, par exemple, restent plutôt traditionnelles. Même dans les écoles de jeunes, le programme est essentiellement axé sur le ballet : un *statu quo* qui perpétue donc cette idée de la forme et du corps parfaits – un concept établi de manière complètement subjective par un inconnu, il y a plus d'un siècle. Cette idée, devenue complètement obsolète au XXI^e siècle, reste néanmoins une notion clé de l'enseignement de base en danse, rendant du même coup cet enseignement inaccessible aux personnes handicapées. Un constat similaire dans de nombreuses écoles de cirque et de théâtre, dont le système éducatif laisse généralement de côté les personnes atteintes de handicaps.

Cette situation d'exclusion, très répandue, illustre parfaitement les lacunes en matière de législation. L'égalité d'accès doit, en principe, s'appliquer à tous les citoyens. Mais dans la réalité, les institutions comme les conservatoires et écoles de danse peuvent encore exclure, de fait, les personnes handicapées. L'écart est réel entre, d'un côté, la loi et les politiques et, de l'autre, les pratiques sur le terrain. Un problème qui touche le secteur de l'art dans son ensemble, et la société au sens large.

La formulation de différents textes de loi entretient également le flou...

Bien sûr, d'énormes zones d'ombre persistent, favorisant la lenteur des négociations. Avec Stopgap, nous avons parfois réussi à tirer profit de ces lenteurs, car nous sommes une organisation dotée d'un personnel persévérant. Une capacité dont ne bénéficient malheureusement pas de nombreuses personnes handicapées travaillant comme indépendants.

De nombreux organismes de financement encouragent la diversité, celle-ci formant même parfois une condition au subventionnement. Que vous inspire cette approche descendante ?

Selon moi, la situation est avantageuse pour les compagnies telles que Stopgap. En tant que compagnie inclusive travaillant avec des artistes handicapés ou valides, cela nous a ouvert beaucoup de portes et a séduit les programmeurs. Même si l'intérêt de ces derniers vise simplement à redorer leur image en matière d'accessibilité, cela reste un progrès. Je suis donc à 100% en faveur de cette approche, car nous savons que nous produisons des résultats. Je crois en outre qu'au Royaume-Uni, la stratégie à long terme de l'Arts Council s'est avérée payante. Le Royaume-Uni est, selon

moi, le seul pays au monde où prospèrent de nombreuses et diverses organisations inclusives dans le secteur. Qu'il s'agisse d'organisations régulièrement financées ou de projets plus modestes, les organisations telles que la nôtre sont nombreuses en Angleterre et en Écosse. Uniques au monde, cette diversité et cette force sont, selon moi, le fruit des efforts consentis – il y a longtemps déjà – par l'Arts Council pour faire de la diversité une priorité.

Si la réglementation constitue une approche légaliste et descendante, quelles sont les initiatives prises sur le terrain dans ce domaine ?

Pour moi, l'approche descendante est la conséquence d'une demande initiale émanant, depuis des dizaines d'années, de la communauté et de divers mouvements de droits civiques. Je pense également que la communauté a prouvé que des personnes handicapées pouvaient devenir d'excellents danseurs et danseuses, et des individus de tous horizons d'excellents artistes, si on leur accordait l'investissement, l'attention et les opportunités appropriés. Pour moi, le Royaume-Uni peut montrer la voie pour illustrer que l'égalité des chances, lorsqu'elle est correctement mise en place, porte ses fruits. Le chemin est encore long, cependant. Quelques poches isolées d'organisations font leur travail, mais tant que le secteur tout entier n'opère pas le basculement nécessaire, l'inclusion restera l'exception.

Liens et Recommandations

- [Stopgap Dance Company](#)
- [Kit d'accès OutdoorArtsUK](#)

APPRENDRE DANS LA RUE - ET EN DEHORS

SÉANCE DE DISCUSSION III : ÉDUCATION

DISCUSSION MODÉRÉE PAR

Bruno Costa, Co-directeur de Bússola (Portugal)

INVITÉS

Marie Yvonne Capdeville, Chorégraphe et diplômée de la FAI-AR - Formation supérieure d'art en espace public (France)

Dr Niamh NicGhabhann, Vice-doyen à la recherche, Université de Limerick (Irlande)

Il existe peu de formations formelles en arts de la rue. Une situation dont certains s'accommodent volontiers : « La rue s'apprend *dans* la rue. » Pour d'autres, les programmes d'enseignement sont de vrais creusets d'expérimentations et d'échanges. Comme l'a cependant soulignée cette séance de discussion, l'implication du secteur éducatif ne se limite pas à la formation pratique. Grâce à la recherche, mais aussi à l'analyse et à ses liens influents avec d'autres institutions et les législateurs, le secteur a un rôle à jouer dans la promotion des arts de la rue, dans un champ culturel élargi.

La littérature « Arts de la rue »

Pour le Dr Niamh NicGhabhann, Vice-doyen à la recherche de l'Université de Limerick et directeur de cours pour son MA in Festive Arts (Maîtrise en Arts festifs), la contribution du secteur éducatif se situe à trois niveaux.

Premièrement, l'éducation peut permettre une meilleure prise de conscience des « racines profondes » des arts représentés dans l'espace public. Niamh NicGhabhann évoque la *commedia dell'arte*, les mystères médiévaux, les cirques itinérants, les musiciens voyageurs ou encore les spectacles de rue dans les foires et les marchés comme des formes « essentielles » à l'expérience culturelle, mais sous-représentées dans la littérature universitaire. La recherche peut s'inscrire dans un effort plus vaste visant à « redonner aux arts de la rue leur place dans l'histoire », en lui accordant une place dans la théorie universitaire.

Deuxièmement, le monde universitaire peut fournir des données et des recherches factuelles sur l'impact des arts de la rue. Des études axées sur l'expérience ou la démographie du public des arts de la rue fourniront une base solide, influente auprès des législateurs et des organismes de financement.



© Declan Colohan, *Wires Crossed*

Troisièmement, l'éducation peut créer des opportunités de « recherche en pratique créative » – un mode de recherche où l'artiste réfléchit et examine par le biais de son travail artistique, et non en faisant juger ses œuvres par un évaluateur extérieur.

Ces trois niveaux de travail vont dans le même sens : comme l'ont soulignés plusieurs

participants de la séance, l'étude des arts de la rue se fait actuellement à travers le prisme d'autres disciplines. « En l'absence de littérature dédiée aux arts de la rue, vous devez parcourir tous les rayons de la bibliothèque : architecture, théorie urbaine, études sur le théâtre, sociologie, anthropologie... [Les arts de la rue] sont toujours en voie de création. »

Un art en évolution

Les arts de la rue souffrent d'un manque de visibilité en recherche, une carence que l'on retrouve dans le secteur de l'art au sens large, mais aussi dans les œuvres programmées en salle et en festival. Sur ce point, certains participants de la séance s'inquiètent de voir les arts de la rue écartés par les compagnies de danse, de cirque et d'arts visuels investissant l'espace extérieur (qu'elles soient poussées par le désir – légitime – de travailler dans cet espace ou de rechercher de nouveaux financements). Contrairement aux arts de la rue, ces autres secteurs bénéficient de systèmes d'édu-

cation pratique dédiés, du plus jeune âge jusqu'à l'enseignement supérieur.

Ce sentiment de mise à l'écart ou de perte d'une tradition est palpable, mais rendu compliqué par une autre impression générale : les arts de la rue seraient moins une forme définie qu'une « approche » ou un « processus ». Si tel est le cas, qu'est-ce qui est mis à l'écart, précisément ?

Pour Marie Yvonne Capdeville, récente diplômée de la FAI-AR (France), l'école est moins un lieu d'éducation visant à former des

praticiens d'un certain type, qu'un espace proposant un processus ouvert, prompt à cultiver une « réflexion sur soi et votre approche vis-à-vis de votre discipline ».

Si elle accepte volontiers cette ouverture des arts de la rue, Marie Yvonne Capdeville fait la distinction entre « arts de la rue » et « création dans l'espace public » : si les arts de la rue sont représentés dans la rue ou sur la place publique, la création dans l'espace public peut avoir lieu dans n'importe quel lieu public non réservé à la représentation (hôpitaux, galeries, églises, etc.).

L'éducation, partout

Que manque-t-il à l'éducation pratique, et quels sont les axes de progrès à privilégier pour l'avenir ? Pour Marie Yvonne Capdeville, ce qui manque, c'est la notion d'une « dramaturgie précise de l'espace public » et une formation sur la « lecture » de l'espace. Niamh NicGhabhann rattache ces questions à l'idée d'exploration d'une « philosophie de l'espace ». Une philosophie qui intègre notre relation avec l'espace, et que nous vivons en permanence dans notre quotidien : « Où est-ce que je me sens en sécurité, connecté, oppressé ? Comment est-ce que je perçois ou comprends cet espace où je me trouve ? »

Pour plusieurs participants, l'enseignement pourrait avoir lieu en dehors de l'école, éventuellement lors des festivals. Une productrice festivalière explique cependant qu'elle ne dispose « d'aucun pouvoir » décisionnel quant à l'ajout d'activités éducatives, et que le budget du festival, versé par la municipalité, est axé sur l'impact sur le public et non sur le développement artistique. Aussi, la responsabilité repose peut-être sur les épaules des individus : comme l'évoque un participant, c'est peut-être à ceux qui ont eu la chance de recevoir une éducation de partager, à leur tour, leur savoir.

Liens et recommandations

- 🌐 [FAI-AR](#)
- 🌐 [MA in Festive Arts, University of Limerick](#)



Jean-Sébastien Steil est directeur de la FAI-AR, Formation supérieure d'art en espace public. Il préside l'ApCAR, association de gestion de la Cité des arts de la rue à Marseille. Au lancement du réseau européen IN SITU, dont il fut coordinateur de 2003 à 2011, il a initié des partenariats artistiques et culturels dans toute l'Europe et en Méditerranée.

La FAI-AR développe actuellement un cours en ligne intitulé « Create in Public Space ». Pourquoi ?

La création dans l'espace public souffre d'une déficience en contenu analytique et ressources documentaires. À cela s'ajoute un manque de visibilité dans la sphère professionnelle, parmi les étudiants en art et auprès du grand public. La création d'un MOOC (formation interactive et digitale) nous a semblé être un bon moyen de partager nos connaissances, tout en présentant les artistes travaillant dans ce domaine.

Le cours sera divisé en trois chapitres, chacun consacré à un thème différent. Chapitre I, la scénographie : comment travailler dans un espace qui n'est ni une scène, ni une galerie d'art, ni une boîte noire, ni un cube blanc ? Chapitre II, la dramaturgie : comment l'espace en lui-même et ce qui s'y passe affectent-ils la proposition artistique ? Chapitre III, le public : comment interpréter le public comme un facteur de transformation des arts de la rue, et comment construire des œuvres immersives ou participatives ?

Pour certains artistes, les arts de la rue ne peuvent s'enseigner que dans la rue...

Lorsque la FAI-AR a été créée, certains artistes de l'ancienne génération ont protesté : « les arts de la rue n'ont pas besoin de leur propre université ou école. Tout ce que nous avons appris, c'est l'expérience qui nous l'a donné. »

Je reconnais pour ma part que nous ne pouvons pas apprendre aux gens à être des artistes dans l'espace public. Nous ne pouvons pas leur dire quoi faire, ni quoi dire dans la rue ! Ce que nous pouvons, en revanche, c'est leur apprendre à être libre dans leur façon de créer.

Nous n'enseignons pas les arts de la rue comme un domaine précis ou une compétence définie. Il ne s'agit pas d'une discipline fixe, comme peuvent l'être la musique classique, le violon ou le ballet. Je dirais même que les arts de la rue ne sont pas une discipline, mais un chemin vers un autre type d'expression artistique. Concernant les compétences, vous pouvez travailler sur le théâtre, la danse, la musique, les arts numériques – absolument tout. Ce que l'on sait, c'est que lorsque l'art est déplacé à l'extérieur, quelque chose se produit et le transforme. C'est cette transformation que l'éducation peut aborder : loin de nous apprendre à utiliser l'espace urbain comme un nouveau type de scène de théâtre, cette éducation nous apprend à adopter une approche plus difficile, complexe et intéressante afin de créer des œuvres en relation avec la ville et le public.

Nous devons être conscients de la façon dont l'art transforme l'espace, et inversement – et c'est cela qui peut être enseigné et analysé. Nous avons tout intérêt à tirer des leçons de 30 années de création en arts de la rue, afin que la nouvelle génération évite de reproduire les mêmes erreurs...

Le secteur éducatif des arts de la rue reste plutôt confidentiel. Quels sont vos espoirs pour l'avenir ?

Je ne pense pas qu'on ait besoin d'un grand nombre d'écoles, car le réseau professionnel spécifique à notre secteur est peu étendu. À l'échelle européenne, nous n'avons pas besoin de plusieurs centaines d'artistes spécialisés, mais plutôt d'informer et de stimuler les artistes d'autres disciplines.

En France, les arts de la rue sont devenus une spécialisation. Ils forment aujourd'hui une famille, une véritable tribu. Ces individus nés

dans les années 1970 et 1980 se connaissent tous et se considèrent comme faisant partie d'une famille. Ailleurs, comme les Pays-Bas, il n'y a pas une telle structuration historique d'un secteur culturel spécialisé : dans ces pays, le secteur est plus flexible, moins défini. Les artistes contemporains présentent leurs créations dans des galeries d'art mais, parfois, créent des œuvres contextuelles. Tout dépend du projet, de la signification, du message et de l'intention de l'artiste – et pas uniquement de sa spécialisation professionnelle.

Mon espoir ? Qu'un plus grand nombre d'artistes, toutes spécialités confondues, s'intéresse davantage aux possibilités et opportunités de création dans l'espace public, et que les théâtres se décident enfin à programmer de telles œuvres – une évolution déjà amorcée, avec de plus en plus de projets, ruraux et en extérieur.

Concernant l'avenir, je n'oublie jamais que l'espace public est un espace politique, et que l'art dans cet espace public est lié à des enjeux collectifs. La France a été marquée, cette année, par le mouvement des *Gilets jaunes*. Le gilet jaune était à la fois un symbole, un costume et un type de scénographie. Pour moi, les artistes peuvent répondre aux angoisses et inquiétudes communes des citoyens à propos des problèmes sociaux, de la migration, du climat. L'artiste doit nouer des liens avec la réalité, les problèmes dans le monde, et le travail dans l'espace public peut lui permettre de s'en rapprocher.

Liens et recommandations

 [Create in Public Space](#)

LA VILLE EN MOUVEMENT

SÉANCE DE DISCUSSION IV : ENVIRONNEMENT URBAIN

DISCUSSION MODÉRÉE PAR

Angus MacKechnie, Directeur général, OutdoorArtsUK (Royaume-Uni)

INVITÉS

Giulia Cantaluppi, Docteure en aménagement du territoire et politiques publiques, Université Iuav de Venise (Italie)

Kevin Leyden, Professeur en Sciences politiques et Sociologie à l'Université Nationale d'Irlande, Galway (Irlande)

Eleanor Barrett, Directrice, The Brick Box (Royaume-Uni)

Directeur exécutif d'OutdoorArtsUK, Angus MacKechnie ouvre la séance en décrivant les espaces qu'il traverse à vélo, chaque jour, pour se rendre au travail : Battersea Square (lieu où on se restaure), Knightsbridge et Eaton square (caractérisés par une architecture remarquable et de beaux espaces – tous privés), Hyde Park (lieu historique, très apprécié) et Speakers' Corner (depuis le XIX^e siècle, espace où chacun peut prendre la parole publiquement et librement), Bloomsbury et Brunswick Square (quartiers aux nombreux logements sociaux des années 1970, aujourd'hui gentrifiés et commercialisés), et enfin Chalton Street (haut lieu des « commutants », au cœur d'un quartier cosmopolite où vit une importante communauté musulmane). Autant d'espaces qui pourraient se résumer sous l'appellation « centre-ville » et qui, pourtant, sont incroyablement divers de par leurs usages, conceptions, propriétés et accès. Outre leur rôle social, ces espaces sont des lieux de commémoration, de protestation et de manifestation, mais aussi de rencontre et de travail, d'occupation, de célébration et de divergence. Comment pouvons-nous travailler dans, et avec, ces espaces ?

Un usage planifié

Tout en reconnaissant la complexité et l'imprévisibilité des usages et des identités des espaces, Kevin Leyden, professeur en Sciences politiques et Sociologie à l'Université Nationale d'Irlande, démarre sa présentation en nous rappelant que les environnements construits sont créés « par l'Homme, pour l'Homme », tout comme, par conséquent, les produits de la planification, de la conception, de l'ordre public et, enfin, de la politique.

Ces dernières années, explique-t-il, ont été marquées par une évolution de la planification urbaine. Si la plupart des environnements de centre-ville étaient historiquement prévus pour un usage mixte et le trafic piétonnier, la planification urbaine s'est recentrée, ces 60 dernières années, autour des routes et des automobiles. Un revirement stratégique qui, parallèlement, a apporté son lot de zones favorisant la ségrégation – bureaux et zones indus-

trielles, par exemple. Non contente de réduire les opportunités de dialogue et d'interaction sociale (vitales à la culture et aux œuvres créatives), cette tendance a créé diverses externalités négatives comme la pollution, des déplacements coûteux et un impact sur la santé.

Pour Kevin Leyden, les dirigeants des villes doivent nous connecter aux arts et à la culture dans les lieux mêmes où nous vivons, mais également créer des espaces publics bénéfiques pour les citoyens, la communauté et l'environnement. Cette évolution implique une conception et une planification soignées, mais aussi une évolution législative et réglementaire, afin d'encourager un financement et des politiques favorables aux arts et à la culture.

Le thème de la planification urbaine a suscité de nombreux commentaires sur l'usage de la voiture, un participant citant même

l'exemple d'Athenry – une ville d'Irlande dotée d'un magnifique château du XIII^e siècle et d'une place publique, mais envahie par l'automobile (ce qui lui vaut son surnom de « plus beau parking médiéval d'Europe »). La volonté de piétonnisation des habitants se heurte à celle des commerçants, pour qui la voiture stimule les affaires. Ce conflit entre, d'un côté, les intérêts économiques et, de l'autre, les intérêts sociaux sont communs, mais peuvent se manifester de différentes façons. Un autre participant cite Venise, où le problème n'est pas l'automobile mais... le touriste. Si la Cité des Doges est très fréquentée par les touristes, aucun espace « social » n'est prévu pour ses habitants – un cas extrême, qui montre bien l'importance de trouver l'équilibre lors de la création d'espaces urbains et d'impliquer les communautés dans les processus décisionnels concernant l'utilisation de ces mêmes espaces.

Le village urbain

Eleanor Barrett, co-directrice de The Brick Box, évoque les bienfaits d'une implication des riverains dans le cadre de projets de revitalisation. De 2013 à 2016, The Brick Box collabore avec l'équipe du conseil de Newham en charge de la revitalisation. Le but : créer des projets sous un pont autoroutier, sur un terrain en friche au cœur de Canning Town, un quartier londonien dit « sensible ». Au lancement du projet, la police tente de dissuader The Brick Box de se rendre dans cet espace, alors considéré comme peu sûr.

Leur motivation restée intacte, les membres de l'équipe impliquent, trois mois durant, la communauté locale autour des préparatifs d'A13 Green, projet au cours duquel, chaque vendredi soir pendant dix semaines, l'espace sous le viaduc est converti en « parc de village urbain ». Les riverains issus de tous les milieux participent au projet et se réapproprient l'espace. L'événement, bien que temporaire, a eu des répercussions durables. A13 Green a prouvé que l'on pouvait faire confiance aux citoyens (les préoccupations sécuritaires des autorités locales se sont révélées infondées), mais aussi que les communautés pourront, à l'avenir, collabo-



© Temporiuso.net, MADE in MAGE

rer et se porter volontaires pour se réapproprier les espaces qui les entourent.

The Brick Box a depuis quitté la capitale pour Bradford, dans la perspective de travailler en dehors des cercles institutionnels. Ses activités incluent désormais le Bradford Spaces Service, un projet destiné à ouvrir les centres-villes déserts à des projets créatifs à vocation caritative. En 2018, The Brick Box a organisé Bradford Bubble Up, un festival de

trois jours sur le thème de l'eau. Réunissant théâtre de rue, breakdance et musique dans l'espace public, l'événement a également transformé une rue escarpée en un toboggan aquatique long de 100 mètres. L'événement, qui a reçu un excellent accueil, sera désormais organisé chaque été par le Business Improvement District (district d'amélioration de l'activité économique) local...

Se réapproprier l'espace

Concluant la séance, Giulia Cantaluppi a présenté Temporiuso.net, un collectif milanais d'architectes, urbanistes, activistes et chercheurs, participant à la réouverture et à la mise à disposition culturelle d'espaces abandonnés ou désaffectés – anciennes gares ou lignes de chemin de fer, bâtiments inachevés, anciens sites industriels et bureaux vides. Si les organisations bénéficient souvent gratuitement de l'espace, elles sont invitées à proposer un plan d'activités illustrant leur capacité à prendre en charge les autres frais (notamment l'eau, l'électricité, etc.), tout en générant des activités qui redynamisent la ville.

L'un des projets Temporiuso.net (Palazzina 7) a consisté à reconstruire l'ancien marché général de Milan – un vaste espace, bordé

de bâtiments « style Liberty » et abandonné depuis 20 ans. Durant les travaux, le rez-de-chaussée a été confié à des associations et artisans locaux, tandis que le premier étage a été reconverti en logements pour étudiants, ces derniers se partageant les tâches d'entretien. Au final, ce format multi-usages a accueilli des espaces de coworking, une « banque de temps » destinée aux organisations locales et un appartement pour étudiants. L'espace extérieur, ouvert au public, a été transformé en jardins et en espaces d'activités et de détente. Un autre projet Temporiuso.net (MADE in MAGE), a vu l'ouverture d'un incubateur sur l'ancien site industriel Magazzini Generali Falck, accueillant 35 entreprises et jeunes créateurs dans le domaine de la mode et du design

durable. Ce qui était au départ un projet temporaire est devenu une installation permanente, qui a contribué à changer le cours des choses au niveau politique : le gouvernement local est devenu plus enclin à soutenir les programmes susceptibles de faire revenir les jeunes dans la ville et de persuader cette même jeunesse à vivre ici, à Milan.

Liens et recommandations

- 🌐 [OutdoorArtsUK](#)
- 🌐 [The Brick Box](#)
- 🌐 [Temporiuso](#)



ENTRETIEN AVEC HEBA EL-CHEIKH - MAHATAT FOR CONTEMPORARY ART



Heba El-Cheikh est productrice d'art en espace public et dirigeante culturelle. Elle a cofondé Mahatat for Contemporary Art en 2011. À travers l'art en espace public et les projets d'art communautaire, elle vise à décentraliser l'art et à le rendre accessible au plus grand nombre.

Mahatat a organisé divers projets, comme City Shadows (à Port-Saïd) qui investit les espaces abandonnés. En quoi consiste l'organisation d'un tel projet en Égypte ?

Dans le cas de City Shadows, cela faisait un an que nous travaillions à Port-Saïd – notre but étant de fournir ateliers et laboratoires d'organisation à des artistes émergents. C'est alors qu'on nous a présenté cette opportunité particulière : faire revivre des lieux abandonnés.

Ville très ancienne chargée d'histoire, Port-Saïd possède une architecture riche. Cette vaste cité cosmopolite est imprégnée d'une atmosphère d'un autre temps. Nous avons arpenté les rues, admirant les anciens bâtiments, les vieux hôtels et les logements qu'occupaient les ingénieurs lors de la construction du canal de Suez. Port-Saïd est influencée par l'Italie et la France, et regorge de maisons aux magnifiques balcons en bois. Très vite, les visiteurs que nous sommes n'ont qu'une envie : transformer en espace l'un des anciens palaces ou cinémas de la ville. Malheureusement, de tels projets sont quasiment impossibles en Égypte – sauf si vous êtes un gros investisseur.

En poursuivant nos recherches, nous avons déniché un terrain vague, coincé entre trois immeubles. Adossé à une ancienne villa historique et délimité par trois propriétés, ce terrain n'avait pas réellement de propriétaire. C'était un « non-lieu », recouvert d'ordures et situé en marge de tout. C'est pourtant ici que nous avons travaillé !

En Égypte, investir l'espace public signifie flirter énormément avec la légalité – ce qui est public et ce qui ne l'est pas, ce qui est autorisé et ce qui ne l'est pas. Il arrive que les passants nous demandent, l'air inquiet, ce que nous

faisons : leur confusion est bon signe, car elle signifie que nous pouvons être dans un espace public. Notre projet n'est ni une manifestation politique, ni un tournage de film, ni autre chose pouvant être reconnu et réglementé...

Parmi les projets dans les espaces abandonnés et, plus largement, dans l'espace urbain, nombreux sont ceux qui sont de courte durée. Que vous inspire cet aspect éphémère ?

Je travaille dans l'espace public, je ne peux donc que partager cette notion. Vous ne savez jamais ce qui naîtra d'un projet ponctuel. Nous n'avons cependant jamais prétendu que notre œuvre allait avoir un impact énorme. Au mieux, nous pouvons dire qu'il s'agit de la première expérience, pour un public, de représentation artistique en direct – et que c'est cette expérience qui importe.

Dans un quartier, nous avons monté un projet de revalorisation (ou upcycling), en raison du grand nombre d'ateliers de réparation avoisinants et de la grande quantité de matières premières. Faites quelques pas dans la rue, et vous y trouverez une quantité incroyable de bois et de plastique !

En collaboration avec les riverains, nous avons ouvert un atelier pour y construire une sculpture géante. Le bilan du projet est mitigé : d'un côté, les gens n'ont pas compris l'intérêt de la sculpture, mais de l'autre, nous avons fait un peu le ménage dans les rues – et même construit des bancs à partir d'ordures. Le projet a donc changé, ne serait-ce qu'un peu, l'espace public.

Mais au bout de deux ou trois semaines, la sculpture avait complètement disparu. Pour certains, le projet a été une réussite : faire durer une sculpture trois semaines est déjà

un exploit. Pour d'autres, la disparition de la sculpture est le symbole d'un échec cuisant. Telles ont été les conversations sur place.

Dans un autre quartier (Ezbet Khairallah), un dialogue avec les riverains et des partenaires ont abouti à un espace d'art communautaire – un véritable théâtre construit à partir de matériaux revalorisés. En choisissant ce quartier, nous n'avions pas comme projet de bâtir un théâtre, mais simplement de faire quelque chose pour l'espace public.

La scène est toujours sur place ! Nous n'avons jamais revendiqué le théâtre une fois celui-ci construit. Y placer une pancarte ? Elle aurait été mise à terre dès le lendemain, ou on aurait subi des pressions pour payer l'entretien des lieux. De la même façon, je sais parfaitement que la scène risque d'être démontée dans un futur proche, pour récupérer son bois. Si cela arrive, ce n'est pas un problème. Mais pour le moment, le théâtre est toujours debout !

Ce projet crée un impact, même si nous ne l'avions pas prévu. Nous n'avons pas de pouvoir sur les habitants, et nous ignorons comment ils réagiront face à nos interventions artistiques. J'étais très content de savoir que la scène était toujours intacte et que le projet avait été une réussite. Pourtant, je ne prétends ni tout connaître du quartier, ni pouvoir y vivre, ni même avoir impacté la vie des habitants. Un projet *peut* changer des vies, mais le simple fait de le revendiquer peut créer des problèmes.

[Liens et recommandations](#)

[Mahatat for Contemporary Art](#)