

Play>Urban N°04

Ce numéro de la revue *Play>Urban* est une constellation de projets, de propositions, de récits de personnes, qui tente par fragments de raconter ce que l'on pourrait appeler une dissémination des pratiques scénographiques, n'ayant pas peur d'en bousculer les prérequis et attentif à des contextes autant européens que non européens.

Ceci *via* des travaux d'étudiants de l'atelier de scénographie à la HEAR, actuels ou devenus scénographes, ainsi que des paroles d'artistes, à Ouagadougou, Port-au-Prince, Bamako, Conakry, et Kigali. On reviendra aussi longuement sur Extra Ordinaire, résidence des Scénos Urbaines à Strasbourg, en 2019, à la Meinau et au Neuhof. Cette imbrication de projets professionnels et d'école d'art est liée au fait que *Play>Urban* est le versant « recherche » des Scénos Urbaines, résidences d'artistes en contextes, un projet né en 2002 et co-réalisé avec des artistes ou des structures locales dans différentes villes de par le monde.

Un cahier est consacré à l'urbain et au performatif dans le partenariat entre l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et la HEAR [2003–2013] en ce qu'il est une des matrices du programme de recherche *Play>Urban*.

Mais pour commencer, que devient la scénographie aujourd'hui ?

Nous publions cinq textes des enseignants de l'atelier de scénographie à la HEAR. Ils nomment des manières de penser aujourd'hui cette pratique et, en creux, sa mutation en cours. La diversité des points de vue proposés ici, mise en dialogue dans le quotidien du travail collectif, permet d'offrir aux étudiants une pluralité d'approches.

Enfin, ce numéro est dédié à Dominique Malaquais, décédée au mois d'octobre 2021, et qui a pendant plus de quinze ans accompagné nos pas à la HEAR et dans le cadre de *Play>Urban*.

« « Le beau reste à venir », dans la jonction de la chair et de l'idée, dans un mouvement contagieux, une poétique du devenir, que les corps convoquent sur la scène. »

Dominique Malaquais, Julie Peghini, *In Respirer hors école*, RAW académie, sous la direction de Koyo Kouoh, RAW Material Company 2021, p. 65 et 69.

N°04



REVUE

PLAY>URBAN

N°04

REVUE

PLAY>URBAN

Que devient
la scénographie

—?

Pratiques
scénographiques

KINSHASA

EXTRA
ORDINAIRE



N°04

REVUE

PLAY>URBAN



« Si l'apprentissage se fait mieux hors école (ainsi ne suffoque-t-on pas), nous conviendrons que certaines attitudes doivent être laissées à la porte, dont au premier chef celle de l'expert. »

Dominique Malaquais

Play>Urban

N°04

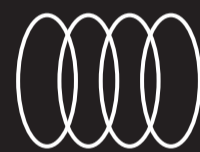
PLAY>URBAN

REVUE

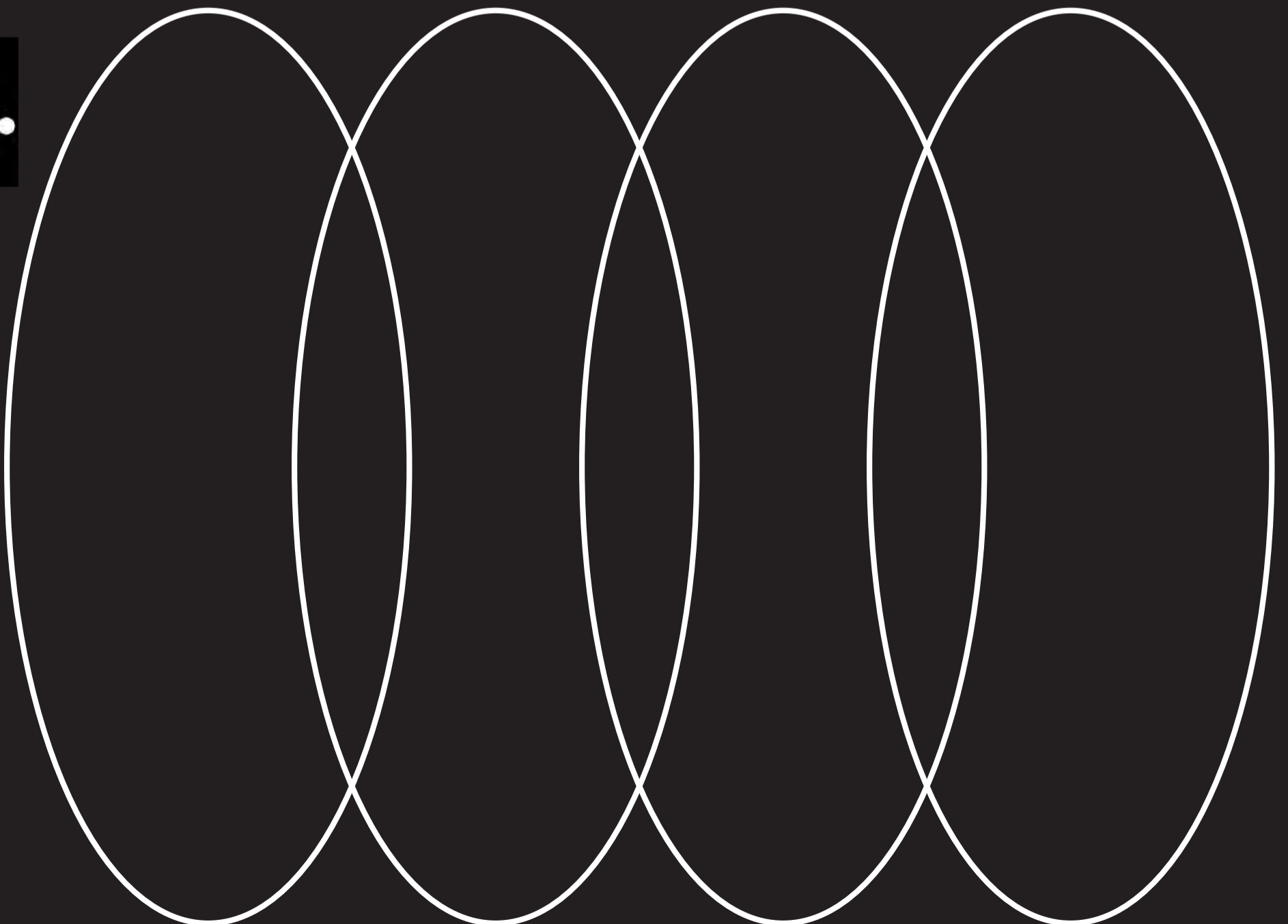
N°04

PLAY>URBAN

REVUE



N°04



PLAY>URBAN

REVUE

N°04



Les Praticables, Bamako 2019



Les Praticables, Bamako 2019

Extra Ordinaire, Strasbourg 2019

RÉSEAUX

Biographies des contributeurs



- MONDHER ABDELKRIM [France], vit à Strasbourg, est éducateur de rue à la JEEP.
- FANNY DE CHAILLÉ [France], vit à Paris, est metteuse en scène, chorégraphe et performeuse.
- HAKIM BAH [Guinée], vit à Paris, est auteur, metteur en scène [C^{ie} Paupières mobiles], cofondateur du festival L'Univers des Mots à Conakry.
- DIARRA DEMBÉLÉ [Mali], vit à Bamako, est comédienne et scénographe avec Les Praticables.
- EMMANUELLE BISCHOFF [France], vit à Berlin, est scénographe, enseignante à la HEAR.
- MOHAMED DIANE [Guinée], vit entre Conakry et Bamako, est scénographe.
- CATHERINE BOSKOWITZ [France], vit à Saint-Brisson, est metteuse en scène, autrice comédienne et plasticienne.
- LAMINE DIARRA [Mali], vit entre Angers et Bamako, est comédien, metteur en scène, fondateur et directeur du festival Les Praticables à Bamako.
- CATHERINE CARTENI [France], vit à Strasbourg, est cheffe de service à l'association JEEP Neuhof et Meinau.
- MOHAMED DIARRA [Mali], vit à Bamako, est scénographe, travaille avec le festival Les Praticables.
- BOYZIE CEKWANA [Afrique du Sud], vit à Johannesburg, est chorégraphe et performeur.
- FRANÇOIS DUCONSEILLE [France], est artiste, scénographe, enseignant cofondateur de l'atelier de scénographie à la HEAR, et des Scénos Urbaines, co-porteur du programme de recherche Play>Urban.
- ALICE CHAPOTAT [France], vit à Strasbourg, est étudiante en scénographie à la HEAR Strasbourg.

- LENA EMERIAU [France], a été étudiante en scénographie à la HEAR Strasbourg, continue ses études en mise en scène.
- ESPACE 4 [France – Haïti], est un collectif basé entre Port-au-Prince et Paris. Ses membres sont Joseph Derilon fils Derilus, Lucas Laperière, Zoé Marie, Junior Neptune, Elise Villatte. Ils ont créé la scénographie du Festival Quatre Chemins en 2019.
- MILENA FOREST [France], vit à Bruxelles, est scénographe diplômée de La Cambre.
- ALEXANDRE FRÜH [France], vit à Strasbourg, est scénographe d'exposition, muséographe, artiste, et enseignant à la HEAR.
- STELLA FUNARO [France], vit à Strasbourg, était éducatrice de rue à la JEEP jusqu'en 2021.
- GUY GIRAUD [France], vit à Schiltigheim, est architecte, urbaniste, membre du conseil d'administration de la JEEP.
- CLÉMENTINE GOMEZ [France], vit à Bruxelles, est étudiante en scénographie à La Cambre.
- ANTON GRANDCOIN [France], vit à Paris, a étudié la scénographie à la HEAR, poursuit actuellement ses études à l'École d'Architecture de Paris-Belleville.
- GAËTAN GROMER [France], vit à Strasbourg, est créateur sonore.
- CHARLOTTE HERMANT [France], vit à Bruxelles, est scénographe diplômée de La Cambre.
- CHARLOTTE HUMBERT [France], vit entre Strasbourg et Ouagadougou, est scénographe indépendante pour le Festival Les Récréâtrales à Ouagadougou, et a été étudiante à la HEAR.
- HAROUNA KALEY SOULEY [Niger], vit à Niamey, est scénographe avec l'espace Forge Arts à Niamey.
- ABDOULAYE TRÉSOR KONATÉ [France], vit à Strasbourg, est danseur et chorégraphe.
- J-CHRISTOPHE LANQUETIN [France], est artiste, scénographe, enseignant co-fondateur de l'atelier de scénographie à la HEAR, et des Scénos Urbaines, co-porteur du programme de recherche Play>Urban.
- ARNO LUZAMBA [RDC], vit à Strasbourg, est artiste, diplômé dans le cadre du partenariat ABA-ESAD [HEAR].
- YANNICK LUZUAKI [RDC], vit à Strasbourg, est artiste, diplômé dans le cadre du partenariat ABA-ESAD [HEAR].
- LIONEL MANGA [Cameroun], vit à Douala, est écrivain, artiste, activiste.
- MARJOLAINE MANSOT [France], vit à Paris, est scénographe, diplômée de l'École du Théâtre National de Strasbourg.

RÉSEAUX

- ADRIEN MAUFAY [France], vit à Marseille, est scénographe, membre de la C^{ie} Rara Woulib, diplômé de la HEAR en scénographie.
- ANDROA MINDRE KOLO [RDC], vit à Strasbourg, est artiste visuel, performeur et commissaire d'exposition, diplômé dans le cadre du partenariat ABA-ESAD [HEAR].
- MEGA MINGIEDI [RDC], vit à Kinshasa, est artiste, diplômé dans le cadre du partenariat ABA-ESAD [HEAR].
- ODILE MONTALVO [France], vit à Strasbourg, est médecin à la retraite, responsable du Comité des Peuples à la Meinau, porteuse de la Fête des Peuples.
- BAERBEL MUELLER [Autriche], vit entre Vienne et Accra [Ghana], est architecte, enseignante à l'École d'Architecture de Vienne, responsable du laboratoire trans-disciplinaire [a]FA _ [applied] foreign affairs.
- ANDRÉYA OUAMBA [Congo Brazzaville], vit entre Paris et Dakar [Sénégal], est danseur et chorégraphe.
- PAULIN OUEDRAOGO [Burkina Faso], vit entre Paris et Ouagadougou, est régisseur général du festival Les Récréâtrales à Ouagadougou, et travaille aussi pour d'autres festivals et théâtres, en France, au Mali...
- IKHYEON PARK [Corée du Sud], vit à Strasbourg, est scénographe et artiste, diplômé de la HEAR en scénographie.
- NATHANIA PÉRICLÈS [Haïti], vit à Strasbourg, est performeuse et scénographe, diplômée de la HEAR en scénographie.
- GUY RÉGIS JR [Haïti], vit entre Paris et Port-au-Prince, est écrivain, metteur en scène et directeur du Festival Quatre Chemins à Port-au-Prince.
- GABRIELLE RITZ [France], vit à Bruxelles, est scénographe diplômée de La Cambre.
- FRIDA ROBLÈS [Mexique], vit à Vienne [Autriche], est commissaire d'exposition, intervenante dans le cadre du laboratoire trans-disciplinaire [a]FA _ [applied] foreign affairs.
- CHARLOTTE SEELIGMÜLLER [France], vit à Bruxelles, est scénographe diplômée de La Cambre.
- ÉLISE SIMONET [France], vit à Paris, est metteuse en scène et dramaturge, membre du groupe l'Encyclopédie de la parole.
- JOËLLE SMADJA [France], vit à Strasbourg, est directrice de Pôle Sud, à l'initiative des Scénos Urbaines à la Meinau et au Neuhof.
- NINA STØTTRUP LARSEN [Danemark], vit entre Amsterdam et Copenhague, est artiste visuelle, et enseignante à la HEAR, Strasbourg.
- MARC VALLÈS [Haïti], vit à Strasbourg, est auteur, scénographe, diplômé de la HEAR en scénographie.

RÉSEAUX

- ELIE VENDRAND-MAILLET [France], vit à Paris, est scénographe, diplômé de la HEAR en scénographie.
- GILBERT VINCENT [France], vit à Schiltigheim, est Professeur Émérite en philosophie à l'Université de Strasbourg, président de l'association JEEP.
- THOMAS VOLTZENLOGEL [France], vit à Strasbourg, est théoricien du théâtre et du cinéma, enseigne la théorie à la HEAR en scénographie.
- CLARA WALTER [France], vit à Lille, est scénographe, diplômée de la HEAR en scénographie.

CONTENU

5 RÉSEAUX

13

Que devient la scénographie ?

- 15 Atelier de scénographie de la hear 1995-2023
 21 **RÉFLEXIONS : 6 QUESTIONS À L'ATELIER SCÉNOGRAPHIE**
 25 Réflexions: Emmanuelle Bischoff
 27 Réflexions: François Duconseille
 29 Réflexions: Alexandre Früh
 31 Réflexions: J-Christophe Lanquetin
 35 Réflexions: Thomas Voltzenlogel
 40 Atelier de scénographie de la hear 1995-2023
 45 Étudiant-es diplômé-es de l'atelier de scénographie 1995-2023

49

Pratiques scénographiques

- 51 **5 projets 2016-2023**
 55 Impressions projets
 67 **PRÉSENTATIONS**
 69 Univers des mots – Hakim Bah
 71 Les Praticables – Lamine Diarra
 73 Théâtre tous azimuts – Guy Régis Jr
 76 Agir sans point de vue, sans perspective – J-Christophe Lanquetin
 79 Carrefours – Nathania Périclès
 81 **PLANS / MÉTHODES**
 86 Créer et travailler à partir des réalités du terrain – Paulin Ouedraogo
 91 Repérage, Conakry – François Duconseille
 99 Repérages des lieux, caractéristiques, atouts et questionnements, Bamako – Clara Walter
 105 Derrière la montagne, Port-au-Prince – Espace 4
 115 Plans d'espace, Kigali – Adrien Maufay
 119 Dessins – chaises, Bamako – Ikhyeon Park

- 123 **PERFORMANCES, IMPRESSIONS**
 131 **RÉCITS**
 133 L'espace urbain et le corps – Alice Chapotat
 135 Double réalité – Lena Emeriau
 137 A la ferme Kaporo – Anton Grancoin
 141 Tofs-triés, Conakry – Clémentine Gomez
 143 Il pleut – Charlotte Hermant
 144 Sur un air de fin du monde, j'observe cette vue de Conakry
 – Charlotte Hermant
 145 Retour aux sources – Charlotte Humbert
 148 Les survivants – Lionel Manga
 152 Terrain Vague – Marjolaine Mansot
 154 À Conakry – Nathania Périclès
 155 Ces éléments flottants, extirpés du réel, sont rattachés à des lieux,
 à des points de repères que nous nous sommes créés, ici.
 – Charlotte Seeligmüller
 158 Une façon de bouger – Elie Vendrand-Maillet
 159 Quelle scénographie pour un festival dans la ville – Clara Walter
 163 Encyclopédie de la parole, Juke Box Conakry – Élise Simonet
 167 **QUESTIONS**
 169 Questions avec Marc Vallès
 175 Questions avec Nathania Périclès
 179 Questions avec Harouna Kallé Souley, Mohamed Diarra, Mohamed
 Djane, Diarra Dembéle
 184 Questions avec Adrien Maufay
 188 Questions avec Baerbel Mueller, Frida Roblès

Kinshasa

193

- 195 **PERFORMANCES**
 225 **PARTENARIAT ET QUESTIONS**
 227 Historique partenariat, ABA-ESAD (HEAR)
 232 Espace urbain, Kinshasa – Partenariat, ABA – ESAD (HEAR)
 – J-Christophe Lanquetin
 235 Questions avec Mega Mingiedi
 242 Questions avec Arno Luzamba
 246 Questions avec Yannick Luzuaki

Extra Ordinaire

249

- 252 Courte présentation des partenaires
 253 La Tentative
 255 Les archives de l'association AGATE
 263 Extra Ordinaire, programme
 275 **PROJETS D'ARTISTES**
 277 ACTION ! Cinq femmes avec les autres – Catherine Boskowitz
 287 Vectors of soft loss... – Boyzie Cekwana
 295 La Bibliothèque – Fanny de Chaillé
 297 La Ingold, récit(s) – François Duconseille
 305 Le Chant des Immeubles #4 – Gaëtan Gromer
 307 Le Contraire de l'Absence – Androa Mindre Kolo
 311 Meinau Feeling Good – Abdoulaye Trésor Konaté
 313 Marche des encombrants – J-Christophe Lanquetin
 321 Rendre Patrimonial – Nina Støttrup Larsen
 325 Le Temps d'un Artiste ! – Andreyra Ouamba
 329 PLAY<URBAN, Les Charettes
 343 **RÉFLEXIONS / QUESTIONS**
 345 Réflexions : Premières Rencontres à La Meinau – Odile Montalvo
 347 Réflexions : Lettre – Bernard Schlaefli
 349 Questions avec Joëlle Smadja
 351 Questions avec Androa Mindre Kolo
 357 Questions avec Mondher Abdelkrim, Stella Funaro
 359 Questions avec Mondher Abdelkrim, Catherine Carteni, Guy Giraud,
 Marie Lotz, Gilbert Vincent
 365 Questions avec François Duconseille, J-Christophe Lanquetin

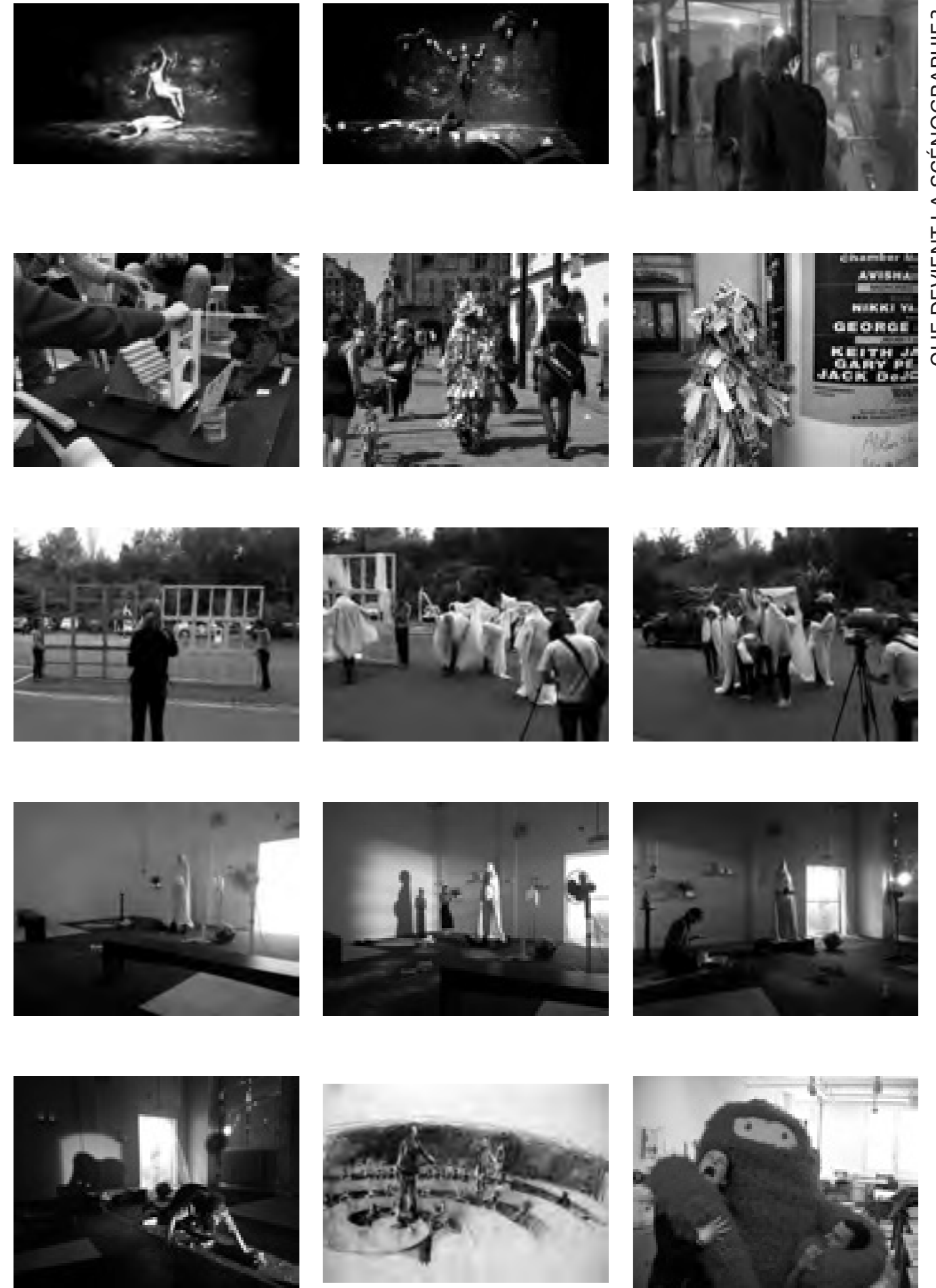
 373 **Gentrification** – J-Christophe Lanquetin

 376 Photo crédits
 377 Colophon

Que devient
la scénographie
—?

Un ensemble de textes d'Emmanuelle Bischoff, François Duconseille, Alexandre Früh, J-Christophe Lanquetin et Thomas Voltzenlogel, enseignants à l'atelier de scénographie de la HEAR, où se racontent les questionnements qui nous traversent sur le devenir d'une pratique appelée à évoluer afin de rester en prise avec les formes théâtrales et performatives de l'époque où la quelle nous vivons.

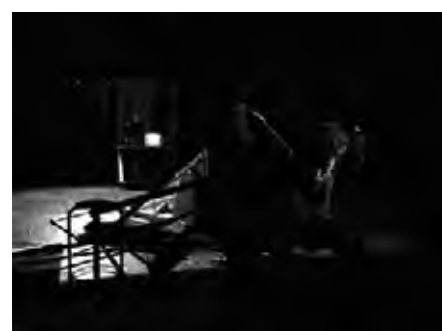
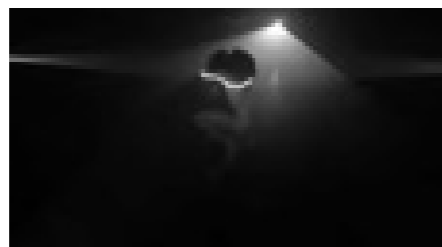
QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?



QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?



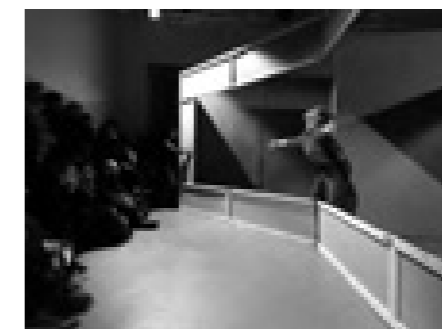
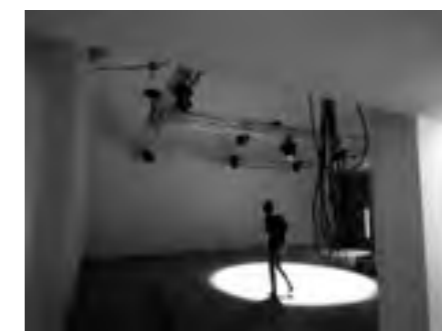
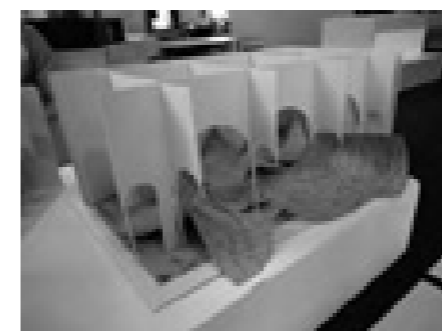
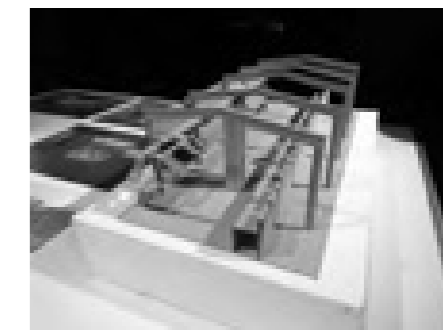
QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?



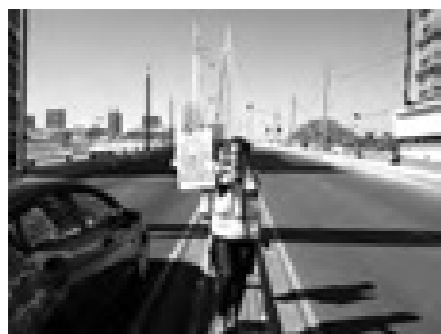
Atelier de scénographie de la HEAR 1994-2023



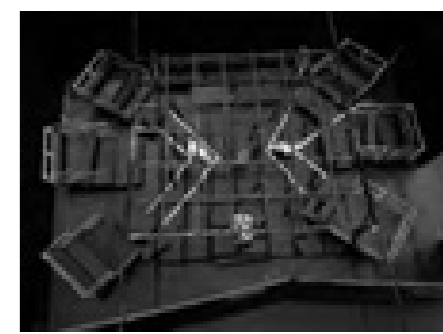
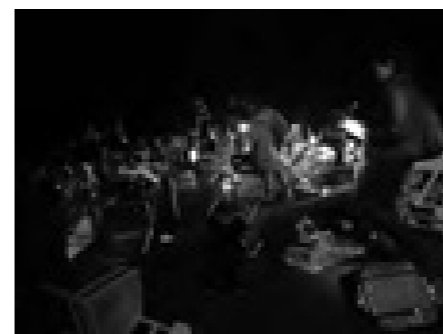
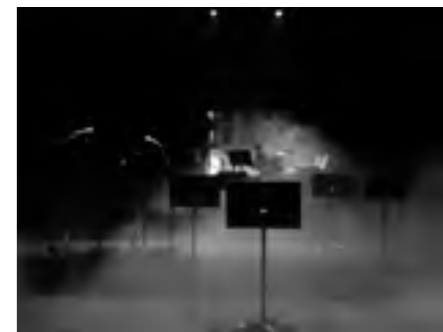
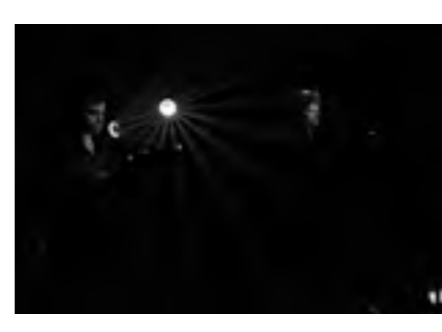
QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?



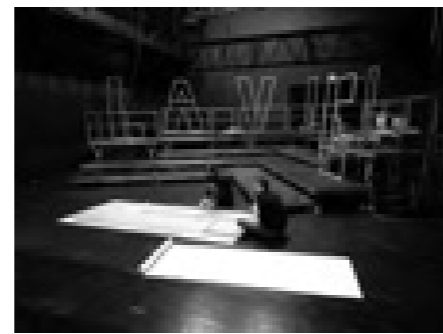
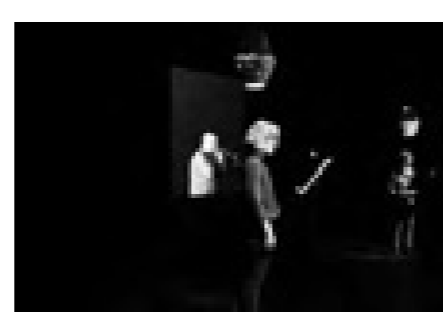
Atelier de scénographie de la HEAR 1994-2023



QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?



QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?



QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

Réflexions

Que devient la scénographie ?

6 questions à l'atelier scénographie

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

—Comment nommeriez-vous, en lien avec la singularité des parcours des étudiants, les enjeux pédagogiques qui guident votre présence à l'atelier de scénographie ?

—Si les traditions scéniques et muséographiques occidentales sont des points de départ pour introduire les étudiants aux langages et aux outils de la scénographie, comment travaillez-vous avec cette histoire ?

—En quoi et comment vous semble-t-il souhaitable voire nécessaire de construire un point de vue critique à l'égard de ces traditions pour ouvrir les étudiants à d'autres approches ? Notamment par le biais des 4 w qui interrogent le pourquoi, le pour qui, le pour où et le comment.

—Jusqu'où la scénographie peut-elle être une dramaturgie ?

—Comment abordez-vous dans vos pratiques et dans vos propositions pédagogiques la question des publics et des contextes ? Et en particulier les déplacements entre, d'un côté, l'institution et sa demande de théâtralité « consistante » et, de l'autre, des théâtralités plus « inconsistantes », notamment dans l'espace urbain ?

—Quelle place accorder aux gestes performatifs dans nos pratiques scénographiques ?

Réflexions

Emmanuelle Bischoff

Enjeux pédagogiques... Quelques notes éparses ...

Mon rapport au théâtre se traduit par cette particularité que je chéris, celle du travail collectif. Enseigner la scénographie, pour moi, c'est peut-être avant tout la tentative de fédérer un groupe, de le rassembler autour d'un projet. Faire vivre aux étudiant-e-s l'aventure incroyable que peut représenter une création. Donner un petit aperçu de cette collaboration avec d'autres artistes, indispensable, que leur futur métier implique.

L'autre pôle dominant de mon travail et de ma pédagogie pour aborder la création d'un espace : l'intuition... Aller fouiller, faire émerger et guider l'intuition des étudiant-e-s. Ils et elles sont les seul-e-s spécialistes de leur propre univers. Ils et elles peuvent donc se faire confiance. Mon accompagnement consiste à leur donner des outils pour structurer cette intuition, lui donner sens, lui donner la parole.

L'intuition crée une sorte de bulle. Bulle utopique qui invite à la découverte d'un autre moi, qui n'est pas géré par des conventions. Un moi qui serait libre d'ignorer le diktat de la norme. L'intuition ouvre le chemin à des choix libres, à des points de vue personnels sur le monde et ma façon de l'appréhender. Cette porte d'entrée sur mon vécu, mes sens, l'espace de mon corps et son environnement, me permet de me positionner et d'exprimer mon rapport au monde.

Sans cette relation à son propre corps, la création d'un espace reste une construction mentale, esthétique, architecturale. L'espace scénique dialogue avec la chair, celle des comédiens. Une scénographie naît d'une subjectivité dramaturgique et devient le support de jeu des acteurs, et ainsi donc l'interlocuteur privilégié de la mise en scène.

Le jeu, l'improvisation, la danse... ces tentatives qui mettent à contribution notre voix et notre corps avec leurs forces, leurs fragilités, leur pudeur et leur

audace sont des outils précieux pour aborder un texte destiné à la scène. Mastiquer ces mots qui nous sont étrangers, s'amuser avec leurs sonorités, les chanter, les danser – ou tout simplement les lire à haute voix – permet d'entrer en contact avec un texte, par les sens. Ça permet aussi d'en avoir une connaissance immédiate qui ne recourt pas au raisonnement. C'est le moment de collecter toutes les images qui me traversent, les odeurs, les sons, les souvenirs. Se laisser stimuler par la découverte à travers le dessin, l'écriture, ainsi que des maquettes rapides.

C'est seulement après cette rencontre très personnelle avec le texte que l'on peut aborder la dramaturgie, étape importante dans l'élaboration d'un espace.

C'est un plongeon dans l'écriture d'autrui. Le contexte culturel, historique, politique de l'auteur-e... Quelle est son urgence de dire ? Quels sont les enjeux de son écriture ? La dramaturgie de l'espace naît de la rencontre de deux nécessités : celle de l'auteur-e et la mienne en tant qu'artiste et interprète-scénographe, plongé-e dans un autre contexte la plupart du temps. À cela s'ajoute évidemment le propos du ou de la metteur-e en scène. Cette rencontre de différentes réalités ; leurs résonances, leurs dissonances font naître un univers que je dois traduire. Cet autre langage du théâtre, la poésie de l'espace.

Le contour de cet univers et son esthétique résultent d'une succession de choix. Il est intéressant de démarrer le travail avec des maquettes rapides nourries d'idées qui peuvent rester abstraites et conceptuelles, qui sont de l'ordre de l'esquisse utopique. En retravaillant ces maquettes par le biais du dessin, on précise les matières, les proportions, et, par l'aller-retour entre ces outils, la recherche d'espace s'inscrit de plus en plus dans une réalité et un cahier des charges donné (celui du théâtre ou du lieu de représentation qui accueille le projet). Réfléchir au point de vue du spectateur, à son rapport à l'espace « en jeu », s'adapter à une

jauge... Le faisceau de recherche se réduit de plus en plus, mais l'essence de nos intuitions demeure bien présente.

Un autre outil intéressant est la constitution d'une iconographie. Images de films, photos, œuvres d'art... Elle est intéressante pour se situer dans un contexte culturel. Elle s'avère d'une grande aide pour comprendre et se mettre d'accord avec nos collaborateurs sur des références. Parfois, elle est précieuse pour développer ou préciser une forme, une esthétique. Elle est de toute évidence un médium important dans les premiers échanges avec le ou la metteur-e en scène.

Lors de ces échanges et plus tard avec l'éclairagiste et le ou la costumier-e (qui restent théoriques pour les étudiant-e-s, j'encourage alors le travail en binôme pour qu'il y ait toujours un regard extérieur en dialogue), les propositions d'espaces sont confirmées, mais parfois aussi contestées, voire radicalement remises en question. Cette réorientation dans le travail, si elle a lieu, n'est pas à considérer comme un échec. C'est une remise en question qui peut ouvrir d'autres portes et faire émerger des pistes mises de côté au cours du processus de recherche. La dynamique offerte par ces échanges – sensibles – de points de vue, de références et d'idées au sein de l'équipe artistique est fondamentale pour créer l'esthétique globale du projet.

Avec les outils qui leur sont proposés ; littérature, écriture, dessin, photo, maquette, performance, vidéo, etc., les futur-e-s scénographes sont invité-e-s à se positionner comme artiste, avec une pensée globale sur un projet, et non comme artisan-technicien-ne au service d'une mise en scène. En cela, je me sens très proche des scénographes qui enseignent à la HEAR depuis quelques années déjà. Ils m'ont formée avec des convictions semblables et la volonté accrue d'ouvrir nos regards et nos possibles.

« Sans la relation à son propre corps, la création d'un espace reste une construction mentale, esthétique, architecturale.

L'espace scénique dialogue avec la chair, celle des comédiens. »

Réflexions

François Duconseille

Comment nommeriez-vous, en lien avec la singularité des parcours des étudiants, les enjeux pédagogiques qui guident votre présence à l'atelier de scénographie ?

Ce qui guide ma présence à l'atelier est l'héritage de mes études à l'École du TNS sous la direction de Jean-Pierre Vincent, de la diversité des approches scéniques caractéristiques de son passage dans ce théâtre et de la façon dont il l'a ouvert à des singularités de points de vue et de pratiques tant artistiques que sociales, invitant la cité à la table d'un théâtre qui rejouait sans cesse ses formes et ses lieux en fonction de ceux qui l'investissaient. Un autre fait marquant de mes études en cette école-théâtre est la puissance formatrice du rapport au réel, ce qui fut une des caractéristiques majeures de ce lieu où l'on peut dire que l'apprentissage se faisait sur le tas en engageant les étudiants dans une succession de productions théâtrales portées par des metteurs en scène invités. Apprendre en faisant est une voie que je tente, depuis mon arrivée à l'atelier de scénographie de la HEAR, d'ouvrir régulièrement en inventant des contextes de production au sein de l'école avec d'autres ateliers ou en lien avec des partenaires extérieurs (institutions culturelles, autres écoles...) car ces rencontres avec le réel me semblent être la meilleure façon de préparer les étudiants à leur vie professionnelle.

Si ma formation a abouti à un diplôme de scénographe de théâtre, elle avait commencé avant ma venue à Strasbourg à l'École des Beaux-Arts de Rouen. Cet élément biographique n'aurait pas d'importance s'il n'avait marqué durablement mes pratiques en constante oscillation entre les approches collectives et interdépendantes de la scénographie et celles plus autonomes et solitaires de mes recherches artistiques ; bien que celles-ci fussent régulièrement hybridées par des enjeux scénographiques, jusqu'à l'inconfort de questionnements stériles sur « identité et unicité » auxquels je pensais devoir répondre de façon claire

en croyant qu'elles étaient le propre d'un parcours artistiquement et socialement accompli. À l'atelier, la tension entre ces deux champs de pratiques est palpable ; l'ayant traversée et continuant à la vivre, je pense être capable d'accompagner les étudiants dans ces questionnements troublants et leur éviter, s'il est possible d'être doué d'influence et de faire l'économie de leur propre expérience, un certain nombre d'écueils et de faux problèmes paralysants.

De par la diversité de mon parcours professionnel et artistique, ma place dans l'atelier s'est construite à la croisée des pratiques, en une approche de la scénographie dont le centre de gravité et de spécialisation se déplace en fonction de l'évolution des enjeux et des équilibres pédagogiques, circulant entre espace scénique, espace filmé, espace urbain et pratiques hybrides associant arts visuels, sonores et performatifs. Cette « adaptabilité » en dialogue et complémentarité avec la présence plus localisée de collègues me semble en accord avec le positionnement de cet atelier dans une école d'arts visuels et au sein d'un établissement comportant un enseignement de la musique.

Si les traditions scéniques et muséographiques occidentales sont des points de départ pour introduire les étudiants aux langages et aux outils de la scénographie, comment travaillez-vous avec cette histoire ?

Si cette histoire me constitue en partie – elle a marqué mes études au TNS et mes débuts de scénographe de théâtre –, elle a été par la suite interrogée dans différents projets qui m'ont amené à croiser les médiums et remettre en cause certaines de ses caractéristiques, notamment la primauté du regard dont j'ai eu de nombreuses occasions interrogé les marges, dans et hors la boîte scénique. Ce penchant nourrit ma perception des travaux d'étudiants, sans nier les fondements opérants des héritages et chercher quand cela se présente à forcer le tropisme vers la tradition que certains d'entre eux

affectionnent. Question récurrente que celle de la place à investir dans la longue chaîne de la tradition, celle-ci est à inventer à chaque fois en fonction de l'acte projeté pour les étudiants de l'atelier, car jamais donnée *a priori* par un dispositif scénique que nous ne possédons pas, du fait de nos locaux. Cette absence de « scène constituée » est une fragilité mais une chance pour l'atelier, à la fois en laissant la question du contexte ouverte en permanence mais aussi car cela pousse à chercher les réponses dans l'en-dehors d'une zone de confort absente ou en s'adossant comme nous le faisons aux différents théâtres avec lesquels nous avons tissé des partenariats pour offrir aux étudiants l'accès aux savoirs et aux pratiques des outils scéniques conventionnels.

En quoi et comment vous semble-t-il souhaitable voire nécessaire de construire un point de vue critique au regard de ces traditions pour ouvrir les étudiants à d'autres approches ? Notamment par le biais des 4 w qui interrogent le pourquoi, le pour qui, le pour où et le comment.

Que serait un enseignement qui n'aiderait pas l'étudiant à se construire un point de vue critique, qu'il soit en réaction aux traditions ou à des approches contemporaines toujours en proie au risque d'un nouvel académisme ? En cela, les 4 w nous aident à questionner les évidences, s'extraire des conventions quand elles ne sont que réflexes et inscrire les projets en résonance avec le présent du spectateur, quitte à revendiquer en toute conscience des détours par le passé. Au-delà de la question de l'inscription ou non dans des traditions, ce qui stimule mon apport pédagogique est de questionner le potentiel d'expérience proposé par l'étudiant, en quoi ses réponses génèrent des expériences ayant la capacité d'entrer en résonance avec le présent et de construire un contexte d'attention pour le spectateur. Encore une fois c'est une approche pragmatique qui guide mon enseignement, faire comprendre

Réflexions

Alexandre Früh

d'y trouver des repères. Penser la pratique en dehors de son cadre institutionnel, au moins au départ, permet d'ouvrir les imaginaires.

MÉTHODOLOGIE

Je propose deux sujets à explorer chaque année. Seulement deux, parce que nous avons le temps de réfléchir. En situation professionnelle, c'est-à-dire en répondant à une commande, les décisions doivent se prendre vite, il n'y a pas la latitude d'explorer à fond un sujet. Ici, on peut et on doit se le permettre. Mon propos théorique se construit autour de ces deux sujets : les cours qui évoquent l'histoire des musées et l'histoire de la pratique scénographique s'y rattachent nécessairement.

J'attends des étudiants qu'ils travaillent sur toutes les composantes de l'exposition : le lieu, les œuvres, le propos, le public, mais surtout sur les interactions entre tous ces éléments. J'attends surtout qu'ils détournent, contournent et retournent le propos dans tous les sens. Qu'ils l'expérimentent de façon critique, sans se sentir obligé de respecter le carcan des contraintes. La réflexion est ouverte, elle peut s'exprimer sans contrainte, et, dans ce cadre, on peut penser tous les possibles : je suis aussi là pour rappeler le réel et demander comment ça tiendra, et dire éventuellement que ça ne tiendra

pas, mais ce n'est pas mon premier propos. En revanche, il est impératif que la réflexion se développe de façon construite : j'insiste toujours sur la maîtrise des outils que sont le dessin, la maquette, la 3D, que les étudiants se les approprient tous ou qu'ils en privilégient un. Le scénographe d'exposition doit, à un moment donné, expliciter son propos : le commissariat de l'exposition maîtrise l'aspect scientifique du propos, mais bien souvent, les données spatiales lui échappent. C'est au scénographe de réussir à les lui faire appréhender, à matérialiser ce qu'il entend faire de l'espace, qui est la matière première de la scénographie d'exposition.

L'atelier de scénographie est construit sur l'interdisciplinarité. En quatrième année, nous proposons la réalisation de travaux à l'échelle 1. S'ils ne se déroulent évidemment pas dans un cadre professionnel, ils permettent de se tester, de se confronter et souvent de se cogner avec le réel. Avec les moyens du bord, il faudra fabriquer un objet qui sera présenté à un public : les problèmes et les contraintes deviennent concrets, on s'affronte à la matière, à ses propriétés, son effectivité. C'est un moment où on peut prendre tous les risques, même celui de se tromper puisque, justement, on ne risque rien. Cette quatrième année est cruciale pour les étudiants :

APPROCHE

La scénographie d'exposition n'est pas très familière aux étudiants, la plupart découvrent la pratique en venant au cours. Mais c'est là l'une des singularités du parcours de l'atelier de scénographie de l'École : on n'y distingue pas le musée du théâtre, de l'opéra et des arts de la rue, et la scénographie est d'emblée conçue comme une discipline multiforme. Mon parcours personnel reflète cette conception : élève à l'École, je travaillais le volume et l'installation. Ma rencontre avec Sarkis a été décisive pour comprendre que toute œuvre située dans l'espace raconte une histoire, que deux œuvres placées côte à côte ébauchent un « scénario » et interagissent avec le visiteur, non seulement dans son esprit mais aussi dans son corps et dans sa gestuelle.

Mon approche pédagogique a d'ailleurs évolué au fil du temps, au contact de mes collègues scénographes dans les autres disciplines, mais aussi au contact des étudiants. Cette transformation a eu des répercussions sur ma pratique professionnelle : la scénographie est un outil, on l'utilise pour « mettre en scène » une pièce, un opéra, des tableaux, un espace urbain. Les étudiants viennent à mon cours sans idée préconçue sur ce qu'est un musée ou sur ce que doit être une exposition, ils découvrent un nouveau terrain de jeu, qu'ils doivent explorer de fond en comble avant

« C'est l'une des singularités du parcours de l'atelier de scénographie de l'École : on n'y distingue pas le musée du théâtre, de l'opéra et des arts de la rue, et la scénographie est d'emblée conçue comme une discipline multiforme. »

28
« La difficulté mais peut-être à certains égards la chance de l'atelier est de ne pas être inscrit dans une école de théâtre, ce qui donne une grande liberté pour repenser les formes et la place de chacun indépendamment des organisations hiérarchisées conventionnelles. »

à l'étudiant par l'analyse des situations produites la façon dont les différents paramètres agissent et comment agir sur ceux-ci pour être au plus près de l'intuition voire de l'intention.

Jusqu'où la scénographie peut-elle être une dramaturgie ?

De toute évidence, une scénographie pertinente se doit d'être une dramaturgie. Le « jusqu'où » de la question pose celle de la façon dont se construit sa place en regard des autres champs actifs d'un projet (texte, jeu, lumière, son... pour ce qui est du théâtre). L'objectif vers lequel tendre est celui d'une dramaturgie commune à toutes les dimensions d'une production qui ne permettrait pas d'isoler l'un ou l'autre de ses constituants. À cet endroit, la transmission pédagogique tente de faire prendre conscience à l'étudiant de la place de la scénographie dans un processus de création collectif, tout en accompagnant ceux qui s'engagent vers la mise en œuvre d'un projet personnel de spectacle, notamment au moment du Master pour lequel ils deviennent auteurs à part entière. La difficulté mais peut-être à certains égards la chance de l'atelier est de ne pas être inscrit dans une école de théâtre, ce qui donne une grande liberté pour repenser les formes et la place de chacun indépendamment des organisations hiérarchisées conventionnelles. Quoi qu'il en soit pour ceux qui se destinent à pratiquer la scénographie de théâtre, il s'agit de les rendre sensibles aux deux qualités essentielles de ce métier ; diplomatie et psychologie, indépendamment du talent artistique évidemment nécessaire mais souvent insuffisant à l'épreuve des réalités complexes de cette pratique.

Comment abordez-vous dans vos pratiques et dans vos propositions pédagogiques la question des publics et des contextes ? Et en particulier les déplacements entre d'un côté l'institution et sa demande

de théâtralité « consistante » et de l'autre des théâtralités plus « inconsistantes », notamment dans l'espace urbain ?

Comme je le suggérais précédemment, la pratique d'une théâtralité « consistante » m'a paradoxalement souvent laissé sur ma faim, d'où une propension ancienne et structurelle à l'inconsistance que j'essaie de cultiver tant dans les projets plastiques que dans ceux menés en espaces urbains. Au début des années 2000, avec la création des Scénos Urbaines, la part des recherches urbaines a pris le pas sur des pratiques artistiques plus conventionnelles en lieux clos (théâtres, centres d'arts...) dont je cherchais à me dégager. Le processus des « Scénos » inscrit durablement dans des réalités extra-européennes remettait en cause de nombreuses certitudes, en m'amenant dans des zones d'inconforts génératrices de questionnements sur les modes de productions, les liens aux contextes, la question de l'adresse, de l'attention, du public... tout ce sur quoi ma formation et mon parcours s'étaient construits était à repenser.

L'espace urbain est l'apprentissage d'une déprise tant la maîtrise d'une expérience pré-pensée, programmée y est globalement impossible, la ville dénoue, défait la figure glorieuse de l'artiste omnipotent, il doit en ces lieux composer avec d'autres réalités toutes aussi légitimes que celle de sa présence. Il lui faut partager et penser les modalités du partage devenu un élément structurant du projet. Il s'agit d'inscrire le déterminé dans l'aléa et d'être capable de se saisir de moments singuliers et impensés pour nourrir ses actes. C'est la prise de risques au cœur des pratiques urbaines qui en font l'intérêt, jeu avec le hasard et possible gain inespéré de produire le « pur » de la rencontre inattendue. Si la quête de l'artiste est de toucher son semblable par son art, sortir celui-ci du vase clos des institutions est se donner

l'occasion de mettre en jeu sa raison d'être au risque de se perdre.

Transmettre les enjeux de ces pratiques aux étudiants est une façon de renforcer leurs défenses immunitaires en leur donnant l'occasion de dépasser ce qu'ils se sentent capables de vivre comme expériences sociales. C'est aussi les amener à réfléchir à l'inscription des pratiques artistiques au sein d'une société qui ne se réduit pas à celle contrôlée des cercles de familiers. Par ailleurs, la ville est un contexte idéal pour faire l'apprentissage des contraintes qui sont, qu'on le veuille ou non, la base de la pratique de la scénographie, façon de jouer avec elles pour produire une expérience du sensible.

Quelle place dans nos pratiques scénographiques pour les gestes performatifs ?

Je reviendrais sur la notion évoquée plus haut d'« apprentissage par le faire » qui va de pair avec celle de connaître par le corps les espaces que l'on pense. C'est une chose que j'ai apprise tardivement tant il m'a été longtemps difficile voire impossible de m'exposer physiquement, en ce sens la place de scénographe me convenait parfaitement en l'écart qu'elle produit, mais cet écart me semble de plus en plus issu d'une pensée rigide et conventionnelle du théâtre, organisé selon une addition hiérarchisée de positions. La connaissance concrète du « plateau » au sens large, du jeu de l'acteur, de la performance et de ce que cela produit comme charge physique et émotionnelle est ce à partir de quoi on peut penser l'espace à bras-le-corps, avant qu'il n'existe par les yeux et la tête.

Réflexions

J-Christophe Lanquetin

Nous pouvons inventer assez librement des pédagogies, ainsi que les termes de notre relation aux étudiants. Cela nous ouvre un espace d’exploration des devenirs de la scène. La pratique scénographique telle que ma génération l’a connue est en train de muter, voire de disparaître². Les étudiants n’ont plus les mêmes repères. Nous tentons d’accompagner cette mutation en termes de contenus en laissant les étudiants explorer, chercher à leur manière³. Cela rejoint, je crois, ce que Moten et Harney appellent l’étude, « ce que vous faites avec d’autres gens. C’est parler et déambuler [...], travailler, danser, souffrir, quelque convergence irréductible des trois, tenue sous le nom de pratique spéculative. [...] La raison d’appeler cela « étude » est de marquer que l’intellectualité incessante et irréversible de ces activités est déjà présente⁴. » La manière dont cet espace privilégié qu’est la transmission est un potentiel de contournement des carcans, un potentiel d’invention de rapports de création. J’y suis venu avec le temps, mais pour l’avoir subie, la pédagogie qui veut que l’on maîtrise d’abord les outils avant de trouver sa liberté, si elle peut pour partie s’entendre, reste un outil autoritaire de cadrage des pratiques artistiques. Comment peut-on maîtriser des outils avant d’en comprendre le sens ? C’est dans la tension d’agencements pédagogiques pluriels que se cherchent les espaces de transmission à l’atelier. Mais pour aller plus loin encore, comment aller vers des modes d’agir opérants et transformateurs des rapports de force qui structurent la société, le vivre-ensemble. C’est quand même cela, l’enjeu de la création, ici des arts vivants. Comment cesser de fournir du fioul au système marchand en formant des artistes agiles à s’y glisser, et pousser vers une interrogation plus radicale de nos rapports au monde⁵ ? Par l’étude, justement, et par des dynamiques de collectif, qui laissent entrevoir des *sous-communs* (pour reprendre Harney et Moten), ces « collectivités émergentes situées dans la rencontre⁶ ». Cela, en s’appuyant sur les pratiques

des étudiants, en leur donnant du poids dans la prise en main de leur parcours, en les laissant « dériver », à la recherche de leur singularité.

Si les traditions scéniques et muséographiques occidentales sont des points de départ pour introduire les étudiants aux langages et aux outils de la scénographie, comment travaillez-vous avec cette histoire ?

Les traditions occidentales du théâtre (et du musée) ont façonné des manières, hégémoniques et aveugles au reste du monde, de faire du théâtre en France et en Occident, y compris dans les contestations qu’elles ont pu générer. L’ancrage historique est ici le xviii^e siècle, les Lumières, l’universalité, le spectateur désintéressé⁷. L’invention de [la] liberté⁸ qu’elles représentent encore reste le point de référence d’un théâtre conçu comme espace critique et poétique de notre rapport au monde. La pratique scénographique, dépliée au cœur de cette dynamique, synthétise les gestes d’espace qui structurent le système de représentation occidental : le dessin, la maquette, la géométrie... Ce théâtre, ses espaces, sont aujourd’hui devenus globalisés, pour le meilleur et souvent pour le pire. Mais le monde change radicalement et être attentif à son devenir implique d’en passer par une dé-construction des traditions occidentales de la boîte scénique et de la relation au spectateur qu’elle installe, d’en interroger les zones d’ombre, sans pour autant en rejeter les formes et les dispositifs, qui restent opérants et aptes à faire rêver. Comment alors, de l’intérieur, remettre en cause cette hégémonie⁹, déjouer, déplacer les rapports de pouvoir que ces espaces et pratiques réinstaurent inlassablement ? Rapports de pouvoir tellement naturalisés que cela reste difficile de voir qu’ils font aujourd’hui question. Les gestes scéniques qui m’intéressent sont ceux qui déconstruisent leur agencement, rendent visible leur dispositif de représentation. Cela implique d’interroger le langage de la scénographie, à commencer par son

intéressés par la scène. Ils découvrent que les outils qu’ils apprennent par ailleurs à maîtriser peuvent s’exercer dans un contexte nouveau. Le rapport au public passe aussi par la compréhension de l’histoire qu’on raconte dans l’exposition. Le rapport au théâtre peut là encore être mobilisé : une exposition, c’est un récit avec un début et une fin, le rythme d’une narration peut avoir son climax, mais aussi ses temps morts.

LES ŒUVRES

Une œuvre d’art se rencontre : aujourd’hui, l’image est partout, immédiate, on peut la convoquer n’importe où. La scénographie d’exposition permet de se confronter au rapport à l’unique : l’œuvre qu’on est venu voir est précisément ce tableau, que vous ne verrez qu’ici, maintenant, et qui plus tard repartira dans sa réserve, dans sa collection privée ou dans son musée au Japon. Elle n’est là que pour un temps. Ce n’est donc pas seulement l’œuvre qu’il faut « traiter », mais aussi les conditions de sa rencontre avec le visiteur, qu’il faut rendre disponible pour elle. C’est l’un des grands bonheurs de ce métier, mais aussi une grande responsabilité. Dans une exposition, l’œuvre est centrale et porte en elle sa propre dramaturgie. Le scénographe est au service du propos des commissaires, mais il arrive parfois que ceux-ci ne s’aperçoivent pas des possibilités exclusivement visuelles des œuvres qu’ils veulent exposer : on les entoure de textes, d’appareil scientifique, de médiation. Travailler comme je le fais, sans insister d’abord sur les références historiques et scientifiques, c’est aussi amener les étudiants à réfléchir sur la possibilité d’expression des œuvres, à leur faire confiance, et surtout à les regarder.

Alexandre Früh

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?

ils y affûtent leurs engagements et leurs envies, et s’approprient des pratiques très diverses ; c’est l’année où ils se questionnent sur leurs choix, c’est le prélude à la préparation du diplôme. Dès le début de la cinquième année, ils devront avoir délimité leur sujet de recherche et posséder les outils qui leur permettront de l’approfondir, savoir creuser et pousser la réflexion jusqu’au bout.

En m’appuyant sur ma pratique professionnelle, j’explique aussi aux étudiants qu’un scénographe ne travaille jamais seul et qu’il faut savoir s’entourer. Il est impératif qu’ils connaissent l’ensemble des éléments qui composent une scénographie d’exposition, ce qui inclut la lumière, le son, le graphisme. Les connaître, ce n’est pas forcément les maîtriser parfaitement mais, d’une part, savoir en parler et, surtout, savoir écouter. Quand on travaille en équipe, toutes les compétences comptent et construisent le projet. Le scénographe est comme un chef d’orchestre : il ne maîtrise pas l’usage de tous les instruments, mais il en connaît les fondamentaux et sait ce qu’il peut en attendre. Il est capable d’exprimer sa demande de façon crédible : celle-ci sera, dès lors, reçue comme légitime.

LA COMMANDE

La pratique du scénographe d’exposition est contrainte par un cahier des charges très précis ; c’est aussi le cas au théâtre ou à l’opéra, peut-être un peu moins dans la rue ; mais l’exposition possède ses codes et surtout ses normes, auxquelles on ne peut pas déroger. Les œuvres d’art ne sont pas des acteurs « malléables » et leur situation dans l’espace dépend de critères stricts : la sécurité, la protection, la luminosité. Le scénographe d’exposition est tributaire de ce cahier des charges et le placement d’une œuvre dans une vitrine plutôt que sur un mur ne dépend pas de lui, mais du commissariat de l’exposition. Ces exigences construisent la scénographie tout autant que l’imaginaire du scénographe. De là, peut-être, la difficulté de définir le statut du scénographe, qui oscille de fournisseur à artiste (cad du statut de fournisseur à celui d’artiste). La scénographie du spectacle est une discipline ancienne, qui a eu le temps de se construire une légitimité. Pour la scénographie d’exposition, c’est différent : si on le compare au théâtre, le musée est encore une institution « jeune ». C’est pour ça que j’insiste autant sur l’imaginaire, le désir, l’idée, même un peu folle, qu’on va creuser et approfondir, avant même qu’on s’attache à savoir si elle peut ou non se concrétiser. Il faut toujours se garder ce rapport-là pour soi, même

lorsque la commande est très formelle et strictement posée : la commande engendre une ambiguïté fondamentale car on peut se sentir obligé de faire uniquement ce qu’on nous demande. Bien souvent aussi, l’institution ne pense pas à sortir de ses cadres habituels : mais quand on montre les choses et qu’on explique les situations nouvelles qu’on peut créer, le répondant est là.

L’INSTITUTION

L’économie des musées, en France, est d’abord publique. On trouve encore peu de musées privés, et dans la plupart des cas, l’exposition est une initiative de l’État ou des collectivités publiques. C’est un monde différent, qui possède ses propres codes, ses règles, aussi ses lourdeurs et ses inerties. Mais l’important n’est pas là : il s’agit de faire comprendre que toute exposition est un discours et que, du fait de cette situation, ce discours est celui du pouvoir. La scénographie s’exerce dans le cadre du politique, il faut savoir décortiquer le discours de l’institution et le comprendre, pour se positionner. Et la portée du geste scénographique est également politique. Dans ce cadre, le regard critique est fondamental ; en scénographie, il s’exprimera par un pas de côté, par un contournement : comment « défaire » une déambulation pensée comme stricte et qui contraint le visiteur à un seul chemin, comment créer une liberté de mouvement dans un environnement qui tend à contraindre et à limiter la place du visiteur ? Je pousse les étudiants à affûter ce regard critique, à ne pas prendre un propos pour argent comptant, à se poser la question du discours de l’institution. Je les amène aussi à se positionner, à réfléchir sur la place qu’ils occuperont dans le cadre institutionnel. Ainsi, les sujets que je propose sont ouverts et permettent aux étudiants d’endosser différents rôles : qu’un propos se construise en adoptant la place du scénographe ou celle du commissaire d’exposition, ce qui m’importe c’est la cohérence du propos, les choix qui en découlent, la façon dont on les justifie et dont on les exploite.

LE PUBLIC

Le visiteur doit être considéré en tant qu’acteur de l’exposition : il a un corps qu’il bouge, qu’il plie, qui s’assied, qui reste sur place ; des émotions qui s’expriment ou pas, une tête qui se lève, des mains qui peuvent toucher, des sens qu’il faut aiguïser. Le rapport avec le théâtre est ici évident, puisqu’on peut penser au visiteur de l’exposition comme à un acteur, et qu’une exposition, en ce sens, est aussi une scène. Ce sont ces associations que j’amène les étudiants à explorer, et c’est d’autant plus facile que la majorité d’entre eux sont d’abord

principe de séparation d'avec le monde, de découpe, et ce qu'il implique : voir à distance, cadrer, dessiner l'espace ; mais aussi la *mimesis*, l'idée même de décor¹⁰. Découper moins vite, moins nettement¹¹, ouvrir sur un vaste champ de possibles des expériences de la co-présence. C'est aussi en prenant en compte d'autres généalogies, soit niées en France jusqu'ici, comme par exemple les *Black Studies*, soit spéculatives, que se tracent les chemins potentiels par lesquels s'imaginent aujourd'hui un peu partout des théâtralités, des espaces pour raconter le monde dans une multitude de situations de co-présence. S'inventer des manières d'être scénographes, de penser des gestes théâtraux ouverts, attentifs au tout-monde¹². Une ancienne étudiante me disait : tu fais devenir théâtre tout ce que tu vois et en ce sens tu fais rentrer le monde sur la scène, sauf que cette scène n'est plus forcément une boîte noire.

En quoi et comment vous semble-t-il souhaitable voire nécessaire de construire un point de vue critique au regard de ces traditions pour ouvrir les étudiants à d'autres approches ? Les 4 w (why, who, where, when) qui interrogent le pourquoi, pour qui, où et quand, jouent-ils ici un rôle ?

Je travaille avec la notion de théâtralité. Notion multiple, à la fois consistante – ce qui constitue le langage propre à la pratique théâtrale ; et inconsistante – ce qu'il y a de mis en scène dans l'ordinaire de nos vies. Cette inconsistance rend la notion floue pour certains, mais c'est précisément cette polysémie qui m'intéresse car la présence du théâtre partout au cœur de la vie permet de l'ouvrir aux contextes, à la ville (où elle est particulièrement présente), à l'ordinaire, aux mondes non européens (en particulier le continent africain, le monde arabe et la Caraïbe, où je travaille régulièrement). La théâtralité est une porte vers d'autres généalogies du théâtre. Celle des avant-gardes américaines, ouverte au hasard, à l'improvisation, fondée sur la non-séparation d'avec l'ordinaire. Un théâtre qui est la vie, tel qu'en parlent Cage, Schechner ou Kaprow¹³. Ces pratiques sont étonnamment peu présentes dans le champ du théâtre « consistant »¹⁴, alors qu'elles sont au cœur de l'art contemporain, de la performance, ou encore de la danse. J'ai évoqué plus haut des *Black Studies* qui travaillent à faire exister des gestes théâtraux et performatifs issus des socialités noires, en dénouant l'hégémonie du regard, le fétichisme et les relents d'exotisme qui vont avec, tels que le monde occidental les a instaurés et tend à les maintenir. Il faut noter au passage que dans ces

reformulations de ce qu'est le théâtre, c'est toujours la tradition européenne qui est bousculée. Nous avons à cœur de situer l'atelier à l'endroit de ces croisements. Les étudiants découvrent ces généalogies, ces possibles de la pensée scénique, cela leur ouvre des chemins. C'est aussi une manière de rapprocher le théâtre, la scène, des gens, de tous, car la scène que je connais en France est la plupart du temps devenue un entre-soi, dans les murs qui l'enserrent. Je parle de tout cela aux étudiants, non comme d'une certitude, mais comme d'une manière d'interroger, encore une fois, ce qu'ils perçoivent comme l'évident, alors qu'en même temps ils sont troublés par les effets de l'acte théâtral, ou son absence d'effets sur le monde – Eux qui rêvent de gestes qui auraient un impact sur la vie.

La danse contemporaine, la performance, sont plus souples et poreuses au corps, aux présences, aux contextes, aux multiples relationnalités. Or ce que je partage avec les étudiants, ce sont des manières d'agir dans l'espace pour continuer à faire du théâtre, je dirais plutôt pour être un artiste de scène. Mon travail de scénographe consiste à prendre en compte les contextes et les gens, des milieux situés, à m'y inscrire et à intensifier des rapports de fiction au cœur de nos vies. C'est pour cela que la ville comme écosystème de théâtralité m'intéresse. Il n'existe pas des lieux-théâtres partout, par contre il existe des créateurs partout, du désir et du théâtre partout. Une multitude d'artistes revendiquent la co-présence¹⁵, le face-à-face éthique des corps, propre à la scène, y compris classique, qui reste, du fait de sa puissance de transformation pour ceux qui s'en emparent, un espace où le dire et l'exister sont possibles, à rebours des invisibilisations persistantes dans ce monde ultra-libéral. Ainsi, les 4 w sont une manière simple et essentielle de choisir et d'interroger un contexte comme lieu potentiel de fiction : une manière d'intensifier l'ordinaire, légèrement, ou de manière plus visible, ce qui signe la présence d'un geste artistique, performatif, théâtral parmi nous.

Jusqu'où la scénographie peut-elle être une dramaturgie ?

La pensée se voit. Qu'il s'agisse d'un plateau de théâtre, d'une rue, de n'importe quel espace où l'on pose un geste scénique, on peut, en observant cet espace, en le pratiquant, y inscrire une dramaturgie. C'est peut-être l'acte scénographique le plus fondamental. Parcourir un espace situé, choisir d'où et comment en faire expérience,

y ((dé))placer des corps, charger leurs mouvements d'intentions, c'est inventer les conditions d'une fiction et de son expérience en opérant une intensification du contexte. En installant pour un temps donné, une différence. En ce sens, toute scénographie est une dramaturgie, qu'elle se réfère à un texte, à une intention, à des présences, à un lieu. Le choix du contexte en fait lui-même partie. Tout comme nos vies comportent une part de fiction, il est possible d'inventer des fictions partout et d'en inscrire les conditions dans un espace. On est ici au-delà de la dramaturgie classique¹⁶, il s'agit plutôt d'une manière attentive d'inscrire des récits dans le monde. Une dramaturgie par l'espace n'est pas forcément explicite, mais elle est structurante de diverses manières, par la pensée, par l'action, par l'engagement, par l'éthique. Je ne suis pas sûr qu'il y ait une différence si fondamentale entre une action quotidienne et une action théâtrale. Il s'agit juste d'un degré d'intensité et/ou d'un contexte différent, d'un degré d'attention, et cela suffit à constituer une dramaturgie. À faire de ce geste une performance.

Comment abordez-vous dans vos pratiques et dans vos propositions pédagogiques la question des publics et des contextes ? Et en particulier les déplacements entre, d'un côté, l'institution et sa demande de théâtralité « consistante », et, de l'autre, des théâtralités plus « inconsistantes », notamment dans l'espace urbain ?

Dans la tradition théâtrale européenne, le spectateur est un enjeu à la fois central et invisibilisé. Central, car les interrogations sur la consistance de son expérience sont récurrentes, la manière dont il accompagne le geste théâtral, sa part d'expérience, la circulation des signes, des imaginaires dans la sphère du public¹⁷, comment il accompagne, « complète », fait sienne la séance théâtrale¹⁸, comment il participe, pour reprendre un terme devenu fourre-tout. Ce qui est invisibilité et que l'on interroge trop peu, c'est l'homogénéité de la plupart des publics actuels. Or, on peut lire l'évolution du théâtre européen et de ses espaces comme un processus de structuration de l'attention autour de quelques principes ancrés dans la pensée bourgeoise moderne issue des Lumières¹⁹. Ce dispositif, décrit notamment par Diderot, se fait de plus en plus précis et contraint au fil des évolutions du lieu théâtral, jusqu'à nos jours. Une manière d'éloigner ce qui fait bruit, dissensus, rupture, conflit, au sein même du public, au profit d'une forme d'attention immobile, dans le noir, silencieuse, fondée sur la vision

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

J-Christophe Lanquetin

Une ancienne étudiante me disait :

« Tu fais devenir théâtre tout ce que tu vois et en ce sens tu fais rentrer le monde sur la scène, sauf que cette scène n'est plus forcément une boîte noire. »

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

J-Christophe Lanquetin

Réflexions

Thomas Voltzenlogel

Comment nommeriez-vous, en lien avec la singularité des parcours des étudiants, les enjeux pédagogiques qui guident votre présence à l'atelier de scénographie ?

Les enjeux du travail que je mène avec les étudiantes et étudiants de l'atelier de scénographie me semblent s'articuler autour de trois questions :

- 1 « Qu'est-ce que je fous là ? » (Jean Oury)
- 2 « Pourquoi des poètes en temps de crise ? » (Hölderlin)
- 3 « Que perdrait-on si l'on perdait le théâtre ? » (ou l'art) (Jean Genet)

Premièrement, donc, la nécessité de repenser systématiquement la question de notre présence commune au sein de cet atelier, notre rapport institutionnel inégalitaire (enseignant/étudiant), ce qui nous meut sur ce terrain balisé et ce qui peut s'y jouer. Nécessairement, nous nous devons d'y répondre en ne faisant jamais abstraction des situations et des événements sociaux, économiques, politiques, culturels, passés et présents qui structurent nos imaginaires et plient nos corps et nos esprits. Ces séances autour des « théories de l'art » et des « dramaturgies » se déroulent dans des climats et des temps que nous ne maîtrisons pas et qui nous déterminent. Est-ce à dire qu'il faille obligatoirement se plier aux impératifs de « l'actualité » ou des « urgences » ? Non. Pas obligatoirement. Il est parfois nécessaire d'opérer des écarts importants avec les injonctions et les sollicitations sociales. Non pas afin d'ériger des barricades qui nous protégeraient du monde, mais pour configurer des espaces-temps qui puissent devenir de véritables appels d'air face à des réalités trop asphyxiantes pour être considérées avec le courage et la détermination qu'elles requièrent. Qu'est-ce qu'on fout là, dans cette école, dans cet atelier, aujourd'hui ? Quelques fois nous ne savons pas bien. On hésite. On bégaye des réponses

insatisfaisantes qui ne convainquent ni la personne qui les dit, ni celles qui écoutent. Peu importe. Nous y parlerons de nos imaginaires. À l'aide de poètes, de philosophes, d'artistes, on tentera d'esquisser ce dont sont constitués nos mondes intérieurs ; les histoires et les images qui y cohabitent, pacifiquement ou conflictuellement. Et peut-être y découvrira-t-on que dans ces lieux singuliers, individuels, nous partageons des imaginaires communs, un fond qui nous traverse et nous relie en tant qu'êtres sociaux.

Deuxièmement, la question de la poésie. Qu'a-t-elle été ? Qu'est-elle ? Que peut-elle encore être ? Et pourquoi me semble-t-elle nécessaire ? De quelle nécessité parle-t-on ? Pour moi, il s'agit toujours de commencer par distinguer la poésie des autres régimes esthétiques et de communication. Je me raccroche toujours à cette merveilleuse définition qu'a proposée Octavio Paz dans *La Flamme double* : « La poésie suspend la communication, comme l'érotisme la reproduction. » Elle est l'expression de ce qu'il y a de plus inconnu pour le poète lui-même, de plus secret, de plus caché, de plus difficile à déceler et de plus unique, pour reprendre la conception de Pierre Reverdy. Elle est aussi pourvue d'une fonction ludique : les images qu'elle produit constituent pour leurs lecteurs ou leurs spectateurs une énigme à résoudre. Enfin, elle est une protestation contre le réel tel qu'il est. Elle manifeste ce besoin irrépressible de liberté qui trouve sa source dans ces « réels imaginaires » que façonnent les poètes. C'est en ce sens qu'elle résiste aux injonctions utilitaristes des communications gouvernementales, publicitaires ou « pédagogiques » (dans la logique du « maître explicateur » que définit Jacques Rancière dans *Le Maître ignorant*). Les usages de l'art dépendent de celles et ceux qui pratiquent l'art, les artistes comme les spectateurs. La poésie, dans l'art, gît dans les inhabituelles et trop rares protestations contre le monde tel qu'il est et tel qu'il est conduit. Ces protestations peuvent être utopiques ou désespérantes, il ne s'agit

à distance, décrite comme supérieure. Et qui est censée faire public, peuple, société. Or cet agencement cadre la subjectivité du spectateur, borne le spectre de ses émotions dans le but de produire des effets de communauté partagée. Même les déconstructions successives de cet espace ne brisent pas vraiment le « pacte » qui lie la scène et la salle à cette tradition. Il y a là quelque chose qui semble intouchable. Pourtant, il y a aussi matière à ouvrir sur la part de « foule » du public, soit sa part incontrôlée, ses marges. Un spectre plus large des attentions mobilisables : furtives, inconsistantes, agissantes, proches-lointaines, haptiques, polyfocales, impliquées plus directement au cœur du geste scénique, performatif. Cet élargissement du spectre, lequel est pourtant toujours présent au cœur de l'attention spectatrice, comme une présence mineure, suscite, à tort, beaucoup de craintes de la part des institutions, car à leurs yeux, cela renvoie à de l'incontrôlable, de l'indiscible, à ce qui pourrait fragiliser le socle commun du partage des expériences. Cet élargissement des formes de l'attention est pourtant, au contraire, une manière d'ouvrir à la fois sur du dissensus et sur du commun. Nous interrogeons les étudiants à cet endroit, en discutant les termes de spectateur, foule, public, témoin, etc. – manière de faire entendre que l'expérience des personnes à qui l'on s'adresse n'est ni « naturelle » ni homogène. Il existe une multitude de manières de travailler avec l'attention, d'en jouer, de construire une relation, un échange. Cela a aussi à voir avec les contextes, en particulier non européens, qui sont moins façonnés par la tradition du public. Les gens y sont plus libres

NOTES

- 1 Même si c'est une bataille pour préserver ces marges de liberté.
- 2 Son ampleur, la place et les moyens alloués aux scénographies et décors dans les années 1970–1990 est en voie de disparition. J'ai grandi avec pour références Yannis Kokkos, Richard Peduzzi, Nicki Riети, Ezio Frigerio, Guy Claude François...
- 3 Cela n'a rien de nouveau, mais cela témoigne de la mutation des centres d'intérêt, des manières de faire.
- 4 Stefano Harney et Fred Moten, *The Undercommons, Fugitive Planning & Black Study*, New York, Minor compositions, 2013, p. 109–110. Ma traduction.
- 5 La Paterson, *A Third University Is Possible*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2017 ; Erin Manning, *Le Geste mineur*, trad. d'A. Wiame, Dijon, Les presses du réel, 2019 ; Stefano Harney et Fred Moten, *The Undercommons, op. cit.*
- 6 Erin Manning, *Le Geste mineur, op. cit.* Les presses du réel, Dijon 2019, p. 20.
- 7 Voir en particulier, Stephen Wright, *Toward a Lexicon of Usership* Eindhoven, Van Abbemuseum, 2013.
- 8 En référence au titre du livre de Jean Starobinski, lequel était une référence

de faire, sans jugement, l'expérience qu'ils souhaitent d'un acte esthétique sans que l'agencement ne formate cette expérience. C'est d'ailleurs à force d'être confronté, dans ma pratique, à cette grande diversité des présences attentives que j'ai pris conscience de cet enjeu. Comment alors, à partir d'un geste scénique, ouvrir à la possibilité pour les personnes présentes d'interagir, de telle sorte que même l'interruption d'une performance ne soit pas une interruption, mais la continuation d'un moment singulier qui touche, par exemple, à un niveau inconscient et kinesthésique²⁰. En tout cas, faire sortir de la tête des étudiants cette idée que c'est à partir de la seule scène, que les signes se diffusent dans la salle, et peu dans l'autre sens. Et qu'être spectateur se limite à vivre une expérience intérieure, assis et silencieux, aussi intense soit-elle. Et à applaudir à la fin²¹. Cela ouvre sur des collaborations, sur des modes d'agir en commun. L'expérience spectatrice, au-delà de la vie intérieure qu'elle génère, est éthique, c'est « être là pour quelqu'un, [...] une relation d'attention et de soutien »²². Cela rejoint des pans entiers de la pensée et de l'agir actuels, qui déploient ces enjeux aussi bien dans divers champs théoriques que dans les pratiques sociales et artistiques. Lorsque Donna Harraway parle de récits situés, d'alliances²³, on peut aussi le lire comme une manière de penser le geste théâtral, ses conditions, ses effets. Or les étudiants sont particulièrement attentifs à ces manières de penser l'actuel, cela les concerne, les traverse et ouvre des espaces pour inventer de la théâtralité, des dispositifs de co-présence, pour revenir à des termes scénographiques.

- 9 J'ai parfois le sentiment de ressasser de vieilles batailles, en lien avec ma génération, mais je reste surpris par certains discours de metteurs en scène, de responsables de lieux, des tribunes, qui réitèrent ce socle de pensée humaniste et universalisant, sans réelle attention à la diversité des pratiques performatives du monde actuel.
- 10 Le décor justement, symptôme d'une crise de la sensibilité, d'une relation pauvre entre l'individu et son environnement. Voir Baptiste Morizot, *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud, 2020.
- 11 Erin Manning, *Le Geste mineur, op cit*, p. 218.
- 12 Référence, ici, à Édouard Glissant.
- 13 *Happenings and events*, in *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 62, hiver 1965 (éditions française : Dijon, Les presses du réel, 2017).
- 14 J'en ai peut-être une vision partielle, mais il me semble que la scène comme sphère séparée reste la norme, même lorsqu'elle s'inscrit dans l'espace urbain.
- 15 Bien plus que l'image par exemple, perçue comme plus suspecte.
- 16 « Le flic du sens » tel qu'en parlait, non sans ironie, Antoine Vitez.

Quelle place accorder aux gestes performatifs dans nos pratiques scénographiques ?

Les gestes performatifs rencontrent un fort écho auprès des étudiants. Leur apprentissage de la scénographie passe par un désir de se mettre en jeu, d'expérimenter des situations de corps scénographique et performatif. C'est une manière d'apprendre, d'aller vers la création de spectacles, d'installations, etc. C'est une manière de se découvrir, de se tester. Pour eux, les limites sont souvent floues entre jeu d'acteur et performance. Une part du travail de formation est de clarifier cela, mais il faut noter aussi qu'ils jouent avec les statuts (acteur, performer, metteur en scène, scénographe...) assez librement, sans trop se poser de questions, ce qui est intéressant, car on peut penser que ces circulations font partie des devenirs de la scénographie. Le jeu avec les conventions et les espaces, y compris son propre corps, ouvre sur la possibilité de mixer les médiums et les positions, entre incarnation d'un personnage et engagement personnel, voire intime. L'important étant que cela soit bien fait, pour paraphraser Cage²⁴. Le performatif, moins contraint que la sphère théâtrale, est à mes yeux un champ de possibles. Il aide à aller vers ces autres généalogies de l'acte scénique comme rencontre vivante, évoquées plus haut. Ces porosités me semblent dire quelque chose du devenir des formes scéniques et théâtrales, ainsi que des pratiques scénographiques, car elles reconfigurent la place et l'importance des corps dans les dispositifs et les agencements.

- 17 Déjà Barthes parlait de rééquilibrer la circulation des signes vers la sphère du public, in « Diderot, Brecht, Eisenstein », in *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 1982, p. 86 et suiv.
- 18 Pour reprendre la formulation de Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, « Folio essais », Paris 2006.
- 19 Nicholas Ridout, « The Trunk-Maker in the Upper Gallery: Performance and Its Public », in Marta Dziewanska et André Lepecki (dir.), *Points of Convergence, Alternatives views on performance*, Varsovie, Museum of Modern Art in Warsaw, 2017.
- 20 Anna Halprin, *Mouvements de vie*, Yvonne Rainer s'entretient avec Anna Halprin, Bruxelles, Contredanse, 2009, p. 111.
- 21 Même si, comme le décrit Jean Starobinski, cette expérience peut-être d'une rare intensité (Voir *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, « Tel », 1999, p. 9 et suiv.)
- 22 Nicholas Ridout, *Théâtre and Ethics*, Londres, Red Globe Press, 2009, p. 64.
- 23 Donna Harraway, *Vivre avec le trouble*, trad. de V. García, Vaulx-en-Velin, Les éditions des mondes à faire, 2020.

nullement de donner une marche à suivre, mais de se méfier des acquiescements spontanés et mâtinés d'humour, de bons sentiments, de bonnes consciences, à des réalités qui n'ont rien de « naturelles » et d'« immuables ».

Enfin, la question de l'existence, de la persistance et de l'insistance du théâtre (au sens large) et de la scène. Qu'est-ce que c'est ? Une séance ? Une cérémonie ? Un acte ? Une performance ? Pourquoi s'y retrouve-t-on ? Quels plaisirs y trouve-t-on ? Je me méfie des réponses universalisantes et éternelles. Je ne suis pas certain de savoir ou de comprendre pourquoi les Grecs y allaient. Les Romains avaient-ils les même raisons de s'y rendre ?

Et nous ? Et vous ? Et moi ? La question de Genet est à reposer pour chaque œuvre, chaque jour. Nous avons fait récemment l'expérience de la disparition temporaire du théâtre avec les mesures de confinement. Les œuvres nous ont-elles manqué ? Certaines oui, d'autres non. Et l'on se prend à regretter des œuvres d'artistes dont le travail nous irrite... Les raisons de l'amour ou de la haine pour certains travaux sont toujours situées, singulières, propres à chacune et chacun. Que chacun tente d'y répondre pour soi avant de travailler et il y a fort à parier, les artistes n'étant pas des oiseaux rares, qu'il se trouvera quelqu'un – un autre artiste ou un spectateur – pour y entendre l'écho d'un besoin et d'un désir vital qu'il partage.

Au travers de ces questions se dégagent donc quelques principes qui pourront se métamorphoser avec le temps et les situations : penser nos imaginaires et les situations qui les voient naître et les conditionnent ; *penser la poésie et l'art à travers les rapports qu'ils établissent avec les spectateurs et redéfinir constamment ce qui se joue, pour chacun d'entre nous, dans l'art.*

Si les traditions scéniques et muséographiques occidentales sont des points de départ pour introduire

« Une certaine conception normative de la dramaturgie est à bout de souffle ; celle qui consiste à formuler les règles de bonne composition d’un drame. »

les étudiants aux langages et aux outils de la scénographie, comment travaillez-vous avec cette histoire ?

Une certaine conception normative de la dramaturgie est à bout de souffle ; celle qui consiste à formuler les règles de bonne composition d’un drame. Si elle n’en finit pas de s’essouffler, force est de constater qu’elle résiste avec la dernière énergie, que ce soit dans la littérature, au théâtre, au cinéma ou dans le *storytelling* de la communication publicitaire, politique et entrepreneuriale. De nouvelles formes narratives ou anti-narratives sont apparues. Les considérer historiquement me semble être une nécessité impérieuse. Si les formes fragmentaires ont pu être des protestations fécondes contre des modèles asphyxiants, elles semblent aujourd’hui s’accorder souvent avec la pensée « postmoderne » de l’hypothétique fin des « grands récits » qui ont structuré l’humanité, camouflant ainsi le nouveau grand récit dominant d’une victoire définitive du capitalisme et de son monde. Ce récit se décline alors, dans ses formes dominantes, en histoires catastrophistes et désespérantes où des individus dés-historicisés et fragmentés se dissolvent dans les nouvelles eaux glacées du *There is no alternative* thatchérien. La dramaturgie continue de nous importer parce qu’elle est en quelque sorte une forme d’*hantologie*. Il s’agit d’œuvrer avec et contre les histoires qui nous hantent et façonnent, qu’on le veuille ou non, nos imaginaires. Les histoires qui nous traversent ne participent-elles pas à leur manière à cette « dé-sublimation répressive » dont parlait Herbert Marcuse dans *L’Homme unidimensionnel*? Une situation dans laquelle la nécessité de l’art ne se mesurerait qu’à l’aune de son utilité économique, sociale et politique signerait la victoire de la communication

sur la poésie, du *management* des esprits sur les jeux infinis des corps et des langages. Les étudiantes et étudiants nous viennent d’horizons extrêmement différents. Qu’ils aient une solide culture historique du théâtre, une curiosité démesurée pour les pratiques contemporaines ou qu’ils viennent à la scénographie par des chemins étrangers à l’approche classique, traditionnelle et dominante du « théâtre » ou de la « muséographie » (l’installation, la performance, le *design* d’espaces...), toutes ces raisons importent peu. Il s’agit, à partir de la diversité de nos expériences, de toujours tout reprendre « par le milieu » (Gilles Deleuze). Nous sommes toujours au milieu. Une histoire nous a précédés et il n’est pas question de faire l’impasse sur les trajectoires qu’elle dessine. Ne serait-ce que parce qu’il y subsiste encore des perspectives dans lesquelles s’inscrire. Si je ne suis pas historien de formation, je le suis par nécessité théorique et pratique. Parce que je m’inscris dans une orientation du matérialisme dialectique et historique, l’impératif de « penser historiquement » m’est chevillé au corps. On redoute la position surplombante du juge de l’histoire, on évite la suffisance de celui ou celle qui, persuadé d’être toujours plus éclairé et moins illusionné que ceux qui nous ont précédés, regarde avec condescendance les utopies irréalisées, les tentatives avortées ou les supposés échecs de certaines intentions. On sait qu’on ne part jamais de zéro, qu’une histoire nous a forgés, a déterminé nos manières de voir, d’entendre et de sentir. La réflexion historique permet de les dénaturer et de voir que des bifurcations historiques ont toujours été possibles. L’héritage dépend de ce qu’en feront les héritiers comme le pensait Jacques Derrida dans *Les Spectres de Marx*. Hériter signifie filtrer, cribler, critiquer,

choisir, déterminer des prolongements et des ruptures. Méconnaître l’histoire conduit souvent à se sentir dépossédé d’une possibilité d’agir et de se positionner. Et on laisse les spectres nous ventriloquer et nous manipuler à notre insu sans possibilité de révolte. L’histoire n’est pas une affaire de « grands hommes » auxquels vouer un culte (« En matière de révolte, aucun de nous ne doit avoir besoin d’ancêtres », écrivait André Breton), ni une mémoire ou une commémoration, mais un outil à notre disposition pour nous *situer*, pour redessiner une constellation, propre à chacun, afin de nous orienter dans ce qui nous apparaît comme un désastre.

À l’heure où les politiques « culturelles » malmènent et brutalisent l’art et les artistes, les ateliers peuvent redevenir de nouveaux espaces d’expérimentation et de recherches qui auront pour souci de penser historiquement les pratiques, d’essayer de voir ce qui a été oublié et mériterait d’être réanimé dans les anciennes pensées de l’art. Inventer, c’est aussi se « ressouvenir ». Ou, au contraire, de voir ce qui des traditions persiste dans l’art contemporain et requerrait une farouche résistance. Inventer peut nécessiter d’oublier. Mais il s’agit aussi d’explorer ce qui est étranger à la pensée occidentale ou de regarder avec étrangeté ce qui nous est familier (à la manière de Brecht), ou encore de considérer comme étranger ce que l’on a longtemps considéré comme une origine parfaitement connue (les tragédies de Sophocle pour Hölderlin).

Le travail dramaturgique me semble porter en lui ce double aspect : penser les histoires à raconter et les manières de les montrer sur une scène.

En quoi et comment vous semble-t-il souhaitable, voire nécessaire, de construire un point de vue

critique au regard de ces traditions pour ouvrir les étudiants à d’autres approches ? Notamment par le biais des 4 w (why, who, where, when) qui interrogent le pourquoi, pour qui, où et quand.

Je repère aujourd’hui trois registres conceptuels dans lesquels peut s’inscrire une démarche critique dans le champ des arts de la scène : celui de la scène elle-même, celui du spectateur et celui, plus flottant, de l’idée, du sujet et de l’objet de l’œuvre.

Une intuition guide actuellement mon travail de recherche et d’enseignement : les *scènes* sont menacées de disparition. Peut-être est-ce faux. Peut-être n’est-ce qu’une impression née des conséquences des mesures de confinement imposées. Mais la prolifération des espaces objectifs de travail – *open space* ou non –, de rencontres, marchands, culturels, sociaux, de divertissements, tous fonctionnels et pulsionnels, semble annihiler ces « *espaces inobjectifs* » dont parle Annie Le Brun et dans lesquels une place est offerte à l’investissement des désirs ; les désirs de ceux qui font et de ceux qui regardent. Désir de jouer avec ce qui est montré et caché, ce qui semble clair, transparent, et ce qui reste opaque ; de jouer avec les images, les sons, les mots accueillis sur la scène. Une scène est un lieu dialectique : balisé, circonscrit physiquement, infini et illimité imaginativement. Elle peut être un lieu multidimensionnel contrairement à tous ces espaces unidimensionnels que l’on nous enjoins de traverser. Regarder, assister à un spectacle, être témoin d’un travail artistique avec lequel composer sa propre œuvre mentale et qui peut déterminer une vie, semble devenir un acte suspect. Après avoir été séduit par une réflexion quant aux fonctions de l’art, à ses usages plus ou moins déterminés et à la possibilité de considérer des « usagers » et non plus des spectateurs, j’en viens à me demander ce qui est menacé de disparition dans une telle transformation. Et, par conséquent, à me demander si cette volonté d’en finir avec le spectateur n’est pas la réactivation d’une haine dirigée contre lui, motivée par sa supposée passivité face aux œuvres auxquelles il est confronté. Une scène se donne à voir et se distingue des autres espaces par ce qui s’y joue entre ce qui est montré et ce qui est regardé. À travers la disparition des scènes, c’est aussi le spectateur qui est menacé.

La pensée dramaturgique n’est pas indifférente aux spectateurs. La scénographie contribue à configurer une place pour les spectateurs,

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

Thomas Voltzenlogel

à instaurer des conditions particulières de « spectacle ». Cette place est aussi bien matérielle (Sont-ils assis ? Debout ? Est-ce un dispositif frontal ? Bi-frontal ? Une déambulation est-elle permise ? Une circulation ?) qu’idéelle (Les spectateurs sont-ils considérés seulement comme des clients à satisfaire ? Des ignorants à instruire ? Des obtus à faire douter ? Des apathiques à scandaliser ? Des coupables de leur passivité auxquels il faudrait exposer leurs renoncements ? Une « ressource humaine » à *manager*?). Les tentatives radicales et révolutionnaires de transformer les spectateurs en acteurs et de leur permettre de s’emparer de la scène se sont métamorphosées en habiles techniques de formation managériale par le patronat. Bertolt Brecht remarquait que sa recherche avec Hanns Eisler de « musiques activantes pour le spectateur » avait été concrétisée par Coca-Cola. Construire une scène implique aussi d’élaborer et d’instaurer des interdictions et des autorisations réelles, symboliques et imaginaires. Ou plutôt de tenter de les élaborer et de les instaurer. Car il faudrait ne pas oublier de penser à l’*art du spectateur*. Un art difficilement maîtrisable, car le spectateur peut être réfractaire aux intentions des artistes. L’œuvre est pour lui le point de départ de sa propre invention poétique. Invention contrainte et certainement conditionnée par ce qui se déploie face à lui sur cette scène et qu’il ne maîtrise pas. Mais invention partiellement indomptée. Si l’hostilité manifestée aujourd’hui à l’égard de spectateurs – toujours suspectés d’être ignorants ou pétris de (fausses) certitudes, paresseux, inactifs, trop facilement hypnotisés, leurrés, trompés, endormis, illusionnés ou trop critiques, des esthètes exigeants ou des consommateurs stupides – est si forte que s’affermissent les tentations et tentatives de l’éduquer, le faire douter, le choquer, le malmener, le troubler quand ce n’est pas purement et simplement de le *manager*, peut-être est-ce le symptôme d’une phobie de la souveraineté des spectateurs. Sans doute est-ce également une phobie politique à l’égard des désirs qui résistent aux injonctions et aux configurations bien établies. Et donc une hostilité tenace contre la « reine des facultés » (Baudelaire), l’imagination des artistes et des spectateurs qui ne se satisfont pas de cette « transformation des âmes » (Thatcher, toujours) qui vise à une soumission des désirs à celui du capital.

Enfin, le registre de l’idée. Lors d’un cours sur les questions politiques au théâtre, j’ai été interpellé par une étudiante qui témoignait de son sentiment d’être perpétuellement

soumise à l’injonction d’être ou de devenir une artiste « critique » et « politique ». La discussion qui s’ensuivit nous révéla, d’une part, que cette requête provenait non pas uniquement de l’école d’art mais aussi plus largement du champ social et, d’autre part, qu’il nous était nécessaire de redéfinir la « critique » et la « politique » en prenant soin d’en distinguer les usages discordants. Plus tard, l’ouvrage d’Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, m’apporta des arguments qui permettaient de repérer que ces injonctions étaient réelles tant qu’elles se pliaient très souvent à une conception « citoyenniste » et républicaine – donc consensuelle – de la politique. Et que c’était à cet endroit que les pouvoirs publics et les institutions identifiaient l’une des fonctions de l’art dominant, une forme d’alternance entre un art sidérant (littéralement : qui désoriente) et un art édifiant (redonner aux spectateurs quelques repères relatifs au capitalo-parlementarisme : la pseudo-naturalité des « lois » économiques, la supériorité politique de la démocratie représentative, teintées de considérations morales et de bonnes consciences antiracistes, féministes, écologiques, humanistes...). Comme si les colères et revendications nécessaires étaient vampirisées par de nouveaux discours « critiques » et « politiques » – mais « moraux » en définitive – qui les dévitalisaient. Bien plus : je me retrouve face à des individus qui ne se sentent plus « légitimes » pour oser formuler un point de vue. Se sentant trop hommes, trop blancs ou blanches, trop hétérosexuel(le)s, trop carnivores, trop pollueurs, trop privilégié(e)s, trop héritier(e)s d’une histoire coloniale, ils se sentent toujours déjà coupables de leurs conditions d’énonciation. Comme si leur classe, leur genre, leur race, leur place ne coïncidaient jamais avec leur capacité, leur possibilité et leur désir de faire et de dire. C’est ce que repère Tristan Garcia dans son texte « Pour une métabolisation » publié dans l’ouvrage collectif *Postcritique* dirigé par Laurent de Sutter : la critique réduite à l’examen et à la révélation des conditions de formulation et d’énonciation (toi qui critiques, qui es-tu ? d’où viens-tu ? quelle est ton histoire ? ta situation ?) devient hyperbolique. « C’est un scrupule, un doute interne au mécanisme critique lui-même, qui s’est accéléré et absolutisé », écrit Tristan Garcia. Certes, on n’échappera pas aux déterminations et aux conditionnements ; en les révélant, on est certain de ne jamais se tromper. En s’absolutisant, la pensée critique s’arrête à sa mise sous condition et devient par là même impuissante. Pire : elle finit par désarmer ceux-là mêmes qui l’emploient.

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

Thomas Voltzenlogel

Je crois que le processus postmoderne de déshistoricisation n'est pas étranger à une telle entreprise de « mise sous condition de la critique ». L'analyse d'un état de la situation amputée des trajectoires historiques, des conflits et des contradictions accroît ce sentiment de culpabilité de la pensée critique. Sentiment nourri par une représentation « intersectionnaliste » et idéaliste de la politique : il faudrait toujours et tout le temps être le militant de toutes les causes et ce simultanément, indépendamment des conjonctures, des situations, des événements qui nous saisissent. Une position impossible, intenable, désespérante pour celles et ceux que la colère face aux inégalités et injustices a saisis. Peut-être convient-il alors, comme le propose Tristan Garcia, de savoir passer de la « condition critique » à la « position critique » (même si je préfère la « prise de parti », plus risquée et moins valorisée symboliquement) en résistant deux fois : « d'abord à l'illusion d'une pensée délivrée de ses conditions, ensuite à la réduction de la pensée à ces conditions ». Savoir entrer dans

la pensée critique et savoir en sortir afin de la « métaboliser » dans une œuvre qui ne se réduira pas à ces conditions ni ne s'épuisera en elles, tel serait l'un des moyens d'imaginer une issue possible à la léthargie actuelle de la pensée critique qui, adossée à une conception policière de l'histoire et du monde, réduit les individus aux seules positions de coupables et de victimes.

Jusqu'ou la scénographie peut-elle être une dramaturgie ?

Il me semble que coexistent dans chaque œuvre deux formes de dramaturgie. Celle, explicite, tue ou difficilement repérable, relative à l'histoire racontée, et celle qui résulte du passage de l'histoire racontée, une matière écrite ou orale, à la scène construite pour l'accueillir. Elles travaillent ensemble, l'une avec l'autre ou l'une contre l'autre. De la confrontation entre ces deux matériaux naît une forme. Bernard Dort défendait l'idée d'une dramaturgie qui, si elle était souvent dans les faits l'affaire de « spécialistes » et d'une certaine

division du travail théâtral notamment, se diffusait néanmoins dans toutes les tâches de la création. Tous sont concernés par cette affaire du passage d'un récit à la scène. Et le scénographe, imaginant et construisant l'aire de jeu, participe de la configuration de dramaturgies potentielles. En ce sens, la scénographie comme le jeu des acteurs, la mise en scène, les rythmes que l'on impose, ce que l'on cache et ce que l'on montre, ce que l'on y dira et ce que l'on y taira, contribue à cette sur-écriture dramaturgique qui viendra ajouter ou retrancher d'anciennes ou nouvelles significations, enrichir ou appauvrir (dans un sens pas forcément péjoratif !) une matrice. Que celle-ci soit un texte ou une idée importe peu.

Nous sommes maintenant bien loin du texto-centrisme traditionnel. Les arts récents de la mise en scène, de la dramaturgie et de la scénographie dans l'histoire du théâtre et de l'art plus généralement (il serait bon de rappeler que l'histoire du théâtre n'est pas étrangère aux formes contemporaines de la « performance »

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

Thomas Voltzenlogel

« À l'heure où les politiques « culturelles » malmènent et brutalisent l'art et les artistes, les ateliers peuvent redevenir de nouveaux espaces d'expérimentation et de recherches qui auront pour souci de penser historiquement les pratiques, d'essayer de voir ce qui a été oublié et mériterait d'être réanimé dans les anciennes pensées de l'art. »

ou du « happening »), ont contribué à transformer le texte en matériau ouvrant ainsi davantage le travail théâtral à l'invention d'une dramaturgie non directement imposée par un auteur de texte.

La dramaturgie, telle que nous pourrions la concevoir à l'atelier, ne serait pas si éloignée d'une pratique née dans le sillon des « mille brechtismes » : la dramaturgie commande la mise en scène, même inconsciemment. Elle est d'abord une *lecture*. Celle-ci est toujours investie par des affects et des idées qui accompagnent les interprétations. Elle est aussi une *recherche* et une *pensée* dès lors qu'il nous faut essayer d'esquisser les transfigurations possibles de ce texte sur une scène. Elle est une articulation entre la pensée d'une action et la pensée de sa représentation. La dramaturgie vise à recenser et considérer ce qui peut se jouer dans cet écart et permettre de choisir autant que faire se peut une orientation de la représentation, de *montrer* différemment des actions déjà connues ou d'en *montrer* de nouvelles. La dramaturgie est l'instauration d'une dialectique entre les libertés créatives d'interprétation et de représentation et les contraintes matérielles, spatiales, économiques, sociales et politiques qui saisissent les artistes. Elle serait en ce sens une pensée des possibles poétiques dans une situation déterminée.

Comment abordez-vous dans vos pratiques et dans vos propositions pédagogiques la question des publics et des contextes ?

Du point de vue de la dramaturgie, la question des publics est complexe et peut rapidement devenir un piège dès lors que l'on se met à fantasmer un public défini et que l'on se prend à vouloir programmer des effets déterminés sur celui-ci. Il m'apparaît de plus en plus qu'il nous faut faire le deuil de cette programmation. Nous sommes incapables de savoir ce que les œuvres produisent, à court ou long terme. J'insiste sur l'idée qu'il faut d'abord penser au spectateur ou à la spectatrice que nous sommes chacune et chacun et qu'il se trouvera bien dans la salle des personnes qui feront quelque chose de l'œuvre qui leur est proposée. Pour autant, je ne crois pas qu'il faille faire l'impasse sur l'étude de ce que les institutions engendrent comme type de programmation compartimentée pour chaque « type » de spectateur (les *aficionados* des œuvres du répertoire, le spectacle subversif et « dérangeant », la pièce « jeune public »...). Cette logique, intériorisée par les artistes, peut être vectrice d'une

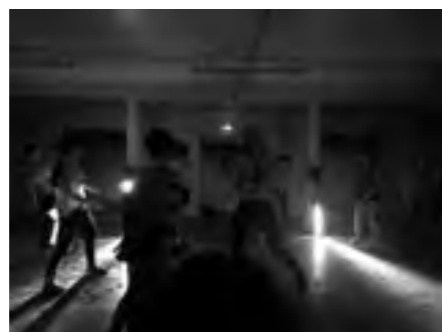
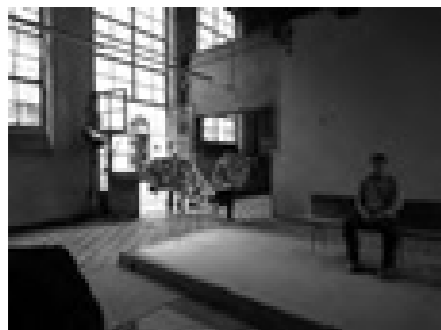
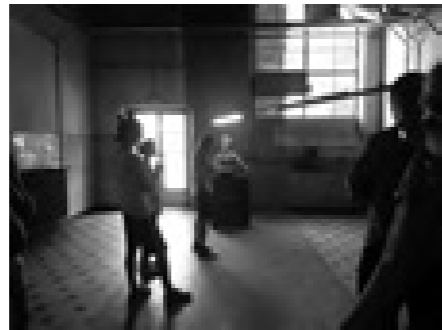
diversité des propositions comme elle peut contraindre les spectateurs à choisir le « bon » spectacle afin d'éviter les surprises, bonnes ou mauvaises.

Quelles que soient les institutions avec lesquelles on travaille, il est difficile d'échapper à ces logiques qui se répandent depuis plusieurs années. Et là encore, les logiques économiques néolibérales ont œuvré au grand jour pour saper quelques fondements et quelques principes structurants qui, s'ils n'étaient pas parfaits ni idéals, permettraient d'esquisser une véritable politique publique de la création. Or, ce système se verrouillant, nombre de jeunes artistes désertent ces institutions. Que cette désertion soit subie ou volontaire, les effets – que nous devons considérer dialectiquement – sont les mêmes. D'une part, il est heureux de constater l'extrême inventivité dont font preuve les artistes pour produire malgré tout ; des artistes dont le dénuement matériel et économique témoigne de l'énergie et de la vitalité nécessaires dans de pareilles circonstances. D'autre part, il est regrettable que l'atomisation qui résulte de tels politiques nous conduise, pour l'instant, à reléguer au second plan un certain nombre de combats à mener pour, premièrement, résister aux attaques des réformes néolibérales qui touchent le champ de l'art et, deuxièmement, pour penser collectivement ce que pourraient être un financement et une socialisation des moyens de production qui garantiraient la liberté d'expression et la possibilité de créer sereinement selon ses besoins sans avoir à recourir à de nouvelles formes de mécénat, au *crowdfunding*, ou à l'obligation administrative de répondre aux tâches annexes demandées dans les dossiers de subvention (intervention dans les écoles, les quartiers...) afin d'obtenir un peu d'argent et des lieux pour travailler. C'est dans ce cadre que l'on peut penser les contextes : contextes sociaux et contextes économiques. Ceux-ci rejaillissent inévitablement sur les productions artistiques. À force de contraindre les artistes à répondre à des « demandes » (elles aussi bien fantasmées !) extrêmement caricaturales (le spectacle sur la laïcité pour les banlieues, la pièce sociale ou politique pour les gens de gauche, celle sur les valeurs républicaines pour le milieu scolaire), tous les désirs d'œuvre qui s'en écartent peinent à trouver de quoi les concrétiser matériellement. Ces contraintes pèsent immanquablement sur les productions même si les tactiques pour les détourner existent et sont employées ici ou là.

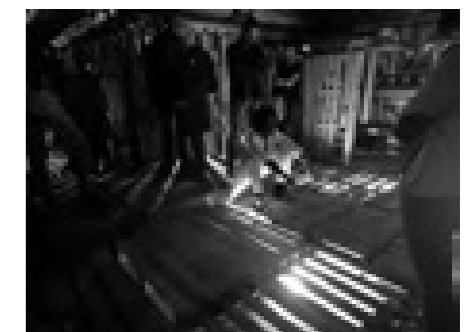
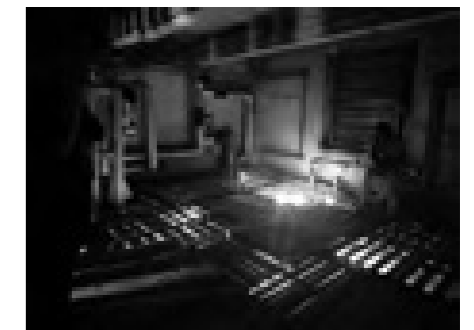
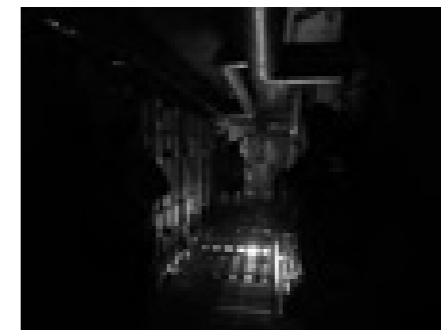
Je crois qu'il est donc important de faire la critique historique des contextes et des institutions non pas pour les rejeter absolument, mais pour voir ce qu'il est possible d'y faire ou de faire à côté et, surtout, pour envisager quels pourraient être une politique publique orientée vers les artistes et les spectateurs qui organiserait les moyens de production afin de répondre aux besoins. Enfin, une dernière préoccupation des étudiants refait régulièrement surface lors de nos discussions : celle qui consiste à utiliser les moyens esthétiques de la scénographie pour faire venir des publics qui ne vont jamais ou rarement au théâtre. Aussi louable que puisse l'être un tel projet, il me semble reposer sur un présupposé tronqué. L'on suppose régulièrement et inconsciemment que les meilleurs spectateurs sont ceux qui ne viennent jamais au théâtre pour des raisons multiples et certainement vraies dans certains cas : le théâtre et les musées sont « intimidants », ces publics n'ont pas l'habitude de fréquenter de tels lieux ou de telles œuvres, ils ne disposent pas des moyens financiers de s'y rendre, les œuvres sont « difficiles d'accès » – sous-entendu : ils ne sont pas suffisamment éduqués pour comprendre. Comme si le désir d'art ou de culture était unanimement partagé. Et si ce n'était pas le cas ? Et si l'art n'intéressait qu'une fraction minoritaire de la population ? Serait-ce, en soi, un problème ? Est-ce que cela remettrait en cause la légitimité des artistes – sous-entendu : la légitimité de leurs demandes de financement ? Je crois, là aussi, qu'il faut tenir fermement une position : non, cela ne remet rien en cause. Et, au contraire, si l'on suppose que l'accès de toutes et tous à l'art est obstrué par de multiples causes, ce n'est pas la forme, le contenu des œuvres qui seraient responsables d'un tel empêchement, mais une somme conséquente de facteurs extra-théâtraux. Là encore, à une époque pas si lointaine, on voyait des artistes régulièrement aux côtés des militants et des manifestants dans les mouvements sociaux revendiquer l'augmentation des salaires (si l'on considère que l'accès à la culture est cher) ou la réduction du temps de travail (aller au théâtre ou visiter une exposition requiert du temps). Ce n'est en aucun cas une question de solidarité « de l'extérieur » avec les travailleurs employés ou au chômage : il ne faut pas oublier que les artistes sont eux aussi des travailleurs. Aussi déterminés et conditionnés que peuvent l'être les artistes, les œuvres, les publics et les contextes de production et de diffusion, demeure l'idée que l'art reste un pari ; des rencontres peuvent avoir lieu.

Thomas Voltzenlogel

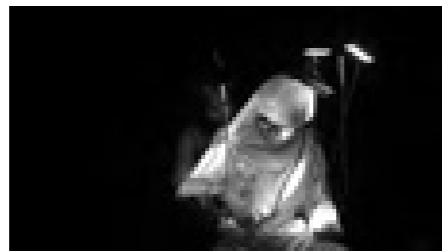
QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?



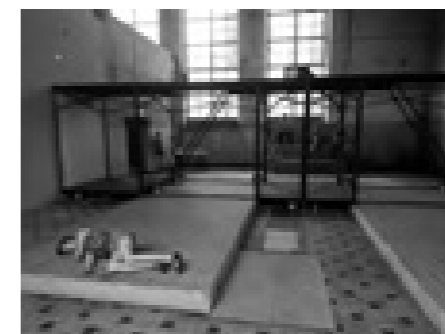
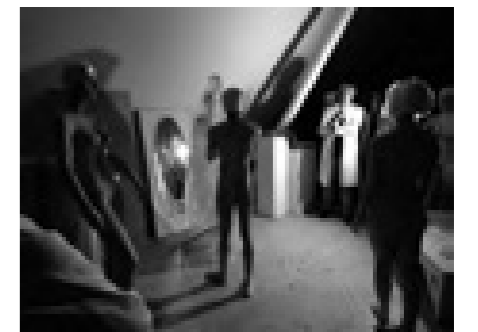
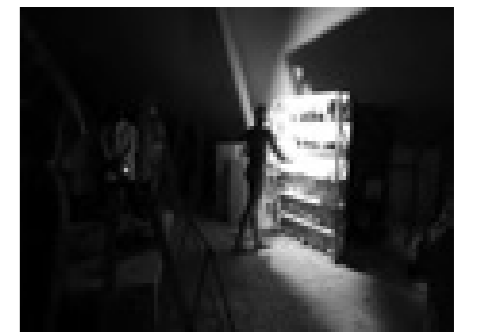
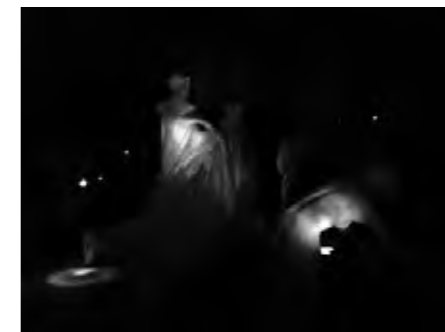
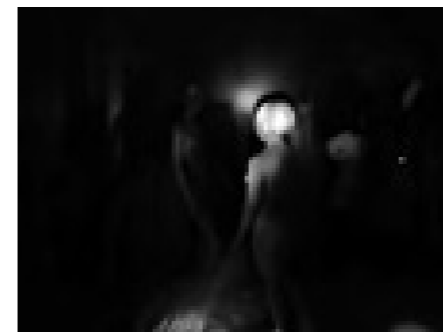
QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?



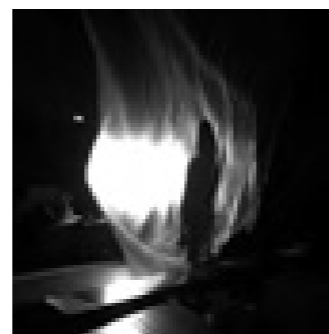
QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?



QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?



QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?



QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?

Étudiant-es diplômé-es de l'atelier de scénographie

1995–2023

1995

Fabienne Christmann
Nicole Dellatana
Bénédicte Laval
Agnès Weber

1996

Estelle Cavaud
Virginie Rousset
Paul Teyssier
Stéphan Tournois
Martine Wanner

1997

Élisabeth Ausina
Judith Balland
Céline Gouin
Christine Kolmer
Christelle Reboulet
Ludivine Saint-André

1998

Juliette Buré
Cécile Fraysse
Claire Grobois
Young-You Lee
Stéphane Pauvret
Julie Siguret

1999

Stéphanie Biau
Stéphane Boissy
Marie Oswald
Laëtitia Piffeteau
Michèle Tréol
Angélique Verbeeck

2000

Lola Bergeret
Fanny Boudon
Océane Devillers
Véronique Galland
Natalia Grabundzija
Marie-Cécile Jullian
Joanne Milanese
Caroline Perdrial
Fabien Teigne
Isabelle Zangari

2001

Nathalie Bullier
Anne Chabert
Emmanuel Duro
Gabrielle de Froidefond
Mélanie Lusseau

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE?

2002
Mathias Baudry
Cécile Boiteux
Mathilde Guillemare
Frédérique Lor
Mathilde Mérigot
Kwang-Rok Ryoo
Jin-Young Ryu
Anne Vacher

2003
Frédéric Conrie
Pauline Dufour
Yasmine Gateau
Amandine Seguy-Houël
Myriam Sépé

2004
Lucie Bigot-Muñoz
Emmanuelle Bischoff
Gilles Cavas
Tiphaine Cazenave
Anne Fanonnel
Mélinée Faubert-Chabert
Mee-Yeon Kim
Emmanuelle Ollé

2005
Mathieu Crescence
Séverine Grenda
Delphine Lavy
Emmanuelle Pujol
Maryanne Rapin
Delphine Sainte-Marie
Marie Szersnovicz

2006
Elena Costelian
Jehanne Gaucher
Marie Storup-Canabié
Joseph Teron
Géraldine Trubert

2007
Marie-Anne Bacquet
Léa Maudet
Julie Morel
Claire Schirck
Daniel Shongo Lohonga Dangi
Arnaud Verley
Taewon Yi

2008
Hélène Bootz
Audrey Gilliot
Julien Massé
Caroline Mies
Sonia Mikowsky
Pauline Squelbut

2009
Estelle Duriez
Adeline Fonknechten
Charlotte Humbert
Namju Kim
Lola Kirchner
Laure Satgé
Alexis Thépot

2010
Estefania Castro
Claire Grangé
Bérénice Guénée
Céline Hervé
Itzel Palomo
Léa Triboulet
Isabelle Vali

2011
Xavier Lemoine
Julien Margelin
David Séchaud

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

2012
Jeanne Baillot-Smadja
Clémentine Cluzeaud
Garance Coquart
Marie Fricout
Pierre Lebon
Pauline Lepeu
Yon Ju Park
Jia Qiu
Cécile Roche-Boutin
Mathilde Sauzet
Yingjun Xue

2013
Marielle Agboton
Émilie Albert
Simon Asencio
Juliette Autin
Estelle Basalo
Lucie Broisin
Emeline Dubief
Seunghee Lee
Alice Neveu
Féliksa Petersen
Irène Tchernoooutsan

2014
Élise Benétreau-Dupin
Anthony D'Alessandro
Floriane Jan
Gabin Lebeau
Adrien Maufay
Inès Sassi
Juliette Steiner

2015
Andrea Baglione
Djo Bolankoko Belondjo
Maxime Chudeau
Clément Debras
Alexandra Grandjacques
Violette Graveline
Kévin Klein

Mathilde Melero
Ikhyeon Park
Xulia Rey Ramos
Nastassia Szymczak
Iris Yolal

2016
Camille Draï
Clémentine Lataillade
Lucie Cardinal
Mathilde Cordier
Rana Fadavi
Camille Kuntz

2017
Louise Bentkowski
Fanny Clouzeau
Lisa Carmela Colin
Maialen Imirizaldu
Simon Jerez
Zoé Marie
Arianna Sortino
Marc Vallès
Xiaoyun Zhang

2018
Margot Ardouin
Lucie Euzet
Adeline Fournier
Mélanie Giraud
Arnaud Grandjean
Léo Lévy-Lajeunesse
Diane Marchal
Maria Flor Pinheiro
Lino Pourquoié
Lisa Sclavo
Élise Villatte
Clara Walter

QUE DEVIENT LA SCÉNOGRAPHIE ?

2019

Guillaume Auzépi
 Elsa Chomienne
 Clémence Chiron
 Emilou Duvauchelle
 Adèle Vanhée
 Pyram Saint-Phard

2020

Léa Broussard
 Léa Chardin
 Laura Cortes Ardila
 Laurine Firmin
 Elsa Markou
 Margaux Michel
 Clothilde Valette

2021

Louise Diébold
 Anton Grandcoin
 Elena Lebrun
 Nathania Périclès
 Elie Vendrand-Maillet
 Sybille Vidalainq

2022

Gaëlle Axelbrun
 Amélie Bulties
 Alice Chapotat
 Marie Guillot
 Pauline Jacquet
 Anna Lamsfuss
 Lucie Mao
 Nicolas Verguin

2023

Cassandra Albert
 Lucas Filizetti
 Élise Jacques
 Sanghee Kim
 Fanny Laubepin

Pratiques scénographiques



5 projets

2016-2023

Ouagadougou —LES RÉCRÉÂTRALES 2016-2018

Un festival dans l'espace urbain où Estelle Duriez, Charlotte Humbert (toutes deux scénographes et anciennes étudiantes à la HEAR), Yssouf Yaguibou, scénographe, et Paulin Ouedraogo, régisseur général, assurent, depuis des années, avec Patrick Janvier, le collège scénographie et la régie générale du festival. Tous les deux ans, le long de la rue 9.32 à Gounghin, s'expérimente une manière de faire théâtre et événement dans la ville. Régulièrement, des étudiants de l'atelier de scénographie participent au festival.

Port-au-Prince —FESTIVAL QUATRE CHEMINS 2019

Guy Régis Jr, son directeur, évoque les enjeux du festival, tandis qu'un collectif de jeunes scénographes français et haïtiens, Espace 4, explore les possibles d'occupation de lieux dans la ville de Port-au-Prince. Nathania Périclelès interroge la théâtralité des carrefours et revient sur ses études à Strasbourg. Marc Vallès, lui, parle d'espace scénique en lien avec Haïti, suite à ses années strasbourgeoises.

Bamako —FESTIVAL LES PRATICABLES 2019-2021

Dans le quartier de Bamako Coura, en 2019, quatre scénographes issus de la HEAR, Elie Vendrand-Maillet, Clara Walter, Marc Vallès et Ikhyeon Park, avec une équipe locale composée entre autres de Siriman Dembélé, Mohamed Diarra, Diarra Dembélé, rejoints par J-Christophe Lanquetin, investissent la ville, avec un ensemble

de chaises. Lamine Diarra, directeur du festival, en évoque les enjeux. En 2021, nouvelle édition autour d'un projet de J-Christophe Lanquetin : Diarra Dembélé, Mohamed Diarra, Mohamed Diane et Harouna Kaley Souley, respectivement artistes maliens, guinéen, et nigérien, racontent comment ils sont venus à la scénographie.

Conakry —FESTIVAL L'UNIVERS DES MOTS 2019

À Conakry, un repérage des lieux existants est mené par François Duconseille. Il structure les espaces du festival. Nous invitons des artistes : Lionel Manga, Androa Mindre Kolo, Baerbel Mueller, architecte, avec Frida Roblès, curatrice, et leurs étudiants de l'École d'Architecture de Vienne, programme [a]FA _ [applied] foreign affairs. Mais aussi des étudiants scénographes de La Cambre à Bruxelles : Milena Forest, Clementine Gomez, Charlotte Hermant, Gabrielle Ritz, Charlotte Seeligmüller avec Zouzou Leyens, scénographe et enseignante ; de la HEAR à Strasbourg : Alice Chapotat, Anton Grandcoin et Nathania Périclelès, ainsi que Marjolaine Mansot, de l'École du TNS. Tous en résidence. Récit à voix multiples auquel Élise Simonet, de l'Encyclopédie de la parole, se joint. Hakim Bah, cofondateur du festival (avec Bilia Bah), en raconte les enjeux.

Kigali 2022-2023

Adrien Maufay parle de ses études de scénographie à la HEAR et d'un projet à Kigali pour un théâtre indépendant.





Les Praticables, Bamako 2019



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Les Praticables, Bamako 2021



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Les Praticables, Bamako 2021



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Festival des Réalités, Sikasso, Mali



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

L'Univers des Mots, Conakry 2019



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Les Praticables, Bamako 2019



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Kigali



L'Univers des Mots, Conakry 2019



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Présentations

UNIVERS DES MOTS

HAKIM BAH

Depuis 2012, le projet L'Univers des Mots défend les écritures contemporaines en favorisant le déploiement du texte au plateau et la rencontre des projets artistiques avec le public.

Il accueille tous les deux ans en résidence à Conakry (Guinée) des équipes artistiques de pays et continents différents.

L'Univers des Mots accompagne les auteur·ice·s dans leurs processus d'écriture et offre aux artistes de plateau des espaces d'expérimentation. Auteur·ice·s, metteur·se·s en scène, comédien·ne·s, danseur·se·s, circassien·ne·s, performeur·se·s et scénographes profitent de trois semaines de travail au plateau pour explorer une écriture dans une démarche de partage et d'enrichissement mutuel. Ce travail aboutit à une présentation des spectacles issus des chantiers.

En 2017, Bilia Bah (fondateur du projet) m'a proposé de prendre la direction artistique du festival. De simple festival de lecture, nous sommes passés à une fabrique qui accueille une dizaine de projets artistiques rassemblant plusieurs disciplines. Confronté au manque d'espace, s'est posée (pour nous) très vite la question : où faire du théâtre ? Le Centre culturel franco-guinéen qui offrait généreusement ses espaces aux équipes en chantier ne pouvait plus suffire pour accueillir tous les projets. Il fallait réfléchir autrement. Trouver d'autres lieux de travail.

En inventer.

D'où l'appel à des scénographes à investir des quartiers de Conakry, à ouvrir d'autres portes, à aller vers des personnes qui n'allaient pas au théâtre.

2017 : nous avons commencé timidement dans le quartier de la Minière à mettre la question scénographique au centre de la réflexion dramaturgique.

2019 : nous nous sommes implantés et ancrés dans deux quartiers populaires de Conakry : Kaporo et Nongo. Là, plusieurs lieux ont été investis : des cours familiales, des terrains de foot, des villas, des maisons des jeunes, des garages, des entreprises. Et les artistes en ont fait des lieux de paroles, de poèmes, de cris, de rires, de réflexions, de débats, de transpirations, où le geste artistique rencontre le quotidien du spectateur.

En invitant des scénographes européens et africains à venir travailler dans ces quartiers de Conakry, l'idée pour moi était de proposer des projets nés de la rencontre d'un lieu.

Ici l'espace existe déjà. Il ne s'agit pas d'implanter une scénographie dans un lieu existant mais plutôt de se laisser transpercer par ce que propose ce lieu.

Puisque le cadre est déjà là, il revient à l'artiste, aux artistes (le temps de trois semaines de travail) de l'habiter, de l'habiller, de le modeler, de le moduler... Ici, l'espace impose à l'artiste une autre approche de l'espace, sa vision doit venir se fondre dans ce qui existe déjà, dans le décor naturel.

Le choix de l'espace de travail est déterminant. Quel espace pour quel projet ?

Ce qui fait que la place du scénographe devient centrale. Le scénographe en participant à l'inscription, non plutôt, à l'écriture du projet dans le dehors devient auteur. À la question : pourquoi faire un festival dans des quartiers de Conakry ?

Je réponds : pour se rapprocher des gens.
Je réponds : pour aller parler à des gens à qui on ne parlait pas.

Je réponds : pour provoquer l'inattendu, la rencontre inattendue avec le public, qui vient là par hasard, quelqu'un de passage qui partira avec un mot, avec une image, avec un rire, avec...

Je réponds : pour ne pas attendre que le spectateur vienne vers nous, mais aller vers lui, titiller sa curiosité, s'inviter dans sa rue, dans sa maison, chez son voisin, dans son lieu de travail, s'incruster dans la circulation, troubler la cacophonie habituelle, attirer un regard, puis deux, puis trois, puis des voitures qui klaxonnent, puis des taxi-motos qui s'arrêtent, puis des phares, puis c'est qui, puis c'est quoi, qu'est-ce qu'ils font ? mais qu'est-ce qu'ils font ? mais qu'est-ce qu'ils font ? mais qu'est-ce qu'ils font ?



Les Praticables

LES PRATICABLES Bamako

LAMINE DIARRA

En 2017, j'étais en train de faire naître Les Praticables à Bamako et je préparais les ateliers d'où devaient émerger les œuvres pour la première édition du festival en octobre. Ce projet de théâtre et plus généralement de spectacle vivant (danse, performance, arts visuels, etc.), alliant la transmission et la création, se voulait un lieu d'expérimentation, d'ébullition et de renouvellement artistiques résolument tourné vers la cité et la population. Dès le début, il fallait affirmer l'ambition fondamentale des Praticables : s'attaquer à déconstruire la fiction sociale imposée dans les imaginaires par la colonisation, en restituant à l'art sa pleine fonction sociale et politique. Les Praticables sont de ce point de vue une aventure collective, une fédération de créateurs couvrant toute l'étendue du champ artistique de la représentation, engagés à provoquer le paysage culturel en proposant un nouveau dispositif global, dans lequel toutes les dimensions (sociales, pédagogiques, politiques et créatives) du secteur des arts sont impliquées. Outre les missions que se sont données Les Praticables de transmission et de création artistiques ainsi que de mise en lien direct des artistes avec la population, outre les multiples débats et grin¹ de lecture jalonnant le processus artistique et citoyen sur toute la durée du projet jusqu'au festival, cette ambition passait par une réflexion approfondie et active sur l'espace urbain. Pour mener celle-ci, il fallait s'entourer de professionnels. C'est ainsi que j'ai demandé à Abdou Ouologuem, plasticien et scénographe d'expérience, et à Siriman Dembélé, scénographe et constructeur sur tous supports, non seulement d'accompagner les spectacles, mais aussi d'amener à considérer le vieux quartier de Bamako Coura comme davantage qu'un décor : le sujet d'une fiction dont les habitants sont les acteurs.

Les Praticables

Le projet des Praticables représente un esprit, une conception du vivre-ensemble à travers une action commune, mais aussi une fête et une réflexion sur l'état de notre humanité. Dans quelle « ville-société » voulons-nous vivre désormais ? Comment, par-delà les barrières, fédérer les communautés sur la base même de leurs différences ? Ce sont les questions qui animent fondamentalement Les Praticables, dont le festival se veut un carrefour vivant des créations, à la fois pour les artistes du Mali et pour ceux venus des horizons les plus éloignés. Grâce au déploiement cohérent des énergies dans l'espace urbain, c'est la société entière qui peut devenir, par les arts, le lieu d'un dialogue incessant, qui s'élargit toujours davantage. Et au Mali en particulier, pays en évolution rapide et profonde, recréer les espaces de dialogue et de rencontre est une nécessité pour ouvrir de nouvelles portes d'espoir sur un avenir pacifié.

Je souhaitais ainsi, dès la première année, faire des Praticables un lieu d'échanges artistiques intenses, de découverte de nouveaux talents, et que la créativité des artistes maliens dialogue avec des points de vue venus d'ailleurs, susceptibles eux aussi d'apporter et d'apprendre pour un enrichissement mutuel. Je souhaitais donc inviter des artistes qui rêvaient comme moi de travailler non seulement pour mais surtout avec la population, et qui pour cela avaient le désir d'agir différemment sur la ville et ses espaces. Or, en février de l'année 2017, j'ai vu une image postée par J-Christophe Lanquetin, extraite d'un travail qu'il avait mené outre-Atlantique, à Port-au-Prince, avec Catherine Boskowitz sur un projet de théâtre en extérieur. Il avait suscité ma curiosité par la façon dont il semblait se déployer dans l'espace urbain. Avec J-Christophe, nous

avons déjà entamé notre discussion artistique quand nous avons collaboré deux ans plus tôt sur le *Projet Penthésilée* mis en scène par Catherine Boskowitz, en particulier sur la manière de ré-interroger l'espace public. J'ai invité J-Christophe à Bamako en 2018 pour qu'il découvre Les Praticables et que nous puissions poursuivre la réflexion de manière concrète, en partageant avec lui nos questionnements sur l'espace du festival. Il a pris le pouls du projet, dans le cadre d'une immersion dans la ville et le quartier. J'ai demandé alors à J-Christophe s'il était intéressé pour s'inscrire dans un échange avec Les Praticables sur les prochaines éditions. L'idée était pour moi qu'il s'intègre à l'équipe d'Abdou Ouologuem, et par là à ce mouvement artistique et culturel global où nos villes sont des espaces de réflexion, des espaces où se rêve l'avenir de la société en même temps qu'elle se transforme au présent.

Ainsi, pour l'édition 2019 du festival des Praticables, J-Christophe m'a suggéré de faire venir à Bamako des jeunes artistes sortis du département scénographie de la Haute École des Arts du Rhin (Marc Vallès, Clara Walter, Ikyeon Park, et Elie Vrandrand-Maillet) et j'ai alors proposé d'initier un échange entre ces jeunes professionnels et de jeunes artistes maliens (Diarra Dembélé, Aissata Soumaré, Kassim Diagnogo, Moussa Sory Diakité, Drissa Camara), en faisant en sorte que les questions théoriques aboutissent à des réalisations concrètes. L'essentiel est en effet pour moi d'engager un dialogue artistique et citoyen à travers lequel ceux qui se sont rencontrés à Bamako rêvent ensemble une transformation urbaine mutuelle de leurs villes respectives. L'ambition est qu'une communion se forme dans l'action de la création, de telle sorte qu'elle engendre un mouvement d'irrigation de l'art dans la ville, où que l'on soit dans le monde, et contribue ainsi à un changement profond, où le vivre-ensemble ne soit plus un vœu pieux, mais une actualité vécue, partout où l'art travaille avec la population.

Je souhaitais ainsi que le festival s'imprègne de l'espace urbain pour qu'il s'imprègne en lui, qu'il permette à Bamako Coura de devenir un objet artistique. En vertu de cette volonté de rendre très concrète la question des relations entre la commune et l'art, j'ai validé la proposition de l'équipe des scénographes, qui a permis au public non seulement de repérer les lieux de représentation et de

circuler entre eux librement, mais surtout de s'approprier le festival comme un espace de plaisir et de découverte. En particulier, la chaise malienne, l'emblème du festival 2019, s'est imposée dans l'espace public sous de nombreuses formes, colorées, lumineuses, géantes, en écho à la danse des chaises du designer malien Cheikh Diallo. C'était d'abord la chaise du spectateur, et nous en avons construit de différentes tailles, aisément transportables, pour accueillir confortablement le public dans les lieux de représentation. En outre, en tant que signe du festival dans la ville comme en tant qu'objet artistique participant d'un langage original du quartier qui accueille Les Praticables, la chaise est un symbole : c'est la chaise habituelle du membre du *grin*, ou celle sur laquelle on se repose dans les cours, sur laquelle on est invité à s'asseoir pour boire un thé ou partager un repas au coin d'une rue, c'est la chaise conviviale, la simple et forte représentation de la diatiguiya, l'hospitalité malienne à la fois comme l'image d'un peuple et l'acte d'une civilisation.

Les Praticables constituent un terrain d'expérimentation pour la question de l'art dans la ville. Il s'agit de donner l'initiative à l'art, de lui offrir l'occasion de s'affirmer dans l'espace urbain jusqu'à le transformer. En partant de son cœur historique, la rue 369 à Bamako Coura, le festival s'est disséminé dans ses alentours. La parade d'ouverture a traversé un vaste quartier, de nouveaux lieux, qui avaient été répertoriés suite à un travail important réalisé en amont, ont été investis pour les représentations, des performances ont investi les rues... Le festival 2019 ne s'est pas contenté de s'étendre géographiquement, il a fait circuler une nouvelle énergie. En éclatant ses repères dans le corps social urbain, il a affirmé un concept qui relève de l'acupuncture, en tissant un réseau de points névralgiques reliés entre eux par une seule et même vitalité.

NOTES

- 1 « *Grin* » signifie autant un groupe de personne qui se réunit par affinités que le lieu où ils se retrouvent. Il s'agit d'un phénomène très répandu au Mali, surtout autour du thé.

Théâtre tous azimuts

GUY RÉGIS JR

Au fait n'est-il pas miraculeux que, dans certaines parties du monde, nous puissions encore penser théâtre sans lieu préalablement conçu pour la cause – sans *a priori* scénographique ? Ainsi, tous lieux tous azimuts se prêtent donc au jeu dramatique. « Il n'y a pas de lieu clos pour le théâtre. Le théâtre est partout présent. » C'est avec un slogan presque pareil que j'ai pris les rues à la tête d'une bande de comédiens, en Haïti, en mars 2001. Mais je savais que je n'avais rien inventé. Nombre de cérémoniels, d'événements solennels, artistiques, se font partout et s'inscrivent déjà dans la culture du pays. Tout cela donne à voir la même magie que dans les lieux de théâtre.

Le *rara* le plus mystique et cérémoniel s'invite dans le monde urbain, et s'impose juste par la magie de l'officiant. De plus en plus, je donne raison à Brook, mais sur un point : c'est l'acte qu'on regarde qui crée le théâtre dans tout espace qui soit. Mais l'espace ne demeure pas vide. Il est chargé une fois qu'il est investi par l'acte. L'humain avec ses symboles l'habille, l'orne. L'espace devient mystérieux, magique, par ce qu'on y amène de symbolique. Peut-être dis-je la même chose d'ailleurs que l'homme de théâtre anglais venu en Haïti se plonger dans les mystérieux lieux du vaudou ? Tout lieu est créateur. Ou plutôt, aucun espace n'est repoussant pour la création.



Aucun espace n'est né poétique non plus. C'est nous qui nous amenons avec nos sentiments poétiques et notre *a priori*. C'est à nous de décharger d'abord. D'oublier que nous savons. D'ignorer les rideaux, l'italienne, l'élisabéthain... Nous devons nous déformer devant tout lieu. Nous vider. Accepter d'être illettré devant les espaces. En quoi un tas de mots seraient-ils poétiques pour un non-lettré? Un coucher de soleil est-il magique pour un assassin pyromane? Un homme et une femme de théâtre ne devrait-il pas croire pour de vrai dans le *hic et nunc*? Accepter d'être dans le moment présent. Le théâtre, un tel art du présent. Le seul lieu du théâtre est le présent. Par son lieu du faire, le théâtre n'a jamais laissé son présent. Nous pensons toujours trop moderne, donc trop tard pour le théâtre. Il nous faut toujours revenir au présent pour toucher à la vérité des choses. L'une des vérités immuables est la pesanteur. Pouvons-nous y échapper? Possible, peut-être. Dans le théâtre tous azimuts, nous pourrions imaginer notre lieu dans l'espace. Nous pourrions rêver Mars. Mais sur Mars, ne vivrions-nous pas aussi un moment, un présent des plus forts? Tout lieu n'est possible que dans le présent. On n'y échappe pas. Revenons-y. Et si nous pensons au premier cri? Le théâtre comme art du premier cri. Le cri de l'homme, son premier vagissement dans le monde. D'où est-il né? Le premier mot de l'actrice. Où doit-on le faire

naître? Dans quel présent? C'est le présent qui ne doit pas nous échapper. Comme créateur d'espace. C'est nous qui voulons nous échapper du présent. Nous voudrions soit revenir en arrière. Nous voudrions soit aller de l'avant. Alors que nous devrions être là. Bien plantés, attaché au présent moment. Ce sont ces réflexions aujourd'hui qui m'animent en dirigeant un festival dans une ville peu commune comme Port-au-Prince. Une ville inscrite fortement dans le présent. Où tout a bougé. Où tout bouge encore incessamment. Comme le présent qui n'est jamais attrapable. Le présent, ce temps têtu au possible. Toujours à être là et toujours qui s'efface. Mais jamais absent. Des artistes, metteurs en scène, chorégraphes, des performeurs, des scénographes, des techniciens travaillent à prendre en otage des espaces. Cette cavalcade a commencé avec une flopée emmenée par les Scénos Urbaines, en 2015. Espace 4 a travaillé avec acharnement à créer des points de rencontres. Les artistes les suivent, non sans réticence. Dans divers lieux de la ville, le public les suit nombreux. Il a bien compris le subterfuge. Une ville post-séisme, dira-t-on, n'est pas une ville comme une autre. Aujourd'hui, nous insistons encore. Dans ces lieux du présent, nous voulons saisir des instants de notre réalité de peuple intrigant et turbulent. Le présent se poursuit.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Festival Quatre Chemins

Guy Régis Jr

Le jeu entre dramaturgie et ex- périence s'équilibre.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Guy Régis Jr

Festival Quatre Chemins

Agir sans point de vue, sans perspective

J-CHRISTOPHE LANQUETIN
Paris 2022

1. CONAKRY

En 2019, le Festival de théâtre L'Univers des Mots, à Conakry, nous invite à penser avec eux son inscription dans la ville. Nous menons un travail de repérage de lieux théâtraux possibles, participons à l'invitation d'artistes [Androa Mindre Kolo, Lionel Manga]. Trois étudiants, (Anton Grandcoin, Alice Chapotat, Nathania Péricle) de l'atelier de scénographie participent au festival. Agir en créateurs-scénographes dans un quartier à Conakry, c'est agir sans point de vue, sans perspective. C'est comprendre qu'un point de vue est une forme de cécité. Créer, ici, c'est avant tout être poreux. Et la porosité ne s'accommode guère de ce filtre – encore de l'ordre de nos représentations, d'un regard porté sur, sûr de sa puissance et de sa légitimité – qu'est le point de vue. Comment créer, imaginer et inscrire des fictions dans un environnement, sans point de vue (mais pas sans intention)? Ici, le milieu agit sur nous. C'est peu dire qu'il nous sollicite. Il nous absorbe. Il nous trouble, nous aveugle, ou nous éblouit. La vision s'éloigne, l'éblouissement nous rend vulnérable. Phares de voitures qui viennent vers nous, ce qui arrive souvent à Conakry, qui diffractent la vision, parcours en taxi-moto au cœur d'un embouteillage dantesque, dans un cheminement non linéaire, la nuit, comme en spirale parmi les apparitions, les intrusions, les énergies, les dangers, la matière sonore. C'est vulnérables, mais avec acuité, que nous avançons. C'est dans la pénombre, aveuglés, que nous pouvons agir. L'espace, les corps, les assemblages, les débordements qui font l'urbain, les énergies si puissantes, souvent sidérantes, infiniment plus créatrices et singulières que nos idées d'artistes, ne cessent d'appeler, de suggérer. Voir, ici, c'est toucher, sentir, percevoir, c'est agir, agencer, attentifs à ce qui nous entoure. C'est aussi, intensément, être dans sa pensée, à l'intérieur de soi, à l'écoute de ses – des

imaginaires. C'est tout notre corps qui est constamment traversé, travaillé. Nous ne surplombons rien, nous ne pouvons que tenter de nous inscrire dans le flux de cette puissance créatrice collective dans laquelle nous nous trouvons, en y introduisant des écarts fictifs, performatifs, des espaces, des décalages, des respirations, des possibles, des gestes, même infimes, même de l'ordre de l'invisible ou de l'éphémère, de l'instant. Ces écarts, ces fictions, ces espaces-temps collectifs fissurent le présent, ouvrent sur d'autres mondes. Pris dans ce tourbillon de vie, ils viennent à nous par le milieu, dans la pénombre, la proximité des corps, de la foule, dans le bruit. Peu de silence, peu de calme, pas de lumière, trop de lumière... On n'entend pas, on voit mal, faible distance physique, saturation visuelle, mouvement et flux constants, tant de signes que cela semble ne plus faire signe; l'improvisation est insécurité, incertitude. Dans le vague des espaces non cadrés, aucune des conditions permettant au théâtre d'émerger ne semble remplie. Cette perte de repères n'est pas facile pour qui a construit sa pratique avec les codes et dans des contextes européens. C'est pourtant au-delà de ce sentiment de vulnérabilité que cela devient intéressant. Comme une carapace qu'il faut percer par une présence attentive, ouverte à ce qui arrive, pour entrevoir où et comment agir avec le contexte. À Conakry, ces théâtralités se devinent constamment. L'espace, son inventivité m'éloignent des conventions et des assignations, poussent vers la pluralité de formes performatives. Avec François Duconseille¹, les artistes et les étudiants, nous en jouons, les reconfigurons, choisissons, inventons. Je travaille avec du bois de mangrove, matériau solide, peu cher, abondant. Chaque matin, au port, les bateaux en sont remplis. Cela pourrait structurer des espaces scéniques. Nous essayons. Il faudrait du temps, plus de moyens. Surtout, nos recherches de lieux

potentiels pour des spectacles et des performances nous font découvrir le grand terrain, une étendue de plusieurs hectares, en pleine ville, non loin des bureaux du festival. Le grand terrain est à la fois une ferme, un ensemble de casses de voitures, de garages, de bars, une entreprise de véhicules de chantier, plusieurs terrains de jeu, foot et autres. Il jouxte un marché. C'est un milieu où ce que je viens de raconter sur l'urbain prend forme et sens. Un monde façonné à l'échelle des corps, des gens, du vivant, un monde possible pour des théâtralités. Plusieurs des spectacles du festival y seront présentés.

2. CHANGEMENT DE PARADIGME

Entendons-nous: on ne parle pas ici de ne plus répéter ou de renoncer au silence propice à l'écoute et à l'attention collective. Il ne s'agit pas de ne jouer qu'en plein air (il est évidemment possible de déconstruire la boîte scénique de l'intérieur). Il s'agit de déverrouiller les formes en se détournant de ce qui souvent empêche, à savoir les « ruines agissantes » de l'histoire impériale et coloniale, ces formes du passé, toujours actives, qui hantent nos pratiques et nos vies². Il s'agit d'explorer des manières de raconter, des formes de fiction connectées à un milieu. Il s'agit de prendre acte du fait qu'ici, à Conakry, s'isoler pour faire du théâtre n'a guère de sens. Cela passe par une déconstruction des évidences et des habitudes d'hégémonie culturelle, des certitudes de ce qu'est le théâtre, de ce qu'il doit être. Et puis, il y a Cage (après Artaud), pour qui tout est théâtre du moment qu'il est fait appel collectivement à la vue et à l'ouïe³. Kaprow, la danse contemporaine, et tant d'autres qui explorent ces relations non séparées entre la scène et la vie. Et Schechner qui rappelle la place, toute relative, du théâtre occidental dans l'histoire globale des formes performatives.⁴

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

J-Christophe Lanquetin

Jeu, de possibles avec le mouvement, la foule, multi-localité, pénombre, éblouissement, improvisation... Je parle en fait d'une attention fine aux milieux et en particulier d'une attention aux « Suds » dans toute leur consistance, sans plus passer par l'exotique, l'autre, par une pensée de l'urbain européo-centrée. Filtres qui hantent (je parle d'expérience). Il s'agit de se défaire des hégémonies culturelles dont les pratiques artistiques en Europe restent imprégnées en profondeur. On ne va pas revenir ici sur la normopathie que constituent les conventions européennes de la scène⁵, la géométrie comme filtre, le cadre, la distance, la relation seconde au visible, la certitude que l'on peut tout raconter sur une scène frontale⁶, le besoin quasi compulsif de la boîte noire qui pourtant rend identique toute la diversité qui se présente à elle. Descola parle de cette relation si particulière au visible, unidirectionnelle, à distance moyenne, étrange au regard de la diversité des pratiques du visible dans le monde. Dans les mots de Saïd, c'est la violence de la représentation comme découpe, violence faite à l'objet regardé qui interroge. Dans les mots de Karen Barad ou de Kodwo Eshun, c'est la certitude qu'il n'est pas besoin de cette fameuse distance pour penser⁷.

On se rappellera aussi, avec Michel Serres, que: « La modernité commence quand cet espace mondial réel passe pour une scène et que, maîtrisée par un régisseur elle se retourne comme un doigt de gant ou un schéma d'optique simple, et plonge dans l'utopie d'un sujet connaissant, intérieur, intime. Ce trou noir absorbe le monde. Mais avant cette absorption, le monde comme tel, intègre, reste le siège du connaître. Nous ne pouvons plus comprendre cette phrase, nous qui, de plus, détruisons ce que nous connaissons⁸. » Il est urgent que les grilles de lectures se déplacent ou plutôt se replacent. Importance à Conakry, Bamako, à Kinshasa, de penser l'espace scénique à partir d'autres points d'ancrage, à partir d'autres ontologies, de penser l'espace théâtral dans le milieu au cœur duquel il s'inscrit. Cesser d'essayer de reproduire partout l'avatar de l'avatar d'une boîte scénique qui apparaît encore comme le prérequis d'un théâtre possible⁹. Cela signe en fait l'impossibilité d'un théâtre en prise sur son milieu et ne fait qu'imposer, dans des conditions d'espace souvent déplorables, un processus de globalisation des formes occidentales de la relation au monde. Il y a mieux à faire, beaucoup plus intéressant.

Dans mes travaux, j'essaye d'aller vers « un espace non pas géométrique,

perspectiviste et représenté, mais réel, social et versatile¹⁰ ».

Ou, toujours avec les mots de Fred Moten: « Je m'intéresse à l'air de la chose qui échappe à l'encadrement – un mouvement souvent inattendu qui accompagne des positions et des appositions largement impensées¹¹. » L'ouverture au social, à l'inattendu, à l'incontrôlé, c'est l'ouverture aux pratiques de l'ordinaire, à cette richesse sans fin d'expériences vécues, de performatif, qu'Abdou Maliq Simone raconte et théorise au sujet des villes du Sud global. C'est l'ouverture à l'espace dans toutes ses strates, à une foule de présences dont l'attention est non calibrée, furtive ou insistante, à la lumière crue du jour ou nimbée de la nuit tombante. À la performance qui se fait récit de vies et qui n'a pas besoin d'imiter pour faire théâtre. « Différence sans séparation », dit encore Moten¹². Il s'agit d'ouverture au vivant, dans toutes ses composantes, de la manière dont nos récits peuvent nous (ré) apprendre à être affectés, à ouvrir sur des éléments inattendus de nos corps dans ce monde actuel à la fois vivant et sensuel, pour paraphraser Donna Haraway.

La scène qui hante s'est construite dans une géométrie. Elle s'éloigne, sans pour autant disparaître. Le vivant reprendrait-il enfin le pas?

3. BAMAKO

Quelles esthétiques théâtrales et artistiques, quelles écritures pour un festival dans la ville? Le projet des Praticables¹³ se nomme comme la « fabrique d'un théâtre d'art populaire ». Comment ces termes résonnent-ils à Bamako, avec son histoire de théâtre, bien réelle et ancienne. En lien, aussi, avec ce à quoi ces termes renvoient dans l'histoire du théâtre européen – théâtre d'art, théâtre populaire: quelles formes, pour qui? C'est une question vivante car il y a ici, dans un contexte politique tendu, une forte aspiration à dire, un désir d'inventer, d'arpenter les esthétiques qui mettent en fiction les histoires qui résonnent. De toucher les gens là où ils sont, chez eux, pour leur parler des questions urgentes, pour leur parler d'intimité. Les textes théâtraux joués lors du festival interrogent la place des femmes, la violence des relations intimes, le désir, la place de la religion, et ce sans détours, dans la rue. Il serait souvent difficile à faire de même en France. Et les gens sont là, ils écoutent. Bamako, comme Conakry et tant d'autres villes du Nord et du Sud, est un réservoir de potentialités théâtrales

si l'on considère le théâtre comme proche de la vie, comme étant la vie. Nous tentons, aux Praticables, de tenir cette proximité tout en construisant de réelles conditions pour une écoute et une vision collective. Trop souvent en effet, les conditions matérielles de l'attention sont laissées pour compte lorsqu'il s'agit d'environnement urbain. En 2019, c'est à cela que le projet des chaises travaille. Ces chaises tressées de fils de couleur, de formes, de hauteurs, d'assises différentes, existent partout dans la ville. Elles sont belles et confortables. En marchant dans la rue, il nous vient l'idée qu'elles peuvent former des « gradins » non autoritaires, des assignations souples. Nous, c'est Clara Walter, Siriman Dembélé et moi. Ainsi, ces chaises sont devenues la scénographie du festival. Nous en avons fait construire des dizaines. Clara ajoute que leur présence théâtrale est amplifiée du fait de l'ajustement de leur forme, de leurs proportions pour en faire des gradins. Les chaises que nous faisons construire ont une assise à 70 et 110 cm, sachant que des chaises et des banquettes standards, à 40 cm de haut, on en trouve partout, et que l'on peut aussi ajouter des nattes. Ce sont les plus hautes qui sont les plus prisées, cette simplicité du geste parle à tous. Dans une cour, une rue, les chaises créent des espaces à la fois extra-quotidiens et ordinaires. Le « gradin » qu'elles constituent se fait variation souple, il se glisse organiquement dans l'espace entre les agencements existants. Il n'est plus une barre qui coupe ou obstrue (une demande de Lamine Diarra, directeur du festival). Chacun peut choisir son angle, sa distance, tourner son siège, inscrire son corps dans le confort d'une attention sans avoir à subir une fixité qui oblige. Le point de vue est autant dans l'intention théâtrale que dans le vécu de chacun. Le jeu entre dramaturgie et expérience s'équilibre.

Le projet des chaises a été développé par Ikhyeon Park, Marc Vallès, Elie Vendrand-Maillet, Cyril Givort (pour les lumières), avec Clara, Siriman, ainsi que Mohamed Diarra, Diarra Dembélé, étudiants à l'École Nationale des Arts. Elles sont devenues l'écriture visuelle du festival. La vision de leurs déplacements, leur installation sont une performance qui annonce les spectacles. La scénographie du festival 2019 est le mouvement de ces objets. Nous sommes accueillis à Bamako Coura, dans la rue 369 et alentour. Les spectacles s'inventent parmi les gens. Le temps des répétitions compte autant que celui des représentations. Guère besoin de décor. L'essentiel s'invente avec ce qu'il y a et chacun sait où cela se passe, les gens vous disent où aller. Les spectacles sont pleins.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

J-Christophe Lanquetin

En 2021, je travaille avec cinq jeunes scénographes de Bamako, Conakry et Niamey¹⁴. Je parcours à nouveau le quartier. C’est une vaste fabrique. La rue est constamment en chantier, en mouvement, les usages se juxtaposent, se mélangent, la pause assis sur les chaises, l’attente, le travail, égorger un mouton, construire, détruire, cuisiner, se laver, laver la rue, imprimer des tee-shirts... Pourtant, à nouveau, la boîte scénique est là, dans les têtes, lorsque l’on entre dans une cour et que l’on commence à y inscrire de la fiction. Distance, frontalité, cadre (même si invisible), grammaire réflexe du scénographe et du metteur en scène. Des acteurs aussi. Ok ! Comment alors inscrire dans l’espace des repères indispensables à l’écoute d’un texte, à l’expérience fictive ? Les cours résistent, leurs dynamiques disent autre chose, elles renvoient à un autre fantôme, pré-colonial, celui de la veillée, du conte. Mais pas que ! Elles ne sont pas si grandes, elles sont parsemées d’éléments et de présences diverses, arbres, objets, briques, animaux, corps, actions quotidiennes... Elles poussent à penser l’espace scénique, la fiction qu’il installe dans une relation directe au présent, au réel, *social et versatile*. C’est ce jeu, aller vers l’ici et maintenant, sans abandonner pour autant une forme de distance, qui constitue l’essentiel de notre travail.

Comment alors prolonger le geste entamé en 2019 ? Nous choisissons de construire un lien au quartier dans son ensemble en travaillant avec un objet ordinaire fortement chargé d’histoires : nous créons des rideaux de théâtre avec des moustiquaires teintées. Cela commence par un échange, une moustiquaire neuve contre une usagée. Nous nous retrouvons avec 200 moustiquaires trouées, nouées, rapiécées, autant de témoins d’histoires intimes, suspendues qu’elles étaient au-dessus des lits. Ce geste fait dramaturgie, relation aux spectateurs. Tout le monde comprend qu’une part de son histoire, qui reste pourtant secrète, opaque, réapparaît dans la rue, théâtralisée. Pas besoin d’explication. De l’imaginaire pluriel, des récits s’inventent, se disent, les gens se sentent honorés. Nous avons créé une convention située. La veille du festival, nous suspendons 75 moustiquaires teintées dans la rue avec un groupe de jeunes du quartier. Les autres font rideau à l’entrée des lieux de spectacles. L’un d’entre eux est itinérant, et participera aux parades.

Je voudrais terminer avec ces mots de Jack Halbersam, en introduction au texte de Moten et Harney, *The Undercommons* :

« *It ends with love, exchange, fellowship. It ends as it begins, in motion, in between various modes of being and belonging, and on the way to new economies of giving, taking, being with and for* : Cela finit avec de l’amour, de l’échange, du compagnonnage. Cela finit comme cela commence, en mouvement, entre diverses manières d’être et d’appartenir, et dans le devenir de nouvelles économie du donner, du prendre, d’être avec et pour ».¹⁵

Ainsi va le devenir de la scénographie, qu’il faudra bien un jour, peut-être, se résoudre à appeler autrement.

NOTES

- 1 Qui mène le travail de repérage des lieux, dont nous publions des éléments dans ce numéro de la revue.
- 2 Ann Laura Stoler, *Imperial debris*, Durham, Duke University Press, 2013.
- 3 Voir par exemple John Cage, « Happenings », in *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, hiver 1965, rééd. par Les Presses du Réel (Dijon, 2017).
- 4 Richard Schechner, *Performance*, trad. de Marie Pecorari, Montreuil, Éditions théâtrales, 2008.
- 5 C’est une discussion avec Ntoné Edjabe qui a attiré pour la première fois mon attention sur cette normopathie.
- 6 Si souvent rappelée par les temps qui courent, comme si l’on avait peur de perdre quelque chose.
- 7 Philippe Descola, *Les Formes du visible*, Paris, Le Seuil, 2021 ; Edward Saïd, *Dans l’ombre de l’Occident*, trad. de Léa Gauthier, Paris, Payot, 2014 ; Karen Barad, *Meeting the Universe, Half Way*, Durham et Londres, Duke University Press, 2007 ; Kodwo Eshun, *More Brilliant Than the Sun*, Londres, Verso, 2022.
- 8 Michel Serres, *Les Origines de la géométrie*, Paris, Flammarion, Coll. « Champs », 1993, p. 237.
- 9 Ou simplement reconnaissable par l’institution, le pouvoir...
- 10 Fred Moten, dialogue avec Marielle Pelissero, in *Théâtre Public*, n° 233, p. 4 et suiv.
- 11 Fred Moten, « Chromatic Saturation », in *The Universal Machine*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 145, ma traduction.
- 12 Fred Moten, dialogue in avec Marielle Pelissero, art. cit.
- 13 Fondé en 2017 par Lamine Diarra, et implanté dans le quartier de Bamako Coura.
- 14 Diarra Dembélé, Mohamed Diane, Aisha Diallo, Mohamed Diarra, et Harouna Kalé Souley.
- 15 Jack Halberstam, 2013, introduction à *The Undercommons*, Fred Moten et Stefano Harney : Je termine par ces lignes en hommage à Dominique Malaquais, avec qui j’ai travaillé, écrit, pensé, aimé, pendant plus de quinze ans, et qui est partie le 17 octobre 2021. Elle s’y reconnaissait tout particulièrement.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

En Haïti, un carrefour peut évoquer plusieurs choses à la fois. Pour un Haïtien fidèle aux traditions, il est avant tout un passage obligé, marginalisé, qui peut relier plusieurs énergies et qui ouvre sur plusieurs possibilités. Le jour et la nuit ne renvoient pas au même symbolisme en Haïti. Si le jour reste un espace ordinaire, cependant la nuit est tout autre chose. À différents moments, elle est un lieu symbolique où se rassemblent des sociétés de toutes sortes pour des guérisons, des vœux, des demandes, des sacrifices, des remerciements, etc. Traverser un carrefour la nuit en Haïti se fait à ses risques et périls. C’est à la fois un acte de foi et une relation entre les objets et les sujets constituant le monde. Il faut une bonne immersion dans la ville, dans le pays en entier, pour saisir cette manière de percevoir, cette dimension sacrée, ce côté invisible de l’acte théâtral présent dans les carrefours en Haïti. Il faut en quelque sorte partager l’inconscient collectif haïtien. À travers cette réalité des carrefours en Haïti, il y a une manière d’inventer, d’imaginer de raconter et de construire qui est propre à la dramaturgie même. Cette manière de raconter change notre manière d’interpeller le public, en nous dévoilant une autre façon de se ré-approprier l’espace public par la présence. Ce que l’Histoire raconte sur les pratiques qui ont lieu dans les carrefours au milieu de la nuit en Haïti nous permet de repenser ces espaces en tant que scénographe de manière à faire d’eux des scènes théâtrales fructueuses où les gens peuvent voyager d’un monde à un autre.

CARREFOUR ET THÉÂTRE

Comment ne pas être attirée par cette forme de pratique sociale en tant que scénographe ? Quel regard avons-nous sur ces pratiques dans l’espace public ? En quoi ces pratiques rejoignent-elles le théâtre ? D’abord, elles nourrissent notre regard de scénographe en nous poussant à questionner leur existence et à cerner

J-Christophe Lanquetin

Carrefours

NATHANIA PÉRICLÈS

leur rapport avec la scène. Parce que nous avons ce besoin de chercher à travers les espaces ou les lieux quelque chose qui existe déjà mais qui changera notre façon de les voir. Pour penser l’espace, nous avons besoin de connaître l’histoire des lieux. Nous avons besoin de traverser l’imaginaire des gens qui ont vécu dans ces lieux. Nous avons besoin de plonger dans la magie des lieux. Ce que les carrefours racontent à travers l’espace public et le passage des gens dans ces espaces en Haïti sont des récits qui mettent en exergue une culture, une manière d’imaginer, de créer dans l’espace en faisant du simple passant l’auteur d’une histoire dans laquelle il prend part et qu’il peut réinventer à sa manière. Ces formes d’expressions dans les carrefours réunissent les gens en créant un lien fort entre eux. Elles font de chaque passant un acteur, un performeur en ayant un rôle qui ne l’éloigne pas de son quotidien. Elles inventent un langage théâtral similaire aux rituels et aux cérémonies. Elles transforment l’espace en une scène sacrée qui sert d’arme pour combattre la peur, pour punir, guérir et apprivoiser. Les carrefours sont des espaces où l’invisible peut prendre forme et apparaître sous nos yeux. Ces formes de pratiques redonnent au théâtre un côté enfantin et magique, tout en laissant les pratiques sociales dicter la forme que doivent prendre les lieux. Elles invitent à retrouver le sens du sacré à travers des aventures qui naissent au hasard. Elles transforment ces carrefours par de simples présences qui font de ces lieux des lieux « sacrés » habités, des lieux qui ouvrent sur le théâtre sacré. Son théâtre devient ce qu’il est, par le hasard.

CARREFOUR ET WANGA

Un Wanga est un mauvais sort qui provoque des maladies ou des échecs, selon l’imaginaire collectif haïtien. Il vise une personne en particulier et ne représente aucun danger pour les autres. C’est une forme de magie

qui ne tue pas mais qui peut provoquer le dépérissement de quelqu’un, petit à petit. Le Wanga se définit comme « toute substance, tout objet ou combinaison d’objets, chargé, par suite d’une opération magique, d’une propriété nocive contre une personne ou un groupe de personnes¹ ». Un Wanga est souvent déposé soit devant la porte de quelqu’un, soit à un carrefour. Ce qui est sûr, c’est qu’il doit être déposé dans un lieu où la personne à laquelle il a été adressé a l’habitude de se rendre. Récit carrefour, lieu qui réunit les passants et les sociétés malfaisantes Il existe différents récits sur les carrefours en Haïti. Celui-ci est l’un des récits que j’ai entendu au cours de mon enfance. Le passant est souvent représenté comme un simple citoyen qui emprunte la route pour rentrer chez lui. Il peut être n’importe qui. Le passant, en Haïti, peut voir des choses inhabituelles, peut sentir des sensations fortes mais il ne doit se retourner à aucun moment. Le passant est observé par une société secrète invisible.

La plupart des gens qui font partie de ces sociétés sont transformés en animal la nuit. Si l’une de ces personnes connaît ce passant, cette personne va l’accompagner jusqu’à sa maison sous forme d’un chien, chat ou autres. Les sociétés malfaisantes sont souvent composées de plusieurs membres de la communauté. Ils reconnaissent tous les passants qui habitent leur zone. S’ils reconnaissent les passants, ils les accompagnent jusqu’à leur porte. S’ils ne les reconnaissent pas, ils agissent en conséquence. Les membres de ces sociétés malfaisantes testent aussi les capacités des passants pour savoir de quoi ils sont capables. Le passant, en arrivant chez lui, doit enlever tous ses vêtements et les laisser dans la cour avant de rentrer à l’intérieur de sa maison. Le lendemain il recevra la visite de la personne qui l’avait accompagné, cette fois-ci sous la forme humaine, pour le mettre en garde de ce qui aurait pu lui arriver s’il ne l’avait pas accompagné.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Nathania Périclès

Les pratiques qui ont lieu dans les carrefours au milieu de la nuit en Haïti nous permettent de repenser ces espaces en tant que scénographe de manière à faire d'eux des scènes théâtrales fructueuses où les gens peuvent voyager d'un monde à un autre.

CARREFOUR ET RENCONTRE ARTISTIQUE

Beaucoup d'artistes en Haïti et à travers le monde ont commencé leur carrière à l'église. Bien qu'on puisse compter énormément d'églises en Haïti, les salles de théâtre sont très rares et les cinémas on n'en parle même plus. Le chemin de l'Église, pour la plupart des jeunes, dans un pays comme Haïti, permet la réalisation de projets à la fois individuels et collectifs, permet aussi d'entreprendre et de croire en quelque chose, surtout lorsqu'on a l'impression que l'avenir devient de plus en plus flou. Il faut prendre une décision, espérer être là où les choses peuvent tourner en bien. Il faut se diriger vers des endroits où l'on a plus de chance d'être protégé. Il faut se distinguer, se démarquer de tout ce qui peut nous conduire contre notre volonté, vers la prison, la drogue, la prostitution. J'ai grandi dans une famille chrétienne. Mon grand-père était pasteur et a même été l'un des fondateurs d'une église, dans une ville de province en Haïti. Il prétendait connaître le jour de sa mort. Il est parti tôt, mais j'étais suffisamment grande pour me souvenir qu'il réveillait tout le monde à 4 heures du matin pour prier, durant ses passages à la maison. Donc, j'allais à l'église et cela me donnait la sensation d'être quelque

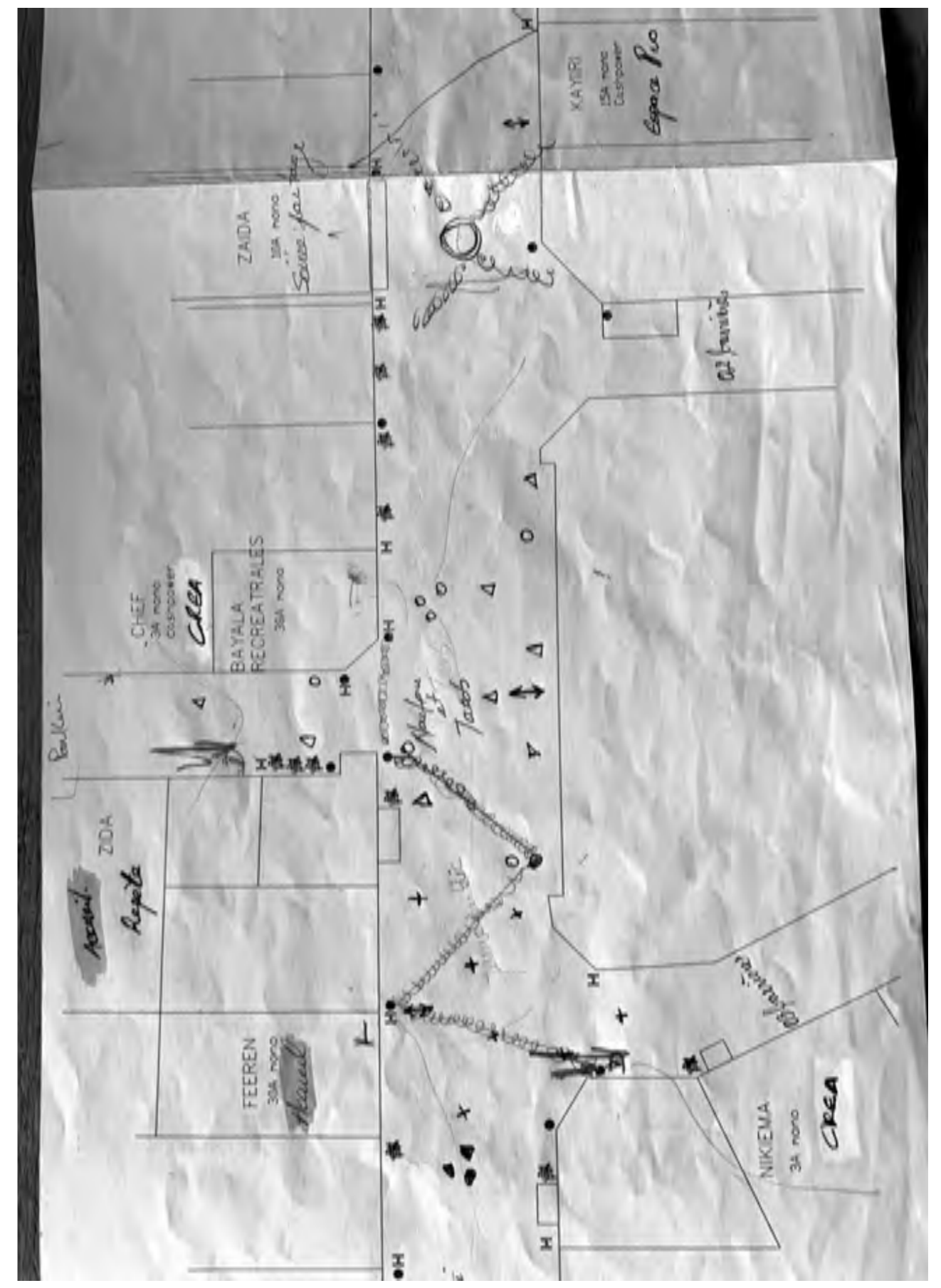
part où je peux voir l'autre, surtout qu'en dehors des écoles et quelques rares clubs de débat et de lecture, il n'y a pas vraiment d'espace de loisir pour un enfant en Haïti. L'église m'avait permis de sortir de chez moi, et de rencontrer des gens. Comment vivre sans un lieu de rencontre et de rassemblement? Comment exister sans les chemins qui se joignent, qui se mélangent, et se combinent? Le choix d'aller à l'église m'a permis de commencer à nourrir ce rêve de devenir une artiste. C'était un espace pour commencer à monter sur scène et à prendre la parole devant une foule. C'était aussi un espace où l'on prêche la croyance, et j'en avais besoin pour nourrir mes rêves. Un jour, j'ai décidé de ne plus me rendre à l'église, parce que je voulais consacrer mon temps à la danse. J'ai donc intégré une société qu'on appelle société Koukouy, qui est un espace culturel. Dans cet espace, il y avait des cours de danse et de théâtre pour les enfants et les adolescents. Après quelques années, cet espace était devenu trop monotone, j'ai donc commencé à faire du théâtre à l'université d'État d'Haïti, dans une organisation qui s'appelle le Cercle Gramsci (ou Cercle d'études en littérature gramscienne). La plupart de nos spectacles se déroulaient ainsi: un groupe d'acteurs constituant une foule se place à l'intérieur de la faculté des

sciences humaines avec une chanson traditionnelle ou un slogan révolté. Tout autour de cette foule d'acteurs, on voit des étudiants, des professeurs, des spectateurs. La foule quitte petit à petit la faculté pour se rendre dans les rues de Port-au-Prince: le spectacle a déjà commencé. Ce dernier se déroule dans la rue comme une manifestation, mais répété, avec une mise en scène et une scénographie. Les acteurs s'arrêtent à chaque carrefour, ils se placent au milieu du carrefour, empêchent les voitures de circuler et attirent l'attention des passants, mais aussi pour laisser plus de temps au public pour comprendre ce qui se passe. À chacun de ces carrefours, ensemble ils forment un cercle ou une figure quelconque. Toute la scénographie repose sur le hasard des passants et le décor de l'environnement autour d'eux. Les trajets étaient définis à chaque fois, sauf quand la police intervenait ou quand le spectacle se transformait en vraie manifestation. Pourquoi ressentons-nous ce besoin de croiser l'autre, de partager avec l'autre nos idées folles, nos écorchures quotidiennes par le biais du théâtre? En quoi ces rencontres nous aident-elles?

Note: mémoire de DNSEP à l'atelier de scénographie de la HEAR Strasbourg, 2021. Extrait.

Carrefours

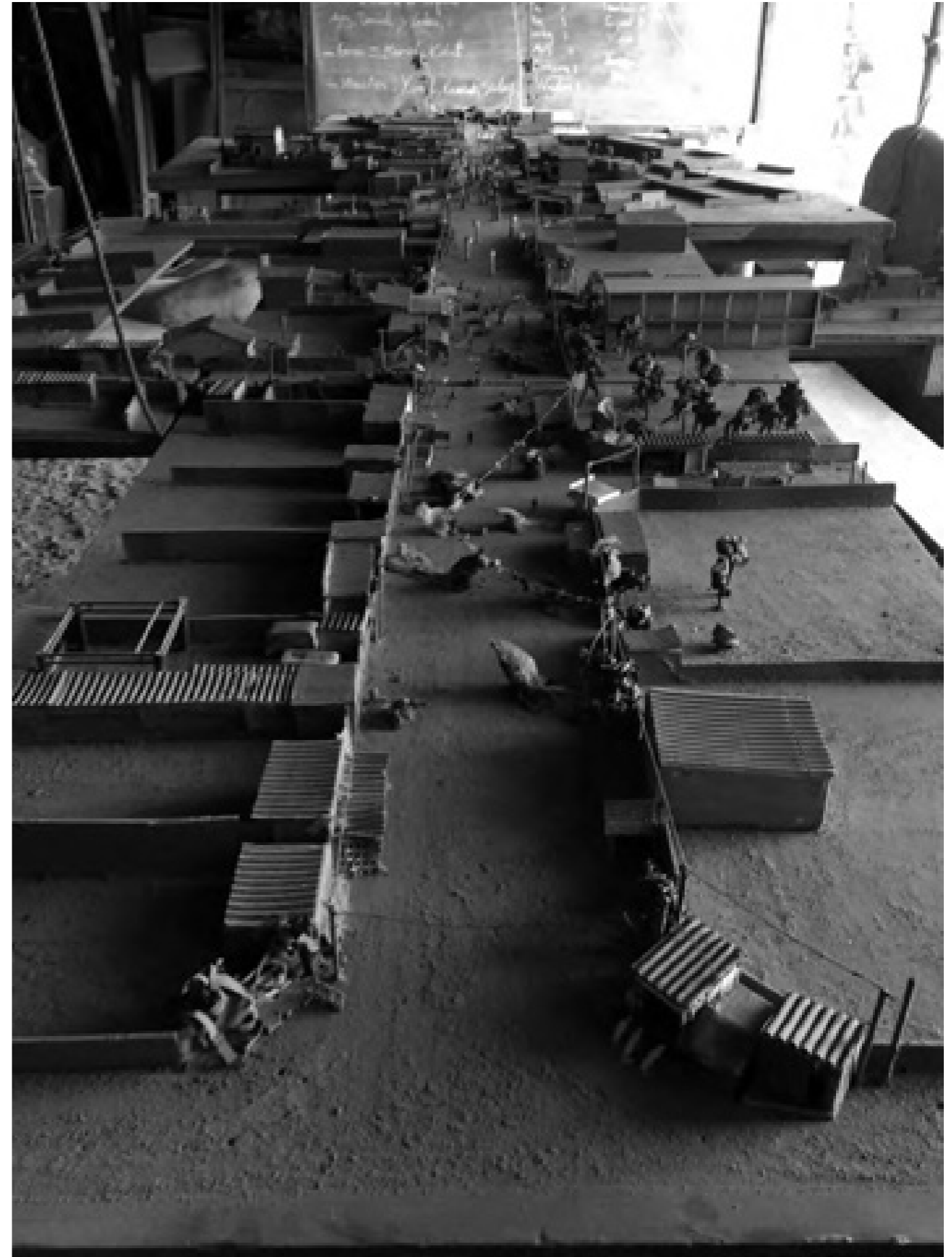
Plans / méthodes



Les Récréâtrales



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Créer et travailler à partir des réalités du terrain

PAULIN OUEDRAOGO

Ce texte est une réflexion sur la technique, telle que nous la pratiquons dans deux festivals en Afrique de l'Ouest francophone, dont j'ai assuré la direction technique.

Je vais d'abord parler du festival Les Récréâtrales, qui a lieu tous les deux ans à Ouagadougou (Burkina Faso), dans le quartier de Gounghin (Bougsoumtenga). C'est un festival qui présente en majorité des spectacles créés sur place en résidence, et qui nécessite au moins trois mois de préparation. À l'occasion du festival, nous installons des scènes et des gradins dans des cours familiales et nous créons une scénographie urbaine qui occupe toute une rue de latérite, longue d'environ cinq cents mètres. L'accès à cette rue se fait par ses deux extrémités qui en sont les entrées principales, et par neuf rues adjacentes. J'évoquerai ensuite le festival des Réalités à Sikasso, une ville moyenne du Sud du Mali. Là, les différentes salles de théâtre, la scène musicale, un espace de convivialité et des espaces d'expositions pour les artisans locaux sont regroupés dans un seul lieu, un stade omnisport.

Aux Récréâtrales, un constant travail de médiation avec le quartier est mené, y compris les années hors festival. Les chargés de médiation expliquent aux familles le projet et plus précisément le spectacle qui va être en résidence ou en accueil chez eux. Puis l'équipe technique rentre en contact avec la famille pour installer les gradins, une scène et une toile d'ombre. Dans les cours, il y a généralement du courant électrique adapté aux besoins de la famille (3 à 5 ampères).



Dans un premier temps, le technicien affecté à la cour doit tenir compte de cette faible puissance pour mettre de quoi éclairer l'espace (quartz de 150 W ou un néon de 1,2 m) et de quoi diffuser du son si besoin pour les répétitions. Ensuite une descente électrique spécifique (30 ampères en monophasé) arrivera seulement 15 jours avant la première du spectacle. Le technicien doit prendre en compte la puissance électrique qui lui est attribuée pour penser sa création. Il devra déterminer ses besoins prioritaires et centrer ses idées sur les nécessités artistiques du spectacle, sans pour autant dépasser cette puissance. Cette limitation implique d'avoir une bonne connaissance du matériel dont on dispose, et des bases en électricité. Il doit aussi tenir compte du fait que c'est sur sa puissance que seront branchées les lumières de fonctionnement et de sécurité: circulation, billetterie, toilettes...

Pour pouvoir apporter des réponses adaptées à nos contraintes et aux réalités du terrain, nous avons développé une réflexion poussée sur notre équipement technique. Cela a amené à beaucoup de fabrications maison: projecteurs avec boîtes de conserve vides, platines spéciales pour pouvoir accrocher les projecteurs sur les arbres sans les blesser, boîtes à interrupteurs pour remplacer les consoles lumières, système d'aiguillage avec interrupteur pour doubler le nombre de circuits. Nous avons très peu de projecteurs de grande puissance électrique (même les projecteurs de types PAR 64 qui sont



équipés généralement avec des lampes de 1000 watts, nous les équipons avec des 500 watts). Nous privilégions les équipements légers. Nos systèmes d'accroches (arbres, perche, tige de bambou) ne nous permettent pas d'accrocher du matériel lourd. Nous sommes aussi limités en quantité de matériel et les équipes doivent adapter leurs créations aux équipements que nous pouvons mettre à leur disposition. Comme nous ne travaillons pas dans des salles de spectacle traditionnelles, il faut savoir utiliser les ressources de la cour. Les arbres sont ainsi utilisés comme perches lumières et comme points d'accroche pour les toiles d'ombre.



Paulin Ouedraogo

Les Récréâtrales

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

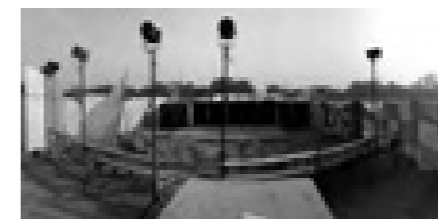


Les habitants de la cour sont très investis. Il arrive de fois que la famille de la cour nettoie la scène et les gradins avant l'arrivée de l'équipe qui répète. Pour assurer la sécurité des équipements installés, on emploie un jeune de la cour pour veiller sur matériel la nuit, quand l'équipe est partie.

Malgré les difficultés pour obtenir des appareils aux normes, nous usons de notre bon sens afin de garantir la sécurité de tous. Les équipements électriques domestiques n'étant pas protégés par une mise à la terre, nous plantons des piquets directement sur un arbre de la cour pour faire une mise à la terre de nos installations électriques. Nous couvrons le dispositif électrique avec une bâche pour le protéger de la pluie en notre absence et pour protéger les enfants de la cour d'un contact direct.

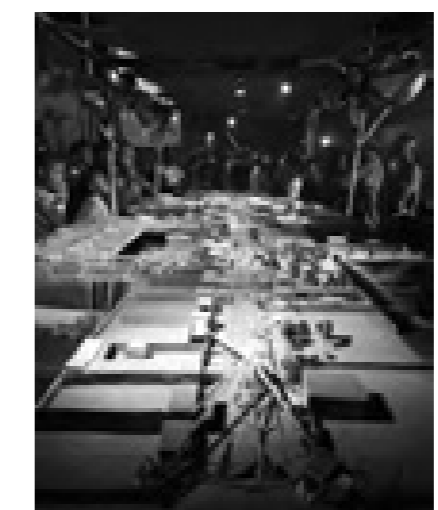


Nous veillons à ce que le câblage soit rangé proprement. Les responsables techniques du festival passent régulièrement vérifier l'installation. Dans le cadre d'un accueil, il faut une très bonne communication avec l'équipe en résidence, en amont de son arrivée. Car pour certaines équipes venant de l'étranger, presque rien de ce qu'ils demandent dans leur fiche technique ne sera disponible chez nous. Il y a ce qu'ils veulent et il y a ce que nous pouvons avoir réellement sur le terrain pour eux. D'abord ils ne vont pas jouer dans une boîte noire, ils auront une puissance électrique restreinte, ils n'auront peut-être pas le système son qu'ils demandent. C'est à nous de trouver des alternatives techniques pour que leur spectacle ne perde pas sa valeur.



Après de longs échanges et beaucoup d'explications sur notre fonctionnement technique, on arrive toujours à trouver une solution ensemble. Certaines équipes proposent de ramener du matériel pour leur spectacle et nous faisons le maximum pour les satisfaire. Par exemple, sur le spectacle *Unwanted* de Dorothee Munyaneza, accueilli en 2018, une partie du décor a été reconstruite sur place et sur quatre-vingt-seize projecteurs demandés, on l'a adapté avec une douzaine. Ainsi, nous avons pu jouer le spectacle dans une version allégée sans le dénaturer.

Le travail de médiation dans la rue permet d'expliquer à ceux qui ont des boutiques, petits restaurants, ateliers de soudure, de mécanique, etc., aux alentours, qu'il y aura des installations scénographiques tout au long de la rue et que l'équipe technique aura besoin de leur collaboration sous de multiples formes. À un moment du processus de travail, les habitants des cours de famille et les tenanciers des espaces commerciaux sont appelés à passer voir la maquette de la rue, pour avoir une idée des installations scénographiques qui vont être disposées autour de chez eux.



Les Récréâtrales



Les scénographies de la rue sont alimentées par des descentes électriques temporaires, mais aussi parfois par l'électricité d'une cour à proximité. Ici aussi, il faut prendre en compte l'alimentation des éclairages de fonctionnement et de sécurité: circulation, parking, affiches... Le câblage électrique est le plus souvent aérien, mais doit parfois être enterré. Dans un souci de sécurité, nous faisons toujours en sorte que les raccordements soient à vue et avec un disjoncteur. Nos moyens financiers étant limités, il nous est souvent impossible de mettre en œuvre des dispositifs de sécurité répondant aux normes. Cependant, avec un peu de bon sens, on arrive à sécuriser nos installations électriques avec ce qu'on a sous la main. Par exemple, loger les disjoncteurs dans des bouteilles d'eau vide pour faire étanchéité, utiliser des bouteilles d'eau pour humidifier le piquet de terre, utiliser des bols plastiques pour empêcher l'accès, etc.



Paulin Ouedraogo

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



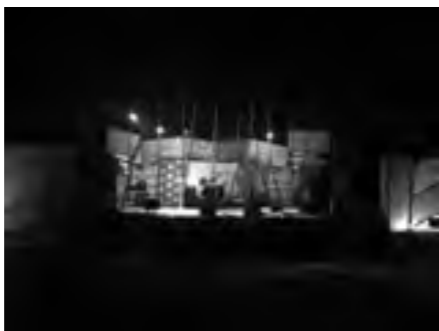
Sikasso, soit un espace d'environ 3000m² pour deux scènes de théâtre avec gradins, une scène musicale, un espace de convivialité et des stands pour les exposants locaux.



Nous devons aussi être attentifs à mettre le câblage électrique assez haut (sept mètres) pour permettre la fluidité de la circulation, l'accès pompiers, et surtout le passage des camions surchargés en hauteur.



Le Festival des Réalités, fondé par Adama Traoré, est organisé par l'association Acte Sept, basée à Bamako. Il programme majoritairement du théâtre et accueille généralement des spectacles déjà créés. En 2010, le festival a été délocalisé de Bamako à Sikasso, une ville du Mali, située dans le Sud du pays, à environ 350 kilomètres de la capitale. Une installation scénographique délimite l'espace du festival. En dehors des conférences et des spectacles dans les écoles, depuis 2018, toutes les activités liées au festival se passent au stade municipal de



Vu l'emplacement de la ville, il est difficile, voire impossible, de trouver sur place le matériel technique dont on a besoin, des projecteurs aux consommables. On les fait donc venir

Les Récréâtrales



de Bamako (siège d'Acte Sept) et de Ouagadougou (Les Récréâtrales sont un partenaire historique du festival). Un important travail de préparation et d'anticipation technique est donc nécessaire afin de ne rien oublier. De ce fait, il faut connaître les besoins techniques généraux et surtout communiquer avec les équipes invitées. Comme pour Les Récréâtrales, ce point est essentiel pour arriver à trouver des solutions adaptées et réalistes.

Pour tout le festival, on a qu'une seule descente électrique (30 ampères en triphasé). Il faut donc répartir cette puissance. La descente électrique arrive souvent moins d'une semaine avant l'ouverture du festival. Nous faisons des calculs théoriques à l'avance pour déterminer la consommation de la scénographie, de chaque théâtre, de la scène musicale... Lors d'une représentation théâtrale, tous les autres équipements électriques sont réduits au minimum (amplis son de la scène musicale coupés, lumière baissée et appareils gourmands en consommation à l'arrêt) pour permettre au spectacle de tirer la puissance électrique nécessaire. Même principe quand c'est la scène musicale qui joue.

Pour chaque édition, une vingtaine de techniciens, scénographes et apprentis scénographes viennent du Mali, du Burkina Faso, du Niger, du Togo, etc., au minimum trois semaines à l'avance pour le chantier préparatif. Mais avant cela, il y a eu un travail de repérage et de réflexion scénographique. Pendant le festival, toute l'équipe est répartie à différents postes, régie de scènes de théâtre, de scène musicale, de l'espace scénographique.

Les salles de théâtre sont équipées avec des projecteurs et un petit système son. C'est au technicien du spectacle de décider des projecteurs qu'il va utiliser, en restant bien sûr dans la limite de la puissance électrique dédiée. Dans nos pratiques techniques et artistiques, on s'adapte aux réalités du terrain, et on travaille au maximum avec les matériaux locaux. Dans cette ville on trouve facilement des bambous robustes. Nous en faisons notre matériau principal. On les utilise pour la construction des structures scénographiques, pour délimiter les espaces, comme structure d'accroche.

Paulin Ouedraogo

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

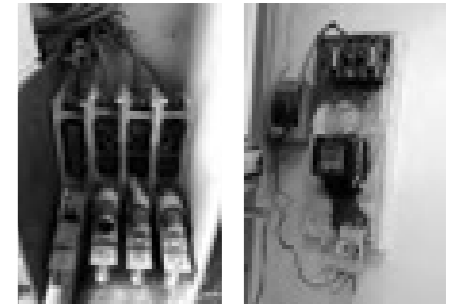
On utilise aussi les matériaux suivants : tissu, caillou, ficelle et caoutchouc. On assemble les bambous entre eux avec du caoutchouc. Avec une ficelle et un petit caillou, on fait des nœuds sur le tissu pour le tendre sur les cadres qui vont servir à délimiter l'espace. D'une édition à l'autre, on change le modèle de tissu et la forme des cadres.



Sur ces deux festivals, les fonctionnements techniques se rejoignent. Tout est basé sur l'adaptation et montre qu'on peut partir de presque rien pour faire un travail remarquable. Le manque de moyens techniques et financiers, le contexte, peuvent stimuler la création et la recherche de multiples solutions. Utiliser des appareils, ou du matériel rudimentaire n'est pas un obstacle, ni un synonyme de pauvreté artistique. On peut dire que c'est le début de tout. On se heurte toujours à des contraintes et il faut user de créativité et d'astuce pour les contourner. Notre façon d'appréhender la technique et l'artistique résulte de cette réflexion sur le travail avec nos réalités, ce qu'on a sur le terrain ici et maintenant. C'est là qu'interviennent la créativité, la recherche, le courage. Il faut arriver à répondre au besoin technique d'une création ou de l'accueil d'un spectacle lors d'un festival avec ce que tu as, sans le dénaturer, en étant conscient que tu ne vas pas trouver mieux ailleurs, même avec un budget. Comme dans tout domaine, les contraintes sont nombreuses, mais les solutions sont multiples, et toutes à inventer.

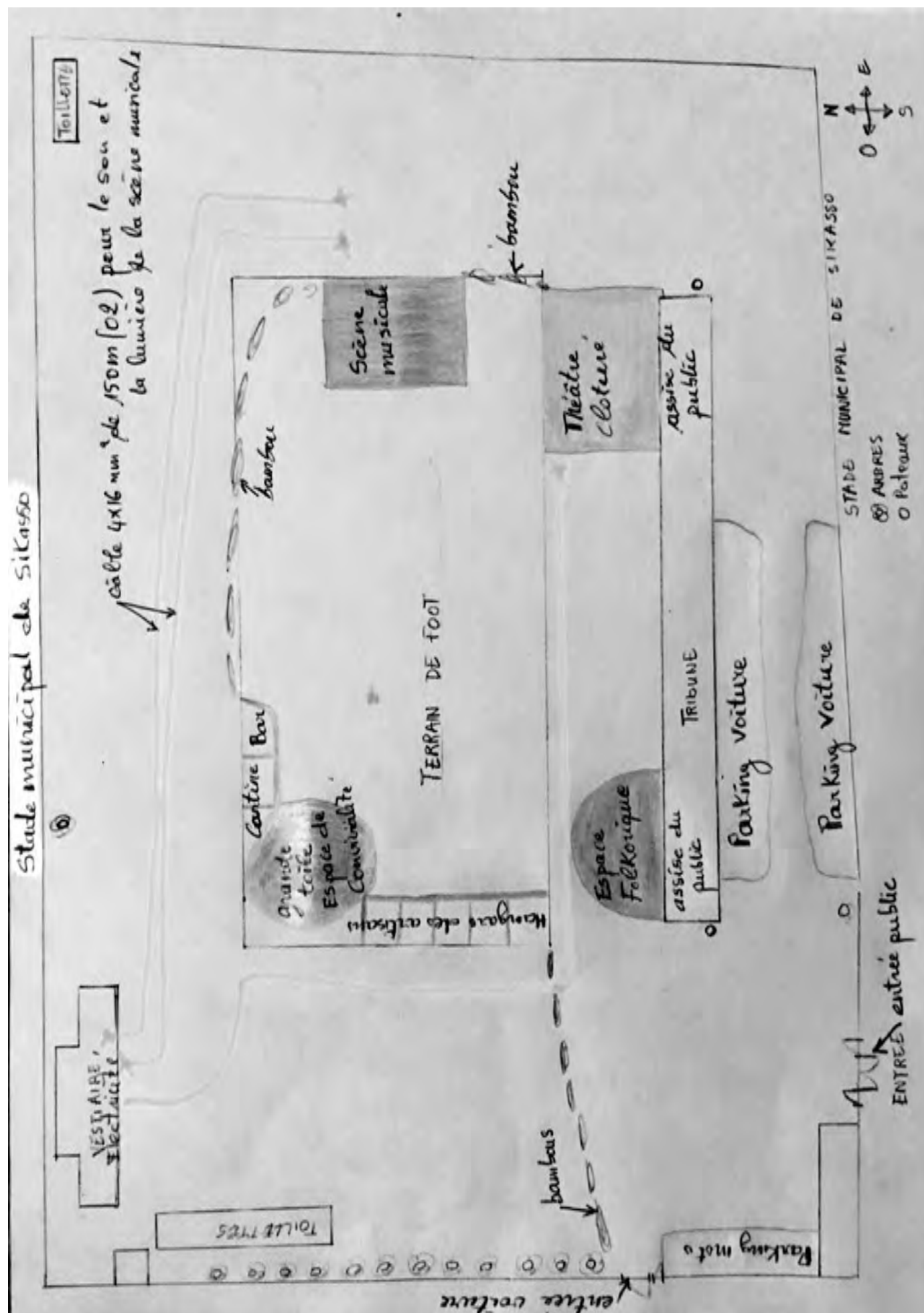


Festival des Réalités, Sikasso



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Paulin Ouedraogo



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Repérage CONAKRY

FRANÇOIS DUCONSEILLE

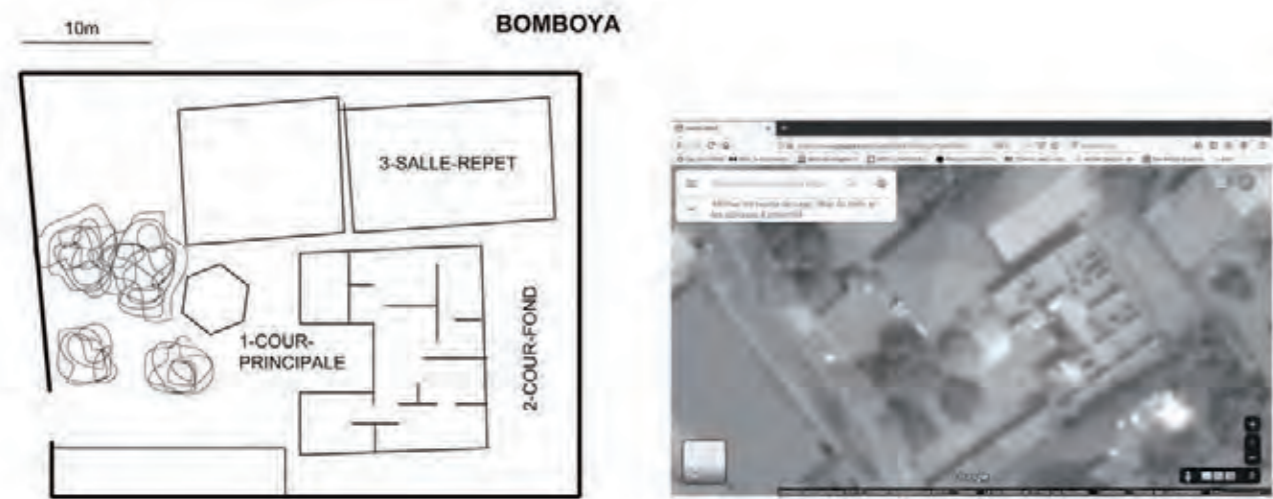
Bomboya Jatropha Maison des jeunes Ourébé 3 Papa Koly Maquis 1-4 Terrain Foot Petit Terrain

François Duconseille

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

2 mois avant le début de la résidence de création, nous pratiquons dans les quartiers de Kipé et Kaporo des repérages de lieux permettant d'accueillir les différents spectacles. Pour la première fois, le festival se déroulera en dehors des salles conventionnelles, principalement le Centre culturel franco-guinéen (CCFG). Il s'agit de communiquer en amont aux différentes

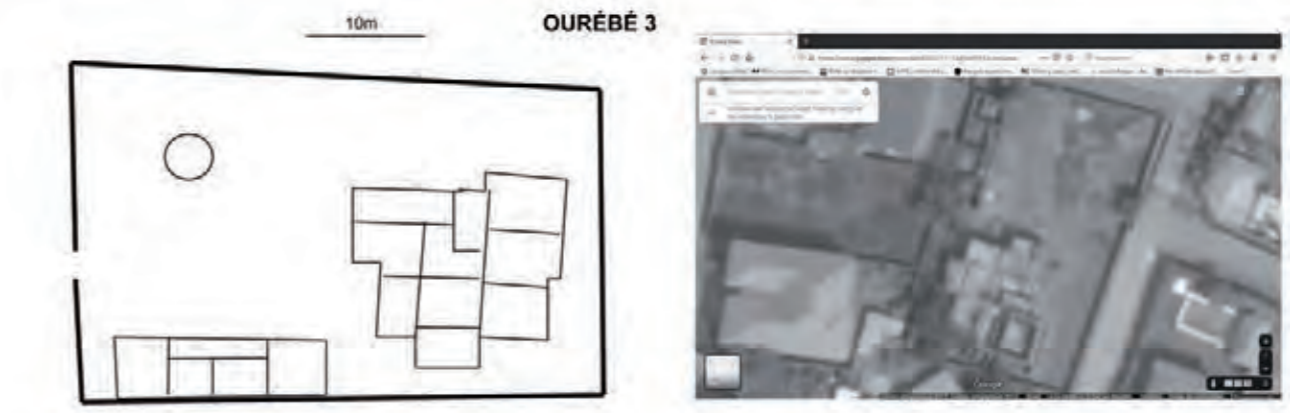
équipes de création des informations synthétiques et précises pour qu'ils puissent choisir leur lieu et commencer à imaginer à distance la façon d'y travailler et créer leur spectacle. En combinant une vue satellite, un plan masse au sol et quelques photographies, j'espère ainsi permettre à chacun de se projeter et s'approprier leur espace.



Repérage, Conakry

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

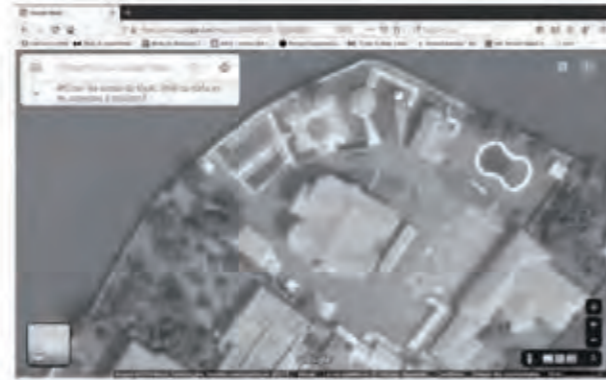
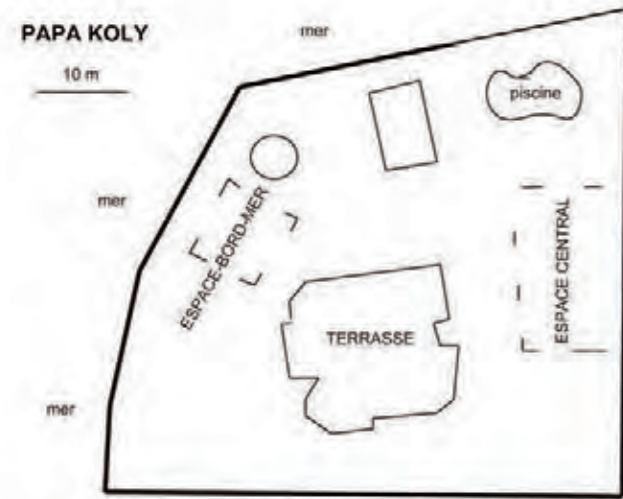
François Duconseille



Repérage, Conakry

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

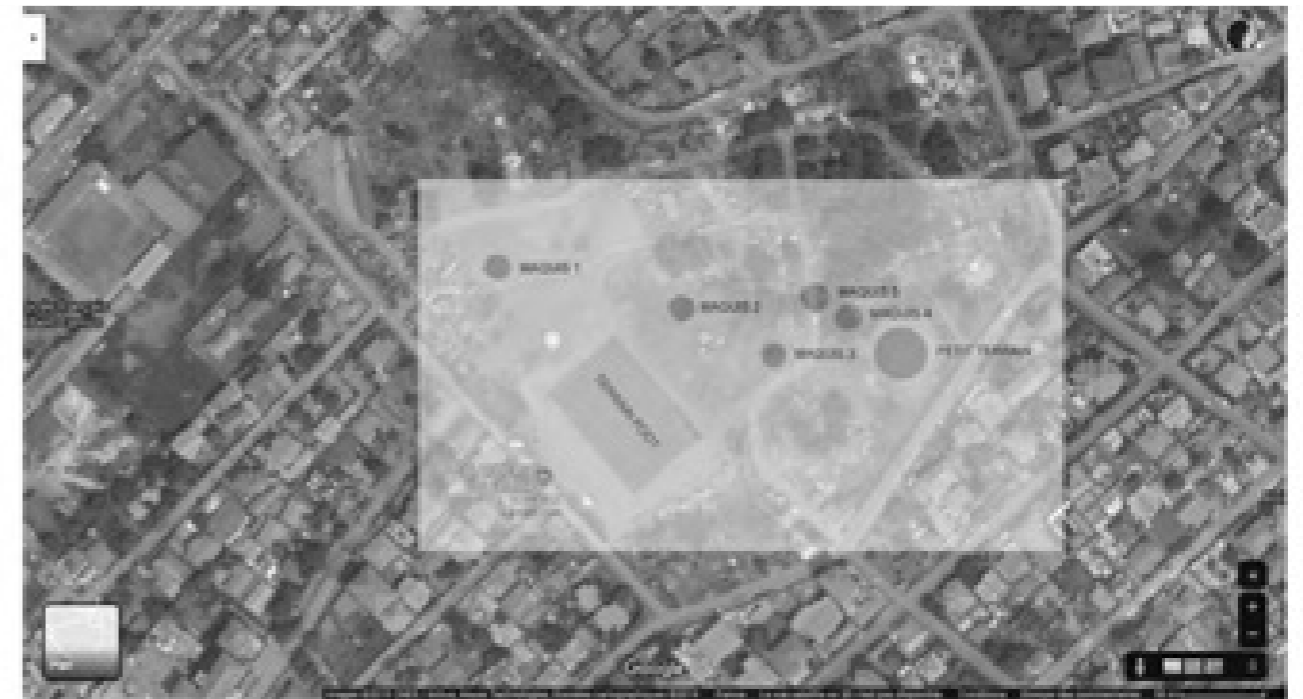
François Duconseille



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

François Duconseille

Repérage, Conakry



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

François Duconseille

Repérage, Conakry



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

François Duconseille

Repérage, Conakry



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

François Duconseille

Repérage, Conakry



Repérage, Conakry

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

François Duconseille

Repérages des lieux, caractéristiques, atouts et questionnements

BAMAKO

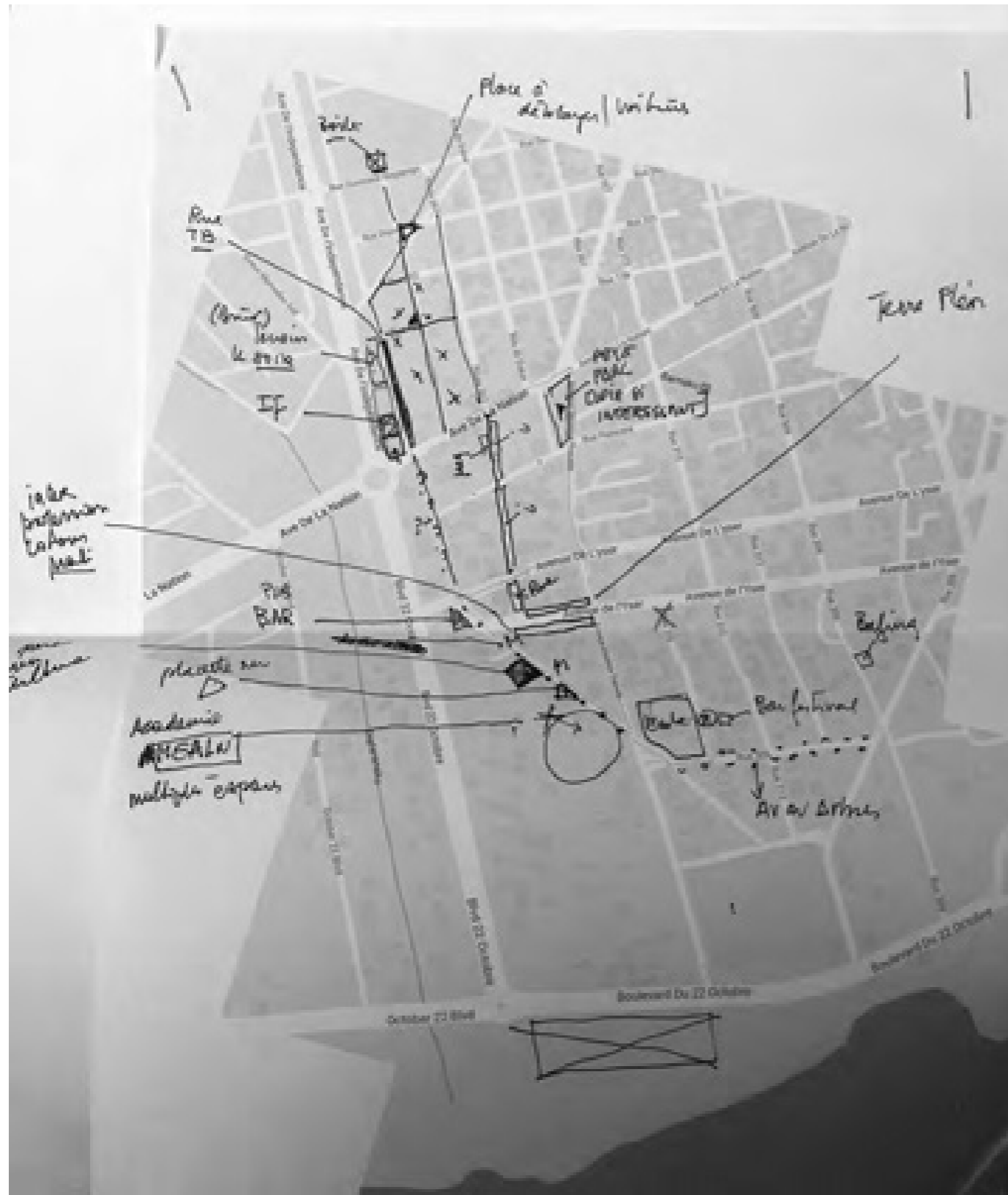
CLARA WALTER



Les Praticables, Bamako

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Clara Walter



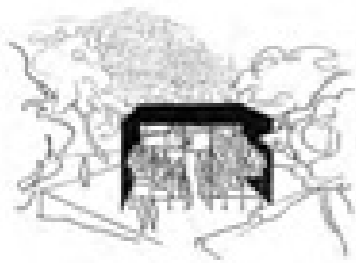
Clara Walter



Clara Walter

Divers désirs de théâtre

S'il fallait choisir un nœud, un endroit à la fois délicat et fécond pour ce projet, il résiderait sûrement dans la difficulté à faire cohabiter au sein d'un même dispositif scénographique différentes attentes et visions du théâtre. Ces enjeux dits « artistiques » sont évidemment le fruit de réalités tangibles (passé colonial, précarité économique, absence de politique culturelle malgré d'importantes dynamiques de création) et conditionnent également la réception de chacun-e-s des spectateur-ice-s – populations des quartiers et habitué-e-s du festival. Construire un dispositif scénographique dans l'urbanisme de Port-au-Prince revient donc à articuler divers désirs de théâtre.



D'un côté, pour certain-e-s « spectateur-ice-s initié-e-s », habitué-e-s de la Fokal¹, parfois aussi des théâtres canadiens ou européens, la boîte noire « occidentale » est un idéal de refuge. Hermétique aux bruits de la ville, insensible aux pannes d'électricité dont le générateur assurera l'oubli², elle représente le cocon qui répondra enfin à la soif de confort et de visibilité dont le théâtre haïtien souffre aujourd'hui. Ces désirs sont évidemment assez décevants pour de jeunes scénographes formé-e-s en France voyant dans la vitalité urbaine de Port-au-Prince tout ce à quoi eux et elles-mêmes, muré-e-s dans leurs boîtes noires, ont rarement accès. Ici, en effet, rien n'est assigné, le lieu du marché peut devenir une heure plus tard celui du match de football. À cette requalification continue des espaces répondent souvent l'ingéniosité, la légèreté et la mobilité des dispositifs de monstration et d'échange (étales, systèmes d'accroche pour vêtements ou de protection contre la pluie, cages de foot, tables de jeu, etc.). Si l'on ajoute à cela la porosité qui existe à chaque coin de rue entre public et privé, espaces communs et territoires de l'intime, notre intérêt scénographique prend vite, et souvent malgré nous, des airs de fascination.

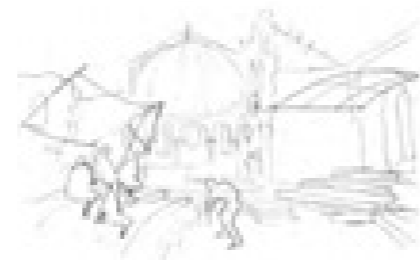
En même temps, de la BIT Haïti à la compagnie Nou Teyat³, l'intervention urbaine est un élément central de la création contemporaine haïtienne. Ces dynamiques artistiques, inscrites dans la lignée des raras⁴ et autres manifestations culturelles à ciel ouvert, témoignent d'une inclination haïtienne à faire spectacle de et dans la ville. Mais les metteur-se-s en scène et comédien-ne-s avec qui nous travaillons se trouvent souvent tiraillé-e-s entre cet intérêt notable pour l'espace urbain et le désir d'un « un peu mieux » théâtral. D'un côté existe la volonté de s'émanciper d'un théâtre, disons « classique », de ne s'appuyer que sur les dispositifs d'écoute et de vision déjà en place dans l'espace public. De l'autre demeure l'exigence du confort offert par les boîtes noires, une revendication qui nous pousserait presque à la création d'un « théâtre itinérant » digne de ce nom, c'est-à-dire d'une forme immuable délaissant nos désirs d'adaptabilité au profit d'une certaine « qualité » d'écoute et de vision. Comment, alors, créer un outil scénique capable de répondre à la diversité de ces attentes et pratiques ? L'intérêt du projet Espace 4 réside précisément dans cet entre-deux scénographique. Car, dans cette brèche s'accumulent les tensions, les enjeux mais aussi les possibilités propres à ces deux conceptions.

À cette liste d'acteur-ice-s aux désirs disparates viennent s'ajouter celles et ceux à qui s'adresse ce projet, habitant-e-s des quartiers et public de passage. Leur réception dépend d'une multitude de facteurs que nous apprenons lentement à prendre en compte, au fil des représentations et des scénographies proposées. Dans un espace donné, l'attention du public est en premier lieu conditionnée par le spectacle présenté, son contenu et sa langue (généralement en créole ou en français). Se pose ensuite la question de la médiation, de l'implication des acteur-ice-s locaux-les et celle, essentielle, de la forme même du dispositif. L'assignation des spectateur-ice-s, l'ouverture du dispositif sur la ville et la façon dont il résonne avec les activités habituelles du lieu sont autant de paramètres scénographiques déterminants. L'ensemble de ces facteurs participent d'une dynamique de réception complexe et souvent imprévisible.

Contre toute attente, il aura suffi d'une seule soirée au cours de la première semaine d'exploitation de notre structure lors du Festival 4 Chemins 2019 pour que les spectateur-ice-s comprennent, s'approprient et détournent l'espace proposé. En effet, dès la seconde représentation, la présence de

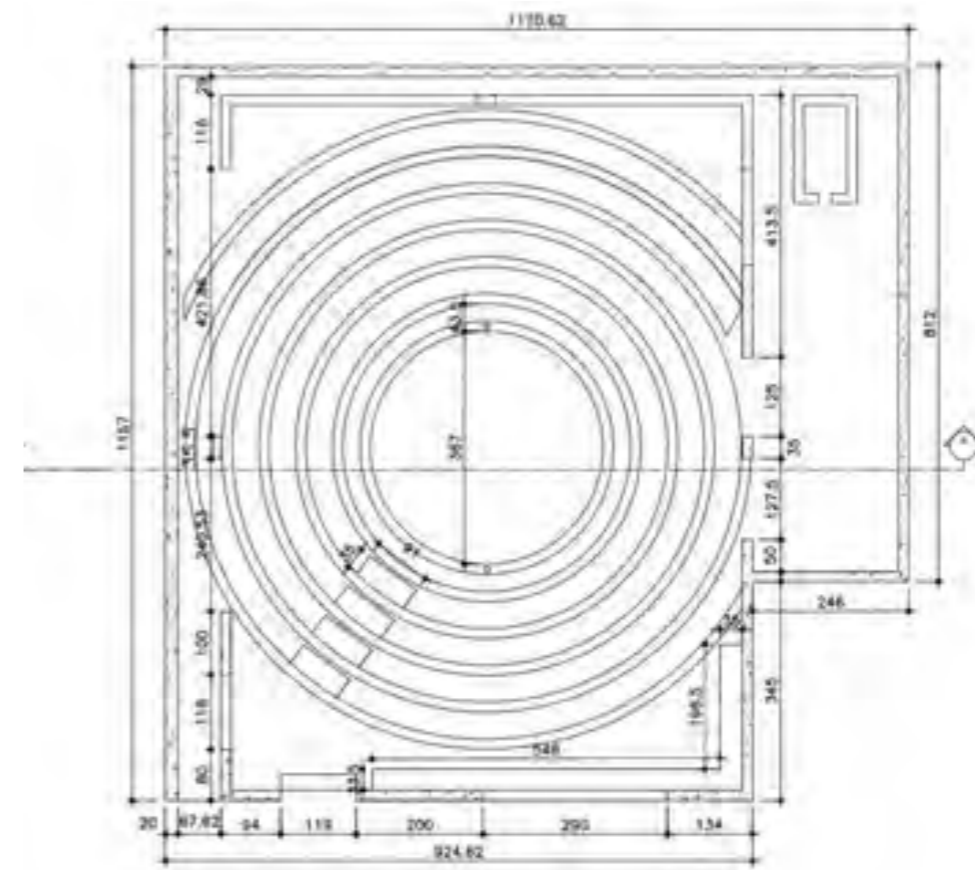
placeur-euse-s est devenue presque superflue. Ces deux dernières années à Port-au-Prince, la conjoncture politique et l'insécurité urbaine qu'elle entraîne n'ont par ailleurs fait que renforcer cette nécessité d'adaptabilité. Dans une ville où les manifestations et les gangs armés sont susceptibles à tout moment de condamner des quartiers ou d'en bloquer l'accès, il devient en effet fondamental de trouver un équilibre entre la mobilité, la pérennité et la facilité d'utilisation⁵ du dispositif scénographique. Ainsi, on a beau réfléchir à l'ensemble des conditions d'accueil, de vision et d'écoute, à l'intégration du dispositif et à sa capacité à encaisser l'aléa et le débordement, il nous faut constamment apprendre à accueillir ce que l'on ne peut ni anticiper ni contrôler.

Dans le contexte pandémique actuel, ces enjeux semblent malheureusement faire écho aux problématiques de gestion des déplacements et des rassemblements qui se posent à l'échelle mondiale. La fermeture progressive des espaces culturels nous pousse aujourd'hui à envisager des dispositifs scénographiques capables de se déplacer, de s'adapter à différentes conditions d'accueil et, surtout, de s'affranchir des institutions et lieux traditionnellement dédiés à la création théâtrale.



- 1 La Fondation Connaissance et Liberté est une fondation haïtienne créée en 1995 par Michèle Duvivier Pierre-Louis après avoir reçu le mandat de l'Open Society Institute. La Fokal soutient des organisations de la société civile dans les domaines de l'éducation, des arts et de la culture et du développement.
- 2 Port-au-Prince n'est aujourd'hui qu'en partie électrifiée, le raccordement au réseau est variable selon les quartiers, les jours de la semaine et les moments de la journée. Un générateur électrique permet de pallier les coupures.
- 3 La Brigade d'Intervention Théâtrale et Nou Teyat sont deux compagnies théâtrales haïtienne réalisant des projets dans l'espace urbain depuis le début des années 2000.
- 4 Le rara est une forme musicale originaire d'Haïti, jouée lors de défilés de rue, généralement au cours de la semaine de Pâques. Le rara est souvent joué en marchant.
- 5 Montage et démontage, autonomie électrique, etc.

Espace 4



PLAN GAGUÈRE KAY PAUL



PLAN PLACE HAITI-TURGEAU

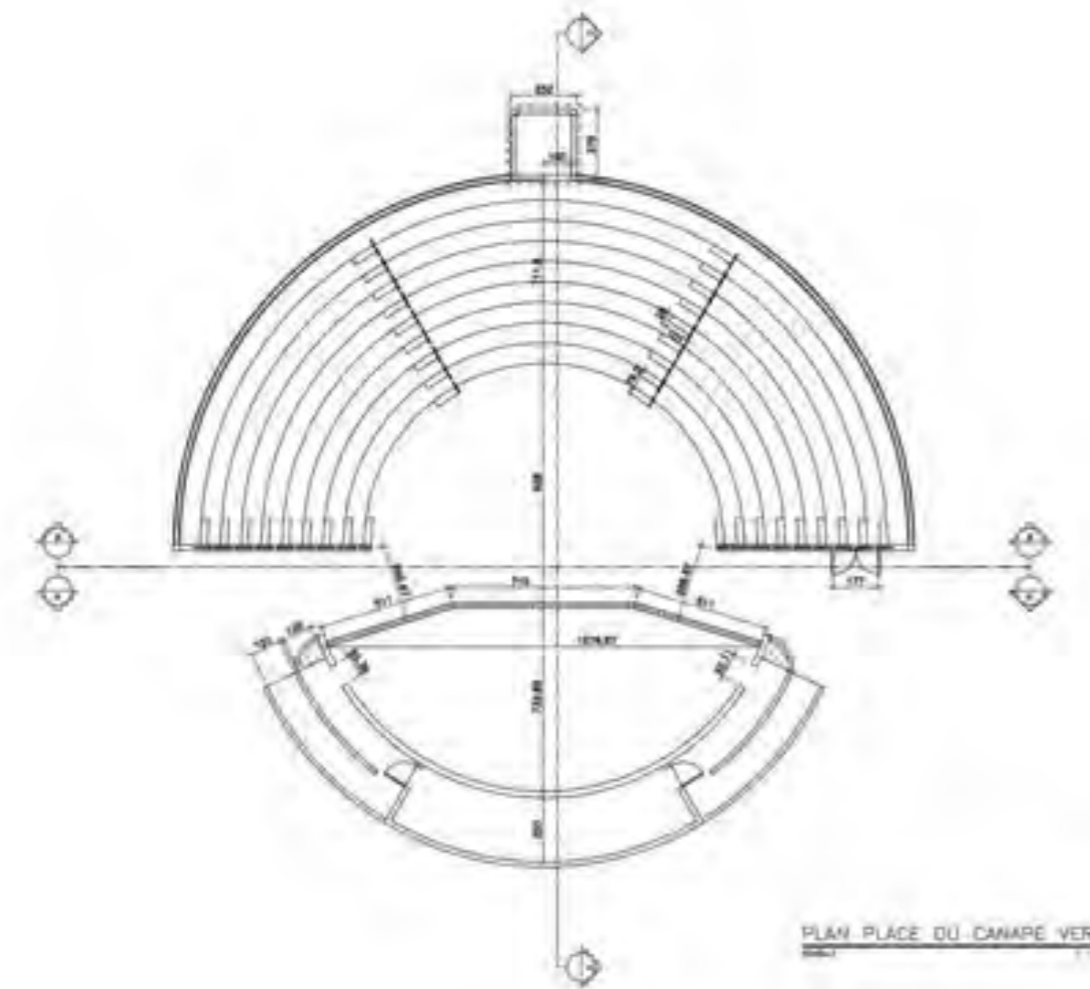
Festival Quatre Chemins

Espace 4

Festival Quatre Chemins



PLAN TERRAIN DE BADMINTON



PLAN PLACE DU CAMARÉ VERT



—Une pratique du repérage scénographique

NOVEMBRE 2019

J'étale une fois de plus devant moi la grande carte en papier de Port-au-Prince. Depuis mon arrivée, j'effectue ce geste matin et soir. Quotidiennement, je rends compte de mes recherches en indiquant par de petites croix les espaces visités. La carte est recouverte de marques, d'annotations, de flèches et de ratures.

Certains espaces sont découverts lors d'un clignement d'œil, comme une image qui s'imprime à l'arrière du crâne et à laquelle on pense encore quelques jours plus tard. Des espaces où il faudra revenir. Pour d'autres, c'est le bouche-à-oreille ou bien un rapide croquis sur une serviette de table. Parfois, on passe directement de la photographie Google à la réalité. Parfois, on est déçu.

La première fois que je me suis rendue dans le quartier de Debussy, c'était avec Françoise. J'étais montée dans

sa petite voiture blanche puis nous avons emprunté la rue Armand-Holly. Une fois garées, un petit chemin sur la gauche nous avait menées jusqu'à la place. Nous ne connaissions pas son nom, si bien que sur mon carnet, j'avais noté, à partir des coordonnées GPS : Place du Haut-Turgeon.

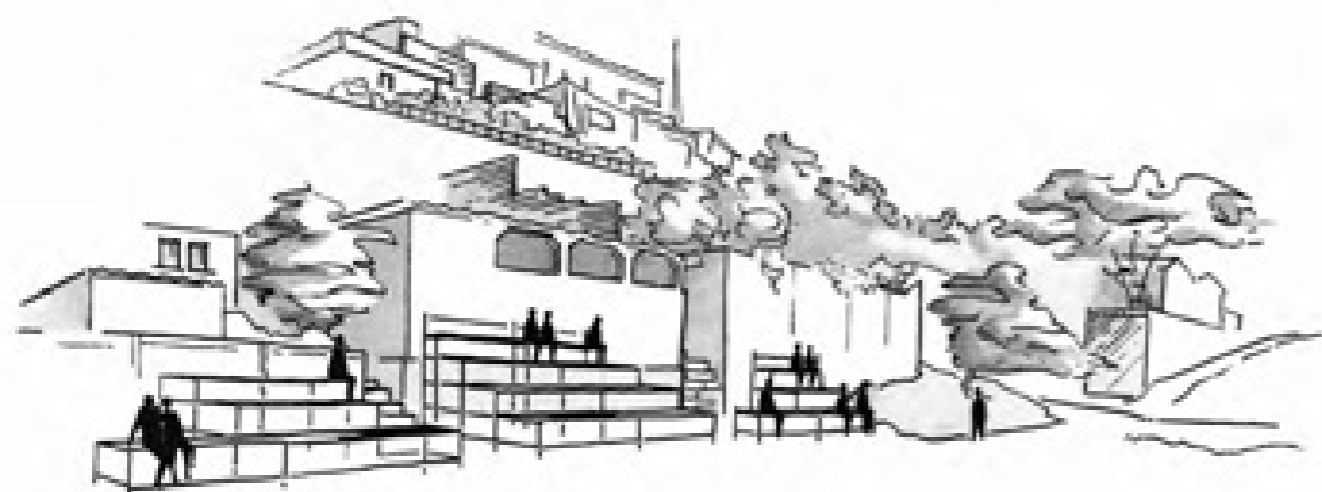
Les sessions de repérage reposent sur de nombreux allers et retours. Il nous faut revenir, repasser, rencontrer, échanger, annoter. Ensuite, photographier et mesurer. Aujourd'hui, je retourne à Debussy pour revoir cette place dont je ne connais toujours pas le nom. Cette fois, nous remontons l'avenue Jean-Paul-II à moto et tournons à droite vers l'église.

La pente est trop forte, la moto peine à avancer. Nous finissons à pied. En arrivant à l'église, nous découvrons un chemin sur la droite qui nous mène à un autre terrain près d'une grotte située en contrebas des habitations. L'espace est récent, quelques années seulement. Une succession de marches permet d'accéder à l'espace de jeu, qui semble flotter au-dessus de la ravine. D'un côté, des femmes lavent du linge avec l'eau de la grotte, de l'autre, des jeunes hommes finissent un match

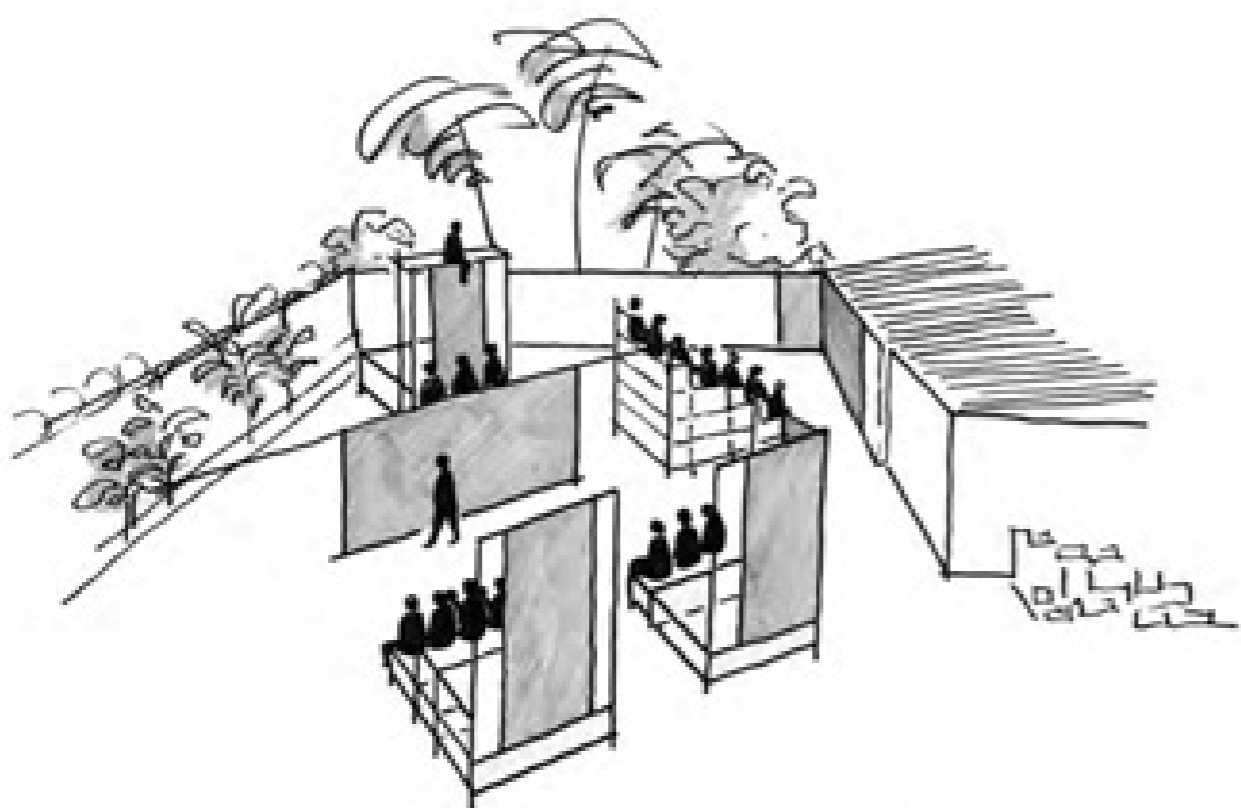
de basket. Tout autour, les différents paliers forment un ensemble de loges, de balcons où l'on imagine aisément assister à une lecture. C'est d'ailleurs depuis ces mêmes espaces suspendus que le match de basket est observé : les habitant-e-s regardent le spectacle, accoudé-e-s aux rampes ou bien directement assis-e-s sur les marches. Mais comment parvenir à acheminer notre structure sur un parcours aussi accidenté ?

Le ciel semble se couvrir, il est temps de remonter à la place sans nom. En haut de ce qui ressemble à un amphithéâtre, on peut voir la mer et Port-au-Prince. Devant nous se dessine un grand terrain de foot où jouent quelques enfants. Tout semble possible. D'un côté la ravine, de l'autre la morne. C'est bien là qu'un matin de décembre de la même année, nous acheminerons pièce par pièce près de 400 tiges de métal et 40 de bambous pour construire ensemble un théâtre éphémère.

Face à la ravine, dos à la morne, sur la place nommée Tiboukan.



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Espace 4

Festival Quatre Chemins



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Espace 4

Festival Quatre Chemins



La boîte noire à Palman, récit du premier jour de montage

6 heures du matin

On s'apprête à charger le camion. L'équipe est là, tentant de se réveiller à coups de grandes rasades de café sucré. Les éléments de la structure attendent, sagement disposés sur le sol, leur première sortie. Il fait encore frais et l'on peut lire sur les visages un mélange d'excitation, d'enthousiasme et d'appréhension.

Il est 7 heures 37

Le camion est en route pour le terrain de basket de Palman à Debussy, quartier populaire et familial de Port-au-Prince. Derrière lui, le *taptap* (bus haïtien) d'Hercule transporte le reste de la troupe – bénévoles du festival et membres d'Espace 4.

9 heures 15

Nous finissons de déposer sur le sol brûlant du terrain de basket les centaines d'éléments métalliques et tiges de bambou qui servent à la construction de la scénographie du spectacle d'Anyès. Après s'être ravitaillé-e-s en pâtés, le montage peut commencer.

11 heures

On reçoit la visite de Jean Lou, notre référent sur place. C'est lui qui s'est occupé de prévenir et de convier à la représentation les occupant-e-s habituel-le-s du terrain.

14 heures 30

La structure métallique est debout. Le matériel son et vidéo arrive enfin. Les premiers réglages attirent les curieux-ses et quelques personnes commencent à graviter autour du terrain.

16 heures 5

La boîte noire montée, nous regardons avec satisfaction ce qui constitue le premier dispositif scénographique réalisé par Espace 4. Une boîte noire de cinq par cinq par quatre mètres de haut, à l'intérieur de laquelle deux gradins se font face, séparés par un étroit couloir où joue Anyès. Hercule nous apporte enfin le repas du midi préparé par Sandra.

17 heures

L'équipe met en place le mécanisme qui permet la chute du quatrième mur et l'ouverture finale de la boîte sur la ville. Alors qu'on attache les derniers pendrillons, un voisin nous demande quel est ce drôle d'objet replié

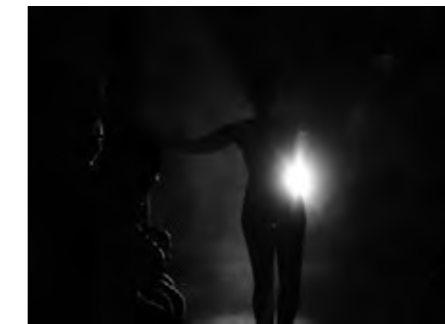
sur lui-même, qui trône au milieu du terrain. Nous l'invitons à la représentation de 18 heures 30.

18 heures

Roro regarde la boîte, songeur. Il nous dit que c'est quand même bizarre pour les habitant-e-s du quartier qui ne verront rien du spectacle. On réplique avec conviction qu'ils y sont évidemment invité-e-s. Quelque chose cloche déjà.

19 heures

Nous sommes en retard. À l'extérieur de la boîte est projeté le visage d'Anyès, filmée par Éléonore quelques jours auparavant. La foule se presse autour de l'entrée du dispositif, difficilement contenue par les bénévoles chargé-e-s de limiter la jauge.



19 heures 15

Le spectacle commence enfin. Du quartier, il y a environ une dizaine de spectateur-ice-s sur quatre-vingts places occupées. Les quelques retardataires tentent d'écouter le texte à travers les rideaux.

19 heures 30

Un groupe de trois hommes s'adressent à nous en anglais. Intrigués par cette nouvelle animation, ils nous demandent ce qui se passe et s'ils peuvent entrer. Non, désolé, le spectacle commençait à six heures 30, il est 7 heures et demie.



20 heures 30

Le spectacle est fini, on recharge le camion. La fatigue se fait sentir. Par mesure de sécurité, les bénévoles doivent être reconduit-e-s chez eux. Beaucoup restent tout de même nous aider.

22 heures 40

Le démontage est fini. Les éléments de la structure ont retrouvé leur place dans la cave et sur la terrasse de 4 Chemins. Certains membres de l'équipe mangent, d'autres vont se coucher avec en tête une foule d'images et de questions : les habitant-e-s du quartier avaient-ils été réellement convié-e-s au spectacle d'Anyès ? Quelle possibilité de voir et d'entendre leur laissait cette forme close et opaque, sagement gardée par les agent-e-s du festival et remplie de spectateur-ice-s habitué-e-s ?

Demain

Nous remontons la structure à Tiboukan, dans une nouvelle configuration et un autre contexte. En attendant, l'épisode de Palman nous aura appris cela : ne pas sous-estimer l'importance de la scénographie et sa capacité à produire, par la forme même qu'elle revêt, de l'exclusion ou de l'accueil.

Plus tard

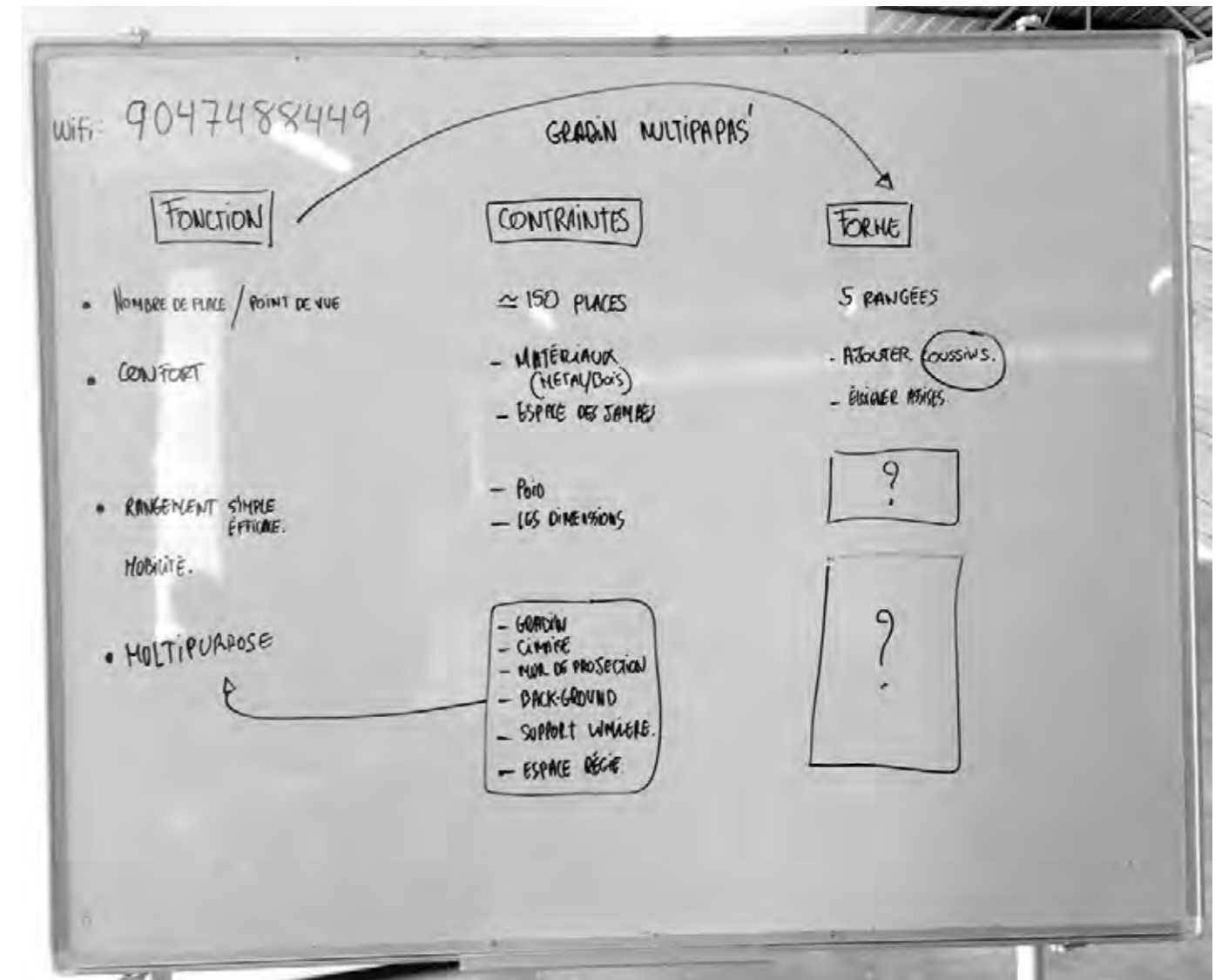
Lors de nos prochaines expériences, nous garderons en tête cette drôle de première journée, ses écueils et l'heureux souvenir d'un premier pas franchi.



Plans d'espace

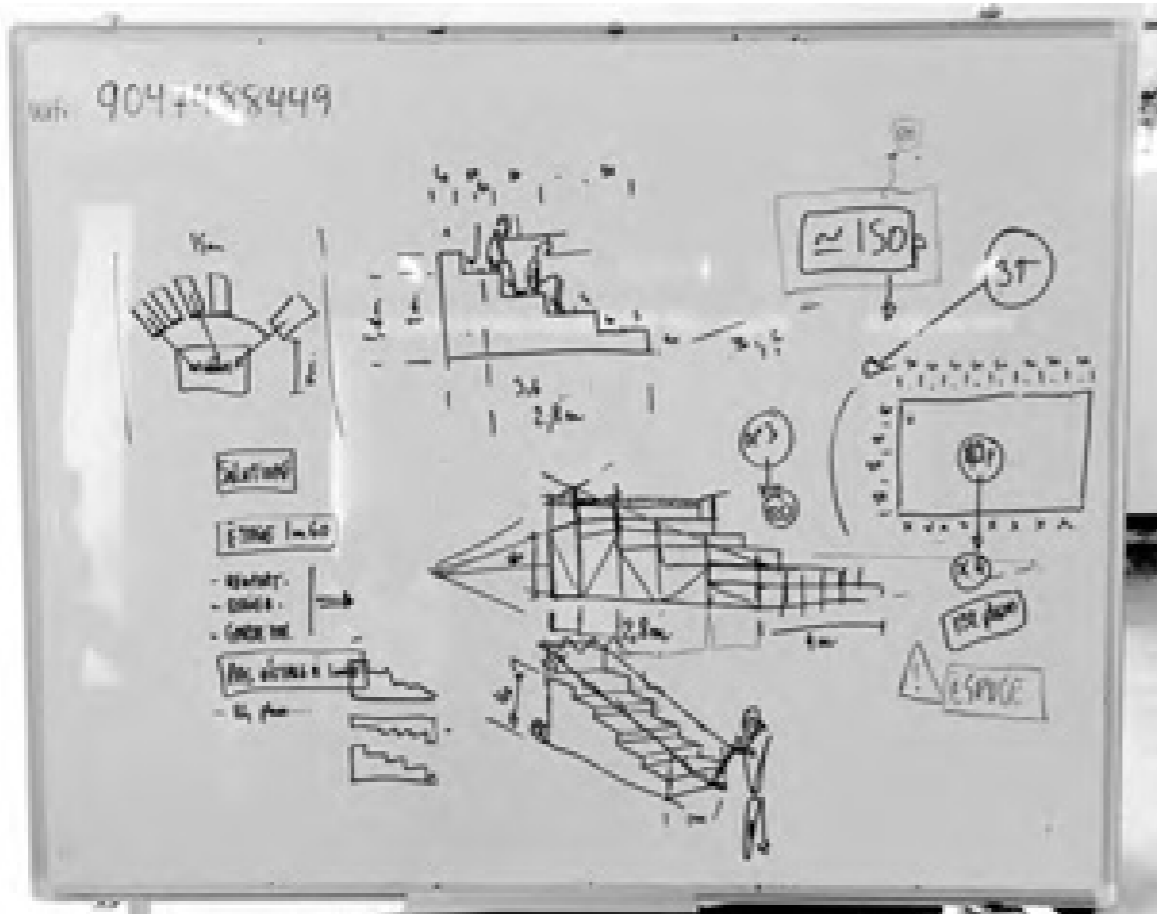
KIGALI

ADRIEN MAUFAY



Pour un chorégraphe qui a envie de jouer à Nyamirambo, un quartier populaire de Kigali, c'est compliqué d'obtenir l'autorisation de se produire dans la rue, les autorités lui diront de jouer dans une salle, un cinéma, un endroit où il y a des gradins, un endroit fait pour. L'idée du gradin vient de là. Avec deux amis constructeurs,

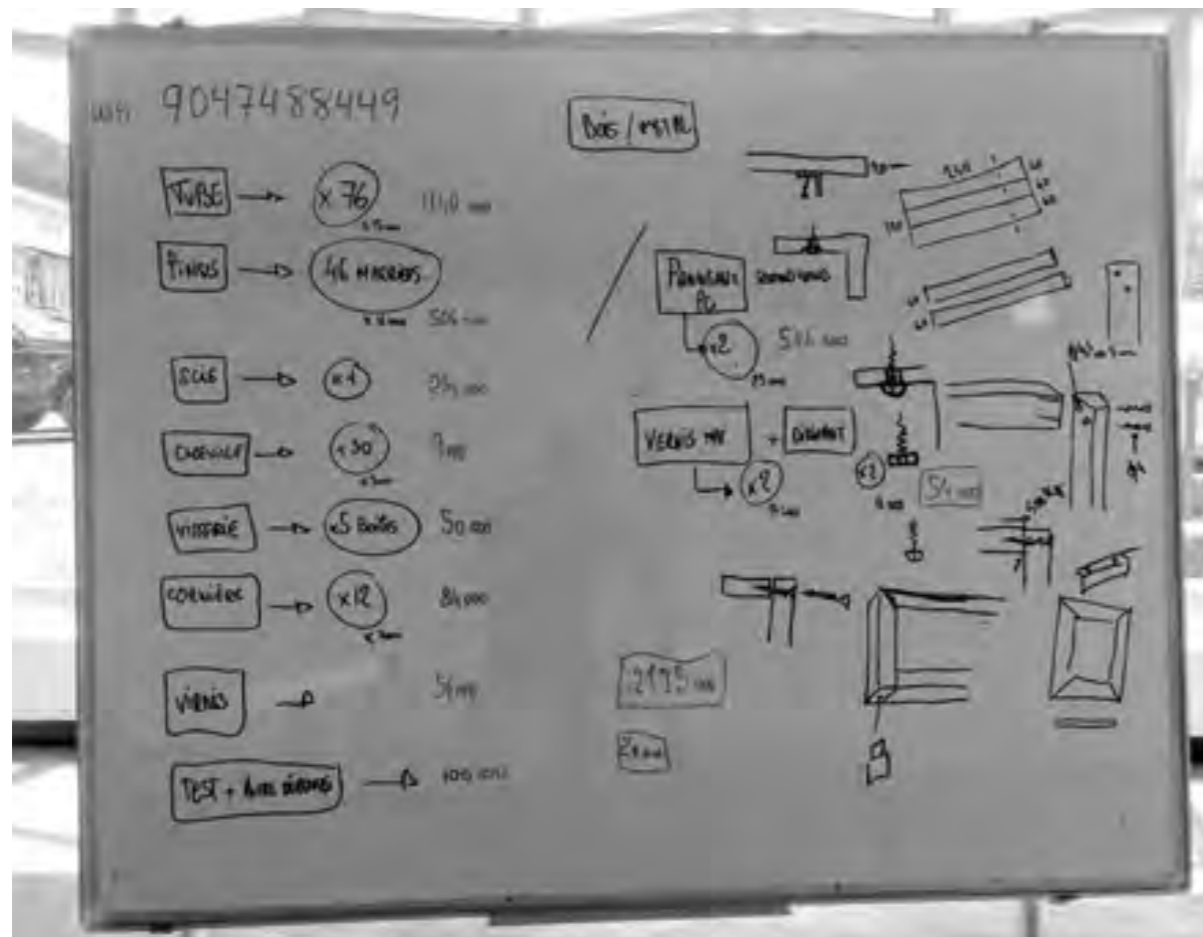
Amini Tambwe (Tchaka) et Pacifique Ishimwe, on a conçu et réalisé un objet mobile et modulable, un gradin tout-terrain qui peut s'installer où l'on veut pour créer un lieu « fait pour » au regard des autorités. Le cadre est transportable et ainsi on commence à sortir du cadre imposé.



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Adrien Maufay



Adrien Maufay

Plans d'espace, Kigali

Plans d'espace, Kigali



Plans d'espace, Kigali

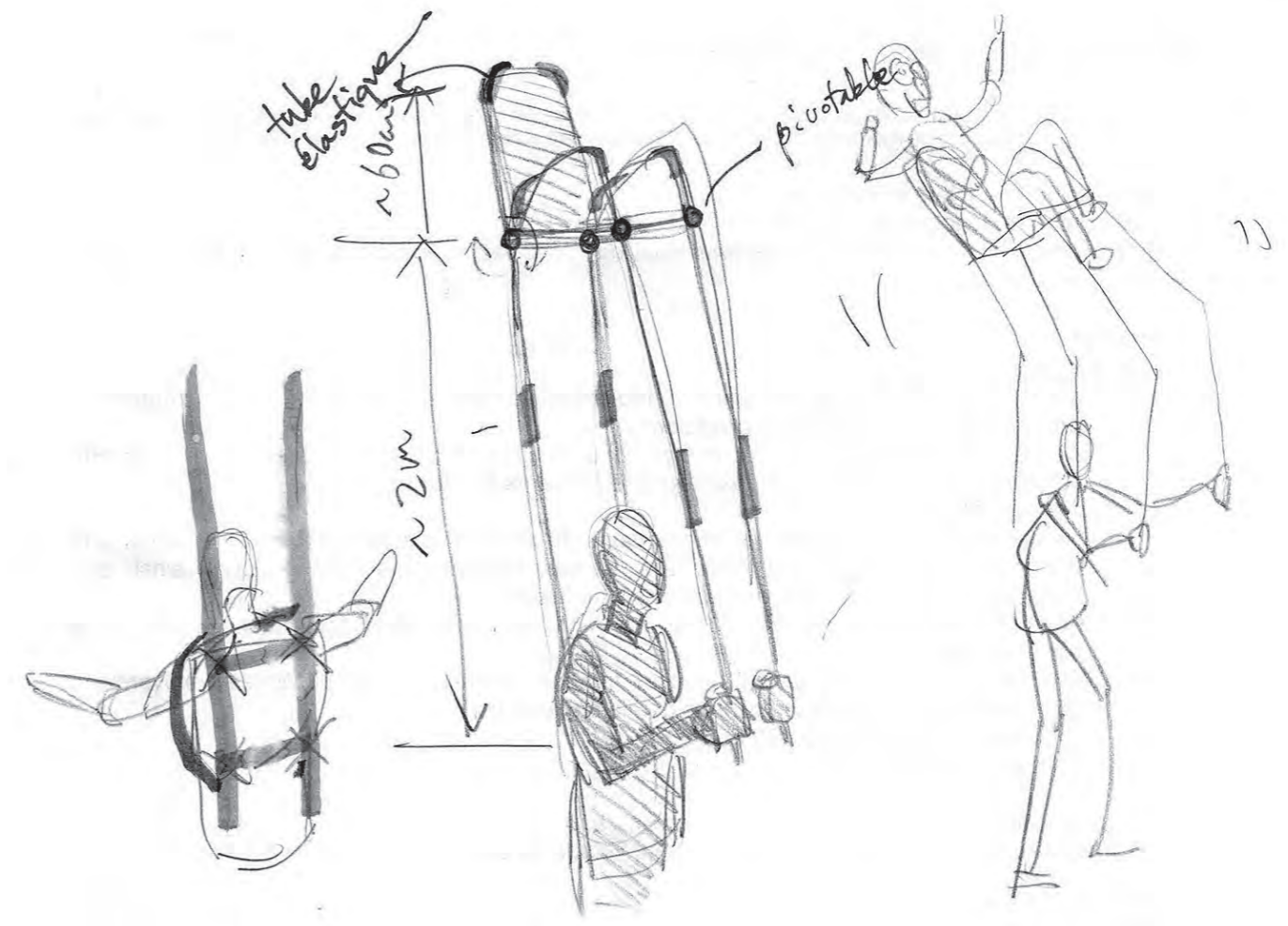
Adrien Maufay

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Dessins – chaises

BAMAKO

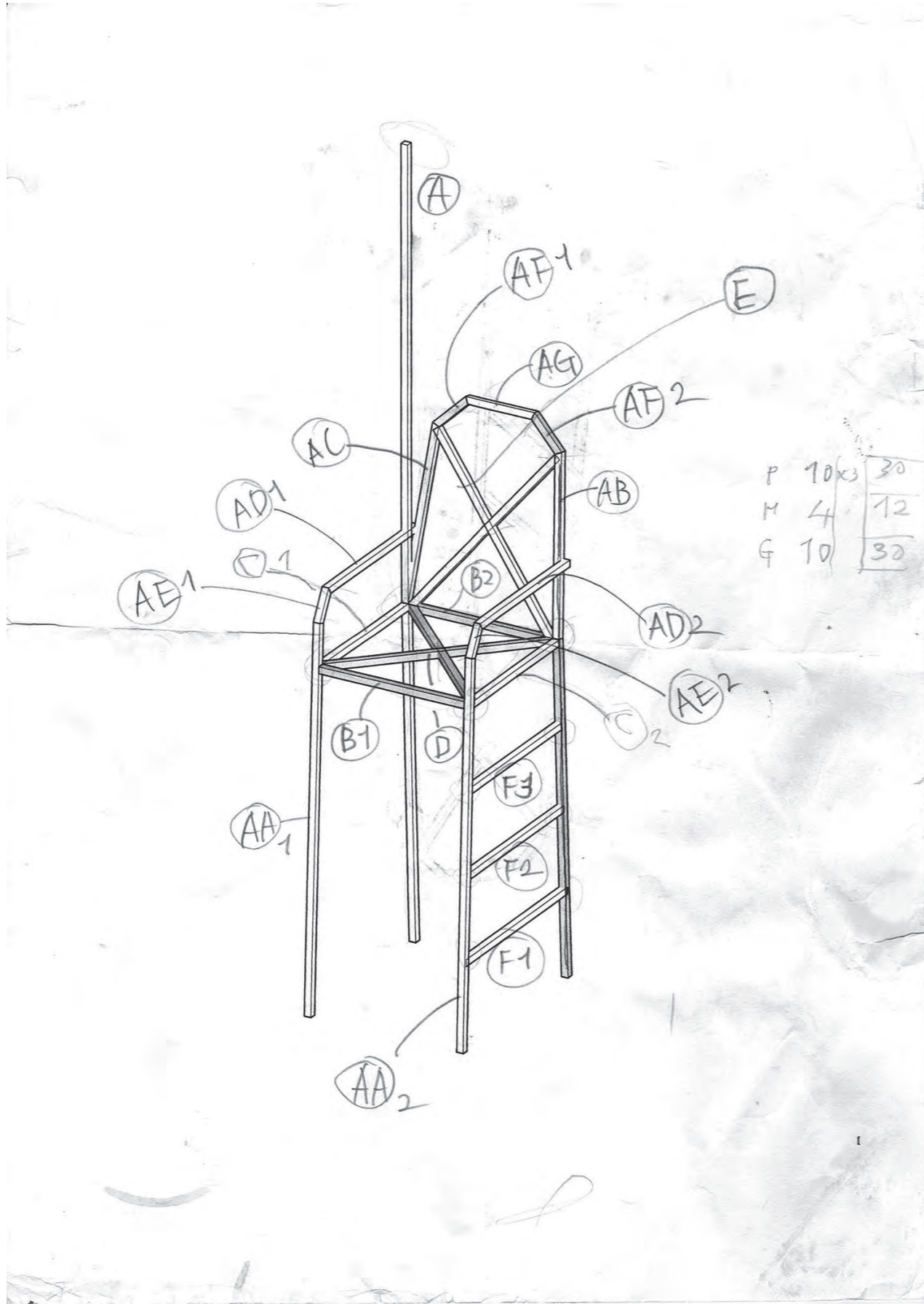
IKHYEON PARK



Ikhyeon Park

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

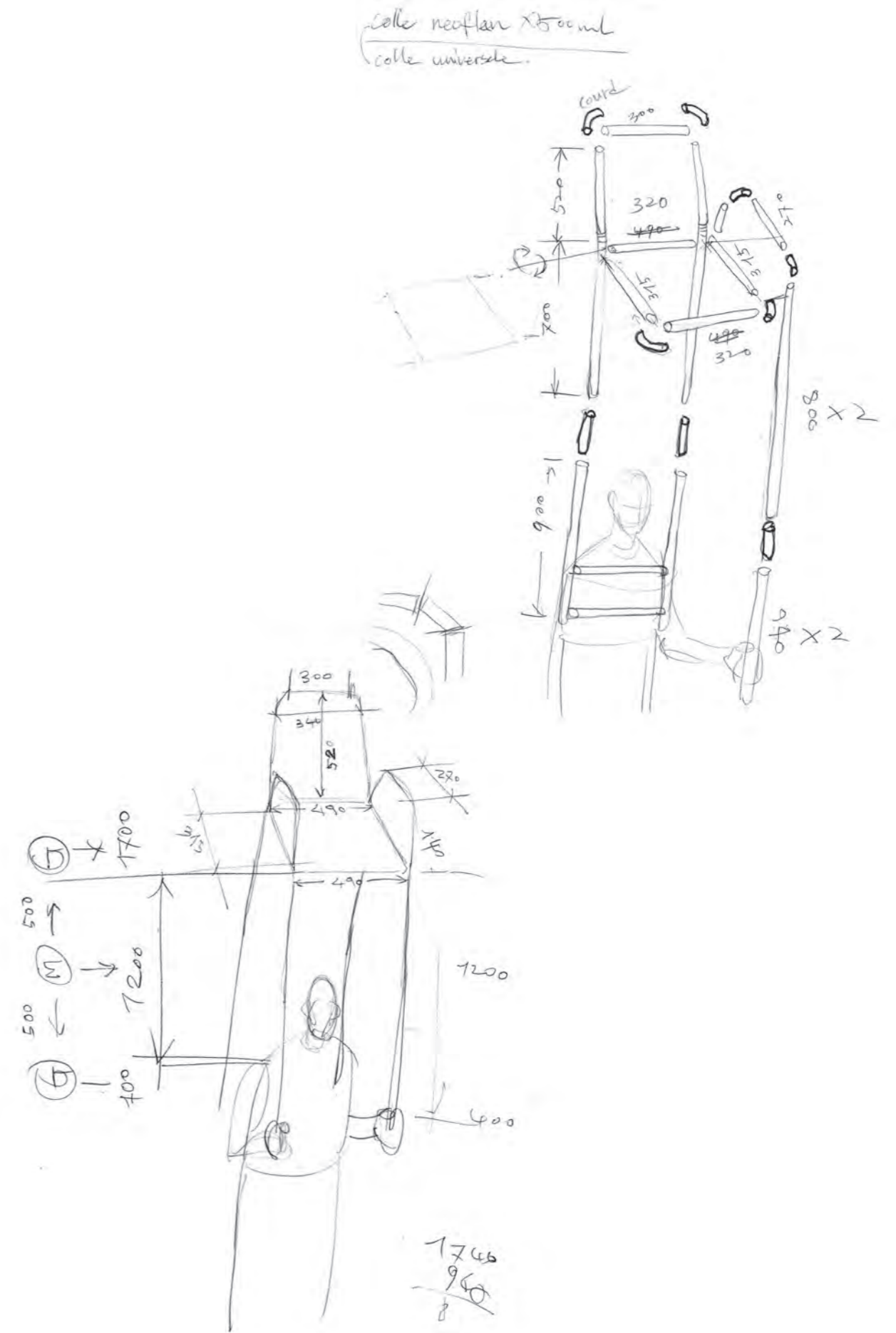
Dessins – chaises, Bamako



Dessins - chaises, Bamako

Ikhyeon Park

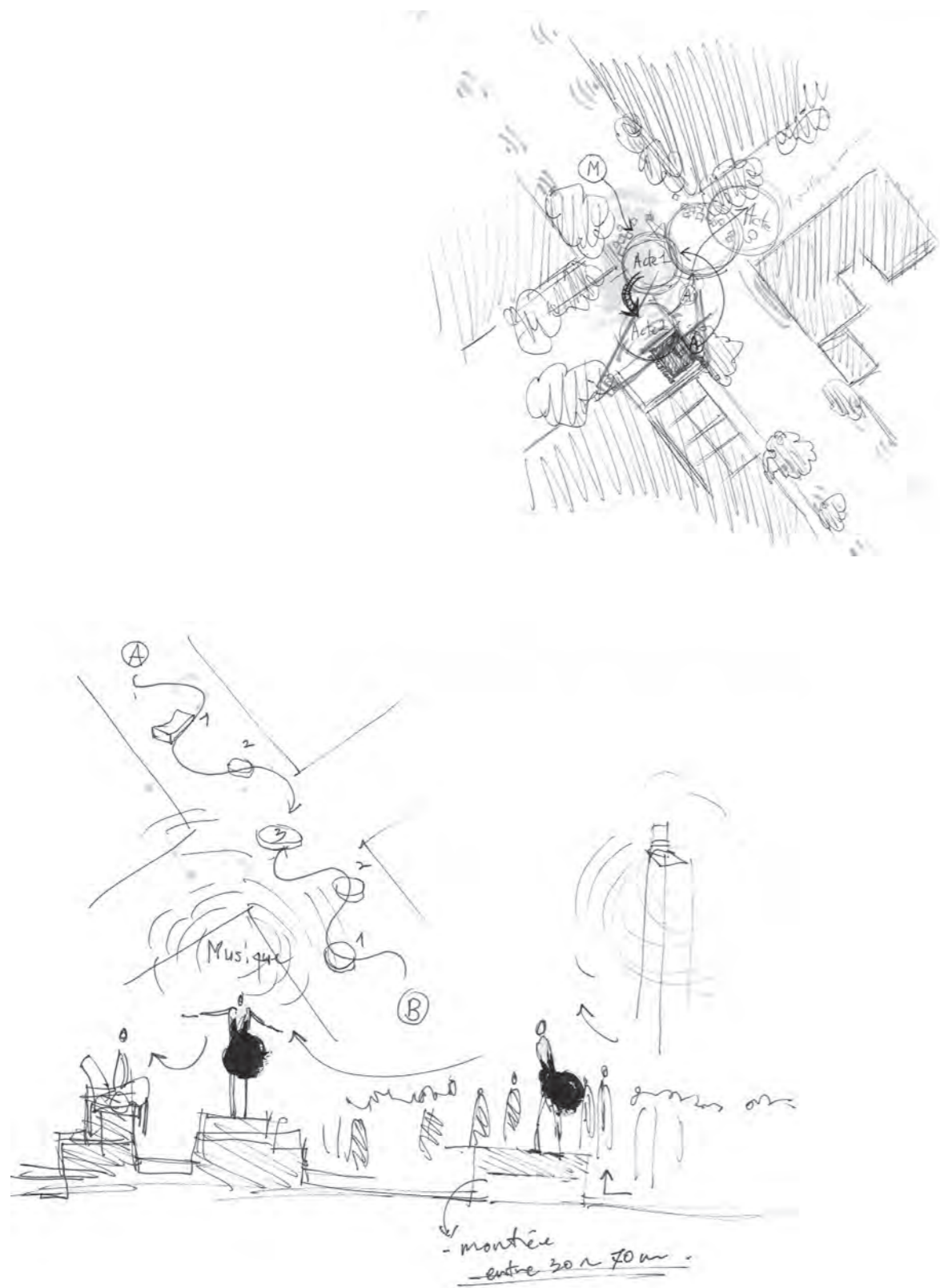
PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Dessins - chaises, Bamako

Ikhyeon Park

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Performance urbaine de Sinzo Aanza

Performances impressions





PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

L'Univers des Mots, Conakry 2019



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



L'Univers des Mots, Conakry 2019





PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

L'Univers des Mots, Conakry 2019



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



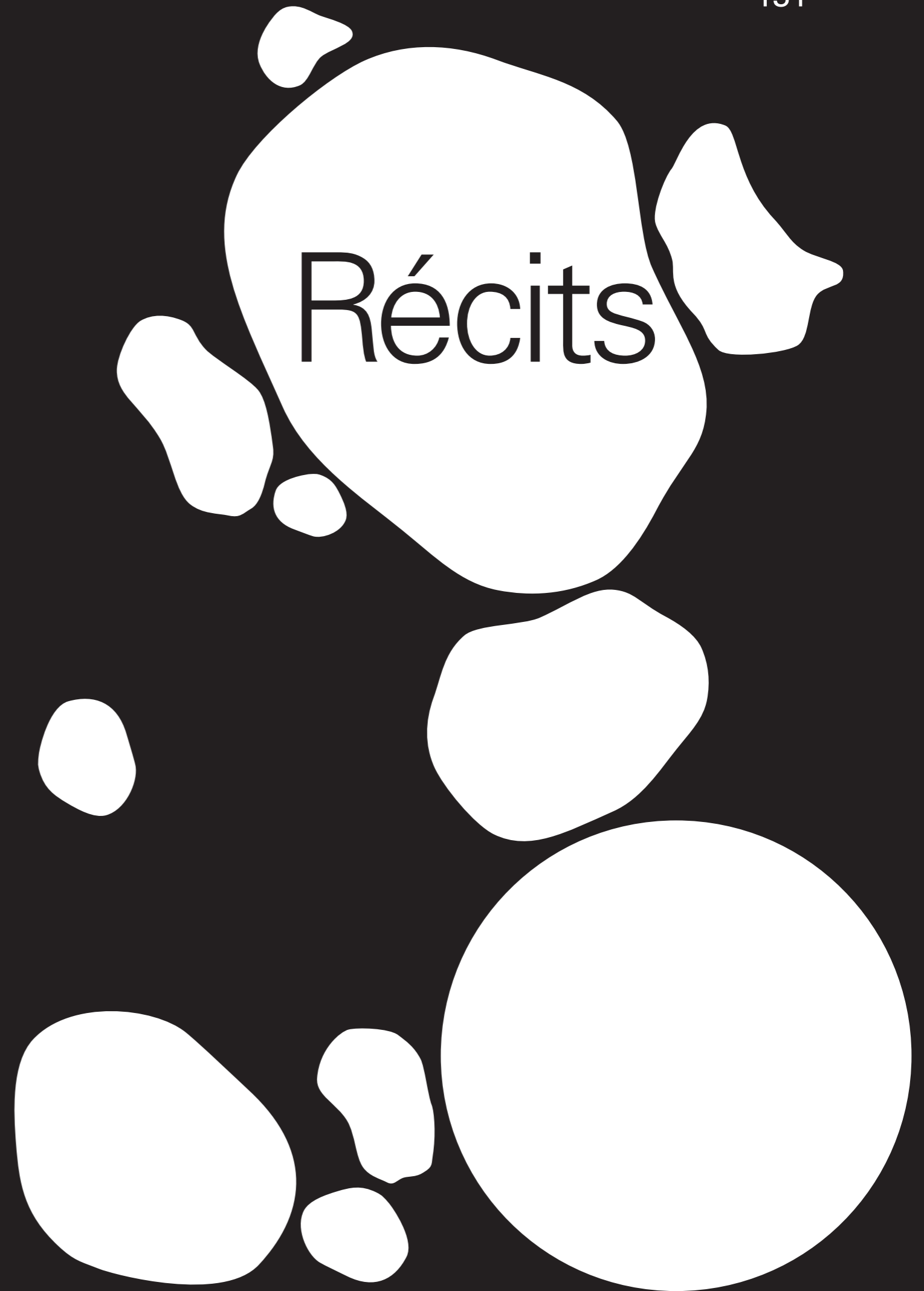
L'Univers des Mots, Conakry 2019



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Récits





L'ESPACE URBAIN ET LE CORPS

ALICE CHAPOTAT
Conakry

1.

En novembre 2019, de retour d'un stage au festival L'Univers des Mots à Conakry, en Guinée, je me suis trouvée devant une problématique nouvelle : comment raconter une expérience si radicalement nouvelle ? Comment raconter un pays, mon vécu, l'impact que cette expérience a eu sur mon travail ? Les mots ne me semblaient pas assez forts pour décrire l'influence que cette ville a eue sur moi. À Conakry, j'ai découvert de nouvelles manières d'arpenter les rues, de nouvelles manières de me déplacer, de nouvelles temporalités. J'ai été totalement déplacée par cette expérience.

La ville est un espace commun habité et vivant. Il m'a donc fallu observer et apprivoiser la mécanique des déplacements, les manières d'investir les rues. Je devais être attentive en permanence à ce qui m'entourait pour ne pas rentrer dans les gens, ou bien dans les stands de nourriture ou de fournitures parfois installés à même le sol.

La chaleur a été un choc, jamais avant je n'avais eu aussi chaud. Quand je marchais dans la rue, je sentais mon corps se ralentir. Le soleil pesait sur moi. Il est très étrange de sentir à ce point l'atmosphère sur son corps, comme si une personne appuyait en permanence sur mes épaules. L'air était compact, je respirais de la chaleur, je sentais l'air dans mes poumons comme s'il avait une consistance et qu'on pouvait le toucher. Cette sensation permanente me ralentissait, je me sentais embourbée. Mes gestes étaient plus lents. Marcher, bouger, c'était comme lutter contre une force invisible qui me retenait et m'entravait. Je marchais doucement en m'économisant et en observant. Marcher est une chorégraphie, on essaye d'échapper à la chaleur et au soleil, on zigzague d'une tache d'ombre à l'autre, on se faufile entre les voitures, entre les passants, entre les stands.

Les gestes sont lents, maîtrisés. On observe, on appréhende la rue, on regarde plus longtemps. On réfléchit avant de se déplacer, avant de traverser. Ça m'a permis de mieux voir, de mieux regarder ce qui m'entourait. D'être plus attentive à mon quotidien, et à tout ce qui changeait par rapport à mes habitudes.

La relation au temps m'a fascinée. Les temps d'une journée m'ont semblé plus en accord, en relation avec le temps corporel. Les actions à 12 heures avec le soleil au zénith seront plus lentes et plus longues que celle à 16 heures, quand le soleil redescend et qu'il faut se dépêcher avant la tombée de la nuit. Il y a comme des ralentis et des accélérations au cours d'une même journée. On peut pratiquement voir les temporalités, la manière dont les heures s'écoulent. La consistance des heures change avec le soleil. Le temps se distord et prend des formes et des réalités étranges et singulières. Comment alors raconter mon travail et mon voyage, mais aussi cette expérience corporelle ? La chaleur, le noir des nuits qui tombent à 18 heures, les coupures d'électricité régulières qui changeaient les soirées en un instant et nous mettaient sur le qui-vive. Les bruits de la ville, si différents de ceux de Strasbourg. Les états différents que cela produit, les sensations différentes de celles que l'on peut avoir en France.

Je me suis rendu compte que les mots ne suffisaient pas. Je devais essayer de créer un espace qui mette le spectateur le plus en condition possible.

2.

À l'entrée de la salle, on donne au spectateur une bougie placée à l'intérieur d'un bocal en verre. Il est alors autorisé à entrer dans la salle, plongée dans le noir. Seule la bougie lui permet de voir un peu l'espace qui l'entoure. Un lieu et une temporalité différente. La salle est chaude, et même légèrement trop

chaude. Elle a été chauffée durant deux jours par des radiateurs. Le son est envahissant, une sorte de tumulte fait de voitures au loin, de musique, de la voix de gens parlant dans différentes langues. L'impression de se retrouver au milieu d'un carrefour dans une ville très agitée.

Si on reste immobile, on peut sentir le sol vibrer au rythme des sons que l'on entend. Une voiture klaxonne, démarre et l'on peut sentir son vrombissement sous nos pieds. Un fracas et tous les sons remontent jusqu'à nous par le plancher en bois sur lequel on marche. On doit se déplacer avec prudence car le sol est fait de plateformes de bois qui forment un petit chemin dans la salle. On doit bien regarder où l'on va afin que les jambes ne rentrent pas dans les barrières qui encadrent le chemin, ce qui est difficile car nous sommes seulement éclairés par les bougies. Nous avançons donc à petit pas sur cette plateforme qui résonne. Arrive un moment où la plateforme s'arrête. Nous retrouvons la terre ferme. D'un coup, les vibrations quittent notre corps et le son reste seul dans l'espace. Nous ne sommes plus submergés par les bruits qui emplissaient entièrement nos corps.

Un peu perdu, on cherche ce qu'il y a dans cette salle dont on ne voit pas le fond. À l'aide de notre bougie, seul rempart contre l'obscurité, on fouille l'espace du regard pour trouver enfin un mur. Comme des explorateurs nous déplaçons notre source de lumière pour mieux l'observer. Et là, nous voyons des dessins tracés à la craie, comme une carte qu'il faudrait déchiffrer. On devine des traits, puis des mots, des bribes de phrases qui parlent de la ville de Conakry. On remonte le long des murs, des dessins sont tracés à la craie, des croquis réalisés durant le voyage, ainsi que des courts textes que m'a inspirés l'espace urbain. Parfois, entre les dessins et les phrases, il y a des peintures réalisées à mon retour en France.

Elles représentent des moments de la vie quotidienne. On se déplace le long de cette salle, on cherche et, en même temps qu'on découvre les croquis, on trouve la sortie qui permet de quitter ce monde parallèle. Envahi par les sons tumultueux, les peintures et autres écrits, on a entr'aperçu l'ambiance qu'a pu être pour moi Conakry. Perdu dans cette chaleureuse obscurité, chacun aura pris le temps qu'il lui fallait pour découvrir et s'approprier les lieux. Une fois dehors, on retrouve la lumière forte et aveuglante de Strasbourg.

3.

Dans ce processus, j'ai essayé de mettre le spectateur et son corps en condition. Pour livrer mon expérience, mes carnets et peintures étaient aussi importants que la mise en situation corporelle. Tout comme pour moi, il fallait accepter de se lancer dans l'inconnu, tâtonner pour découvrir petit à petit. Je racontais autant par l'espace que je voulais créer que par ce que j'y présentais. Cette installation a été la première échelle 1 que j'ai réalisée et a marqué un tournant dans ma pratique. J'aime cette idée d'immersion du spectateur, cette idée que l'espace raconte autant que ce qui est présenté, que les sensations corporelles du spectateur sont un outil

pour comprendre. J'ai réalisé que ce qui m'intéressait dans la scénographie, c'étaient les espaces immersifs qui nous font voyager, qui nous emmènent dans une dimension autre, comme dans un rêve. Des lieux qui exacerbent l'imaginaire et la poésie, dans lesquels les spectateurs peuvent se perdre et se laisser bercer. Des lieux accueillants, doux, reposants mais aussi violents et dérangeants, qui nous font passer par différentes émotions. Des lieux pour exister et disparaître. Des lieux desquels on ressortirait en se demandant si on a rêvé.

Je me demande si les émotions corporelles pures peuvent prendre le dessus et être à elles seules la narration d'une pièce, ou en tout cas la majeure partie de cette narration. L'histoire qui se joue ne se comprend pas principalement par le texte ou les actions des acteurs/danseurs/performeurs, mais par les nuances spatiales qui s'opèrent. Dans les installations, les artistes délivrent leur message *via* un espace particulier qui vient immédiatement évoquer au public une situation, une histoire. Les propos viennent ensuite éclairer, pointer précisément les volontés de l'artiste. Mais ce qui prime c'est l'expérience que le spectateur en tire, le lieu intérieur dans lequel l'installation

vient le chercher. Les souvenirs que cette dernière fait remonter et les intuitions qu'il a sur ce qu'il se passe. Tout, en fin de compte, est question de ressenti.

En ré-écrivant sur Conakry, ce qui m'a frappée, c'est la contrainte physique que j'ai ressentie, à quel point j'étais sortie de mon confort pour réinventer un langage corporel et un lexique de mouvement. En changeant de pays et de langue, on change de manière de bouger et de se déplacer. Un pays, par ses particularités géographiques et climatiques, influence notre manière de tenir notre corps, nos manières de nous déplacer. Comment lier ce qui se raconte par l'espace et ses vibrations, un corps qui se représente devant des spectateurs et son immersion. Comment la rencontre entre ces deux entités peut-elle produire une nouvelle narration ? Et comment ces narrations peuvent-elles nourrir le spectateur et sa compréhension de ce qu'il voit ?

Alice Chapotat - A travaillé sur *L'Avare en malinke* mis en scène par Anoumane Djessira Condé, présenté en salle au CCFG (Centre culturel francoguinéen) ainsi que dans la cour d'un maquis de la Ferme Kipé kaporo.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Alice Chapotat

Je me suis
rendu compte
que les mots
ne suffisaient pas.

Double réalité

LENA EMERIAU

OUAGADOUGOU

Septembre 2020

- Tu vas partir là-bas ? Mais t'es complètement folle, t'es même plus inconsciente, t'es folle, voilà !
- Oh mais arrête un peu de flipper comme ça !
- Je crois que tu ne te rends pas bien compte. Et si tu chopais la Covid là-bas ?
- Et bien ça ferait quoi ? que je l'ai ici ou là-bas, ça ne change rien. En plus, la Covid n'y existe quasiment pas.
- Non mais même, il n'y a pas que ça. Le terrorisme, tu y as pensé ? Tu es une femme blanche et tu pars seule. Tu as vu la Française qui a été enlevée au Mali ? DEPUIS QUATRE ANS elle est enfermée. Si tu te fais enlever, on fait quoi nous ? On vient te chercher dans le fond du désert, dans une case en béton ? L'Afrique, c'est dangereux, tu sais, on ne rigole pas avec ça, surtout en ce moment.
- Mais les clichés que tu as dans la tête, c'est dingue, ça, arrête de regarder BFM TV. Et puis, qu'est-ce que tu en sais, tu n'y as jamais mis un pied. Oui, ça existe, mais moi je reste à la capitale et en plus je vais travailler, pas me balader, il y a peu de risque.
- Oui, mais tu travailles sur un évènement culturel, et là en France, *Charlie Hebdo*, c'est reparti. Alors méfie-toi, les djihadistes n'aiment pas beaucoup la culture.
- Tu vas arrêter de voir le mal partout ? J'habite à Strasbourg, je te rappelle, les attentats de 2018, j'étais à 500 mètres, alors niveau sécurité, ce n'était pas non plus maximal.
- Un temps.
- Tu m'énerves. S'il t'arrive quoi que ce soit, je t'aurais prévenue. Une chose est sûre, je ne vais pas fermer l'œil pendant deux mois, j'espère que tu as conscience de l'effort que je fais pour te laisser partir.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Lena Emeriau

Chers amis
strasbourgeois,

J'espère que vous allez tous très bien, que les cours se passent bien, même si tout est en visio, à distance. Je vous envoie des nouvelles mais c'est compliqué de vous décrire tout ce que je ressens. Ce n'est pas juste une expérience professionnelle de plus, c'est beaucoup plus que ça. Je ne sais pas par où commencer. L'installation du festival est un long travail. Nous sommes plus d'une quarantaine de techniciens, artistes et scénographes venant d'un peu partout en Afrique. Nous avons plusieurs scénographies à construire, celles de la rue pour décorer le festival, celle de la scène musicale et celles de différentes pièces de théâtre qui se jouent dans les cours des habitants. Tous les matins, nous faisons le point sur le travail qui reste à faire et généralement nous changeons les équipes pour apprendre à travailler avec tout le monde et faire évoluer les différents projets. Je travaille aussi avec mon ami Zodo sur la création lumière d'une pièce de théâtre qui s'appelle *Le Quartier*.

C'est Aristide Tarnagda, le directeur artistique du festival, qui fait la mise en scène. C'est une pièce jouée par des jeunes du quartier, dans laquelle ils racontent leurs vies, leur réalité, comment grandir dans ce coin de Ouagadougou. Le spectacle est superbe, en plus nous avons la chance de jouer dans la cour royale, la maison du chef du quartier ! Et puis ce qui est intéressant, c'est que nous avons peu de moyens. Nous faisons tout avec le peu de matériel lumières qu'il y a, on trouve des astuces, on construit les scénos avec des déchets ou des objets de récupération. Ça fait sens !

Pour ce qui est de la vie en communauté, tout est partage et convivialité, à commencer par les plats que l'on mange à la main dans la même assiette. L'accueil est chaleureux, on dit apparemment que le Burkina Faso est le pays des hommes intègres ! Je trouve que ça porte bien son nom. Nous travaillons tous les jours de 9 heures à 18 heures, (le soleil se couche à 17 heures). Mais la journée est loin d'être terminée. Je vis dans une maison avec dix autres artistes et nous passons beaucoup de temps à discuter autour d'une bière (de la Brakina, de la So.b.bra ou du dolo, moins bonnes qu'en France mais ça fait l'affaire !) On débat sur nos différentes cultures et nos différentes traditions, sur la religion, l'amour,

la politique, la place des femmes et celles des hommes dans un couple. Nos visions sont différentes, c'est très enrichissant

Ici, les gens vivent dans le présent, au jour le jour, ils ne sont pas pressés, tout se fait à temps. Et surtout, ils sont à l'écoute et ouverts. C'est comme s'ils comprenaient qui tu es avant même que tu les rencontres !

Et les liens que tu peux créer ici sont rapidement intenses. On s'appelle « *koro* » ici, « frère », quand tu sens que le feeling, les idées et les envies de projets sont les mêmes. Sur le festival, il y a aussi l'esprit de transmission qui est important. Donner aux plus jeunes l'envie de créer des projets. Il y a plein de « petits » comme on dit, des ados, qui viennent nous aider, ce qui leur permet d'apprendre et, petit à petit, d'avoir l'espace de créer par eux-mêmes.

Mais l'une des choses que je préfère ici, c'est qu'il est toujours l'heure de danser, de prendre quelques instruments et de chanter. Cette année, nous avons décidé de créer une chanson avec tous les scénographes et techniciens, sur le thème du festival : « nous dresser ». Certains chantent ou slament, d'autres font les chœurs. Et puis il y a les musiciens. On a enregistré dans un studio, tourné un clip et je m'occupe de faire la pochette de l'album. On nous a proposé d'ouvrir le festival avec notre chanson !

Comme dirait mon ami Sahab :

« J'ai eu la chance de ne pas avoir la chance d'aller à l'école. »

Rien n'est programmé dans sa tête, il est libre de créer tout ce qu'il veut, c'est comme si tout était possible. Et je sens aussi que je me suis libérée créativement parlant, que j'ai arrêté d'avoir peur de ce que j'allais bien pouvoir réaliser. Tout n'est qu'une question de passion et de volonté. Tout ce que j'essayais consciencieusement de mettre en pratique avant pour débloquer mon esprit a été balayé par la simplicité d'ici. J'espère juste que ça va durer !

Il fait beau et il y a toujours quelque chose à faire. Je crois que je vais rester plus longtemps que prévu. Avant de partir, je ne savais pas bien pourquoi je continuais à vouloir venir ici, avec mes parents stressés, la situation sanitaire, mon problème de visa, le fait d'y venir seule, mais maintenant je sais que j'avais raison ! Je ne vous ai pas encore décrit les paysages, les couleurs, les odeurs. Tout est rouge, la terre, les maisons,

les tissus. Les rues sont très longues, on les appelle des « six-mètres ». Ce sont des rues en terre, pleines de bosses et de crevasses qui traversent les quartiers et bordent le goudron, ces grands axes en béton. Pourtant, depuis que je conduis la moto, c'est le goudron le plus compliqué ! il faut faire attention à toutes les motos qui déboulent, les feux rouges qui ne servent pas à grand-chose, les grands ronds-points qui ressemblent à des embouteillages, haha ! Vue du ciel, la ville est bien organisée en carrés ! mais dès que tu te trouves dedans, ça court dans tous les sens, les enfants qui jouent, les femmes qui passent nous vendre des bananes ou des oranges, les hommes qui somnolent sur des nattes. La poussière est devenue notre seconde peau ! Le seul problème, ce sont les moustiques. Mais j'espère que je vais passer dans la « *team* des durs », ceux qui n'attrapent pas le palu. Non, sincèrement, venez me rejoindre. On travaille beaucoup, on fait énormément la fête, mais bon, on n'est pas venu là pour dormir ! Je vous embrasse très fort, bilfou, wakat !

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Lena Emeriau



À la ferme Kaporo, on trouve plein de choses, surtout si l'on ne cherche rien de particulier. Des gens qui attendent et des gens qui réparent ; des gens qui mélangent et des gens qui parlent. Il y a ceux qui soudent, celles qui cuisinent, celles qui comptent et ceux qui désossent. Certains briquent, les autres regardent ; on roule, on court, on trébuché entre les maisons de plastique et de métal. Celui qui est passé par là en garde un souvenir halluciné, un souvenir fait de poètes qui déclament, de tractopelles qui dansent et de corps pliés en deux.

Au milieu de la ferme, on trouve un grand carré de terre battue de trente mètres de côté, habité par quelques survivants. « Survivants » est le nom

À la ferme Kaporo

ANTON GRANCOIN

que l'on donne aux gens entre vingt et trente ans, ayant ainsi dépassé l'âge présentant le plus de risques de mourir : maladies ou accidents causent de terribles ravages parmi les plus jeunes. Après avoir survécu, ces personnes se retrouvent à la ferme Kaporo. Dans ce carré de terre battue entouré d'une muraille de tôles, le quotidien prend des airs de tragédie, tandis que les événements les plus incroyables se déroulent sous le regard impassible des buveurs attablés aux terrasses des cafés qui bordent cette place.

La journée, on assiste à un spectacle de chiens errants en train de se chauffer au soleil. La place est balayée par le soleil avec une telle intensité qu'elle demeure inoccupée jusqu'à la fin de l'après-midi.

Une vingtaine de jeunes installent des cages de football de part et d'autre du terrain qui retentit alors jusqu'à la nuit tombée des cris des joueurs et des passants qui s'improvisent supporters. Lorsque la partie s'arrête, les terrasses des maquis sont pleines. Se déroule ensuite le même rituel : un homme passe sur le terrain pour déposer et allumer soixante et une bougies en formant un cercle d'environ dix mètres de diamètre. Elles créent une lumière douce et chaude. Le terrain n'a alors plus rien du désert inhospitalier auquel il s'apparente pendant la journée. Des centaines de voisins sont installés tout autour pour boire des Guilleux jusqu'à cinq heures du matin.

Anton Grancoïn

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Dans la lumière des bougies un homme apparaît, il titube une bouteille à la main; son regard est fixé sur le sol, le regard de la foule est fixé sur lui. Il s'approche d'une terrasse et se saisit d'une enceinte qu'il emporte avec lui en zigzaguant, poursuivi par trois hommes. Au milieu de tout ce monde, s'élève soudain une voix, celle de Myriam Makeba. « Regardez, voici le Pata Pata ! » entend-on. Dix survivants apparaissent au milieu du terrain. Ils dansent en portant une immense colonne de chaises, qu'ils déposent au milieu. La pile de chaises culmine à trois mètres du sol. Les jeunes se mettent à prendre les chaises une par une en riant, à les lancer en l'air en se les passant. On distingue clairement les chaises qui volent entre les mains des survivants, de simples chaises en plastique coloré identiques à celles des cafés. Après les avoir fait voltiger pendant plusieurs minutes sous les cris enthousiastes des spectateurs, le groupe dispose les chaises autour des bougies, prolongeant les terrasses des maquis. Dans cette étendue de chaises, une femme se promène. Chaque soir, elle roule des hanches en tenue léopard, une guirlande électrique autour du cou, au milieu des hommes qui la dévorent du regard. Elle s'éloigne avec l'un d'entre eux dans l'obscurité. Bountou apparaît ainsi, faisant des allers-retours entre les terrasses et des coins plus intimes de la ferme.

Un soir, un événement vient perturber ce rituel. Pendant que Bountou fait son numéro de charme, des gamins se montent sur les épaules au milieu des tables. Devant l'assemblée hilare, perchés à plusieurs mètres de hauteur, ils se lancent des quilles dans un numéro de jongle magistral. C'est alors que trois hommes portant des lunettes de soleil

font irruption au milieu de la foule. Un silence tendu s'installe. C'est Molamine, le chef des bandits du quartier, venu avec ses hommes de main. Molamine crie quelque chose et aussitôt ses acolytes bousculent sans ménagement des gens assis pour récupérer des chaises. Quarante chaises sont empilées au bord du terrain, le truand s'installe en haut de cette pile qui monte à plusieurs mètres du sol. Trônant ainsi sur le terrain, il surveille les maquis, écoute les conversations. Un par un, on vient saluer la figure d'autorité autoproclamée. Le voyou semble satisfait, à certains il glisse un billet. Au bout de quelques minutes, chacun a rendu son hommage, sauf Bountou qui a totalement ignoré Molamine. L'ordre est donné de lui amener la femme rebelle. Elle se plante au pied de la colonne de chaises et regarde le chef dans les yeux, les bras croisés. Molamine dégaine un revolver qu'il pointe sur Bountou; elle reste immobile face à la menace. Le bandit s'adresse à la femme qui lui tient tête calmement et lui pose une simple question à laquelle personne n'aura de réponse. Un des porte-flingue de Molamine abat Bountou à bout portant de deux balles dans la tête. Le corps sans vie s'effondre dans une mare de sang au milieu des buveurs, qui retournent à leurs boissons l'air de rien alors que les meurtriers s'enfuient à moto dans la nuit. On entend la moto hurler pendant encore un long moment. La scène en a choqué certains. Quelques survivants s'emparent de Bountou qu'ils portent vers le cercle de bougie. En un hommage solennel et poignant, elle est allongée au milieu du terrain, dans la lueur tremblante des bougies. Peu après le meurtre, le corps sans vie est toujours au centre

du terrain. Les bougies sont éteintes depuis un moment et le musicien du quartier, Dembo, venu avec unealebasse, rythme les discussions qui se prolongent jusqu'au bout de la nuit. Alors que Dembo frappe son instrument, un bruit non identifié vient se superposer à la mélodie des verres et des voix. Le sol tremble. Les verres s'entrechoquent. On se regarde d'un air curieux et inquiet à la fois. Dans l'obscurité qui règne maintenant sur le terrain, on entrevoit de grandes formes blanches bouger d'un bout à l'autre. L'une de ces formes s'approche tranquillement d'un maquis. Certains reconnaissent un cheval blanc. Quelques uns se lèvent des tables et se réfugient dans les maisons environnantes par peur d'être écrasés par ce troupeau de chevaux qui galopent en cercle sur la place, sans prêter la moindre attention au mobilier ni aux gens. Des tables volent. Les animaux déchaînés sont devenus le centre de l'attention des gens qui en oublient tout le reste. Au bout de quelques minutes, on allume des projecteurs dans l'espoir de disperser les chevaux et de reprendre le fil de la soirée. Les animaux s'éloignent. Au centre du terrain, une mare de sang. Le corps de Bountou a disparu. Tandis qu'on s'interroge, des motos traversent la ferme Kaporo à toute allure en faisant résonner leur moteur dans le ciel. À leur bord, des survivants s'en vont ailleurs en quête d'un endroit où dormir, d'amis à retrouver ou de spectateurs devant lesquels mourir.

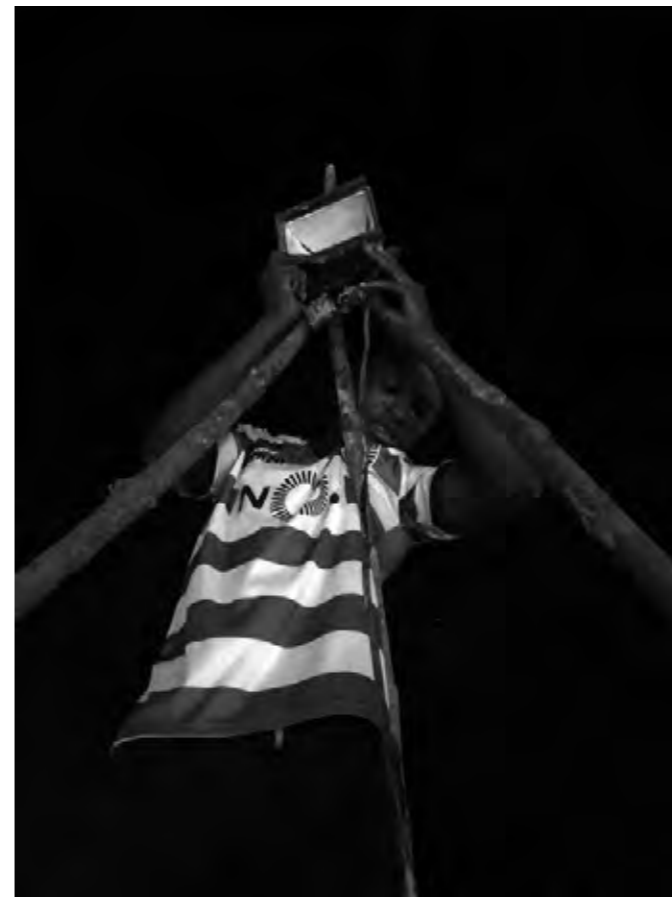
NOTES

Anton Grandcoïn a travaillé sur *Les Survivants*, avec Gabrielle Ritz, mise en scène: Lionel Manga. Avec la compagnie de cirque Tangbata. À la ferme Kaporo.



À la ferme Kaporo, L'Univers des Mots

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Anton Grandcoïn

Anton Grandcoïn

À la ferme Kaporo, L'Univers des Mots

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Des tables volent.
Les animaux déchaînés
sont devenus le centre
de l'attention des gens
qui en oublient
tout le reste.

Au bout de quelques
minutes, on allume des
projecteurs dans l'espoir
de disperser les chevaux
et de reprendre
le fil de la soirée.

Les animaux s'éloignent.
Au centre du terrain,
une mare de sang.

Tofs-triés Conakry

CLÉMENTINE GOMEZ





PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Clémentine Gomez

Tofs-triés, Conakry

Il pleut

CHARLOTTE HERMANT

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Charlotte Hermant

Il fait chaud

Chaque pas est une brûlure
 Tu attends une pluie qui ne vient jamais
 Les couleurs sont vives, la terre est rouge, ocre, recouverte de bauxite
 Chaque pas soupire la poussière
 Ça grouille d'hommes, de femmes

Lézards

Chevaux squelettes
 Chiens fantômes
 Le bruit est incessant
 La fournaise ne faiblit pas, la nuit tombe rapidement

Alors, le ciel prend la couleur de la terre

Un assombrissement
 Un vrombissement
 De part et d'autre s'allument d'infimes et infinies lumières

Bleues
Vertes
Rouges

De toutes petites lumières qui abritent autant qu'un toit

L'atmosphère se fait lourde, il ne pleut pas
 Tu continues de marcher au milieu de ce chaos suffisant à lui-même dont tu fais maintenant partie soudain, il fait nuit noire

Tu sens un minuscule picotement sur ta main gauche, ta joue, puis sur ton épaule droite
 Quelque chose se prépare

Là

C'est brutal
 Bruyant
 Assourdissant
 Tu n'as jamais vu quelque chose d'aussi fort, à la fois apaisant et effrayant

L'Univers des Mots

Le tonnerre gronde, il se rapproche
 La rue se vide de ses habitants, s'éteint en une seconde dans ce temps qui s'accélère.
 Une coupure
 Au moment où tu te dis que tu dois rentrer avant la pluie

Il pleut

Il pleut une rivière
 Une cascade
 Un océan
 C'est impressionnant de douceur et de violence
 Tu ne savais pas qu'il pouvait pleuvoir autant
 Toute cette eau, c'est un soulagement
 Dans la nuit noire, dans cette rue déserte, sur cette terre de poussière, dans cet air odorant et étouffant

Tu respires

Sur un air de fin du monde, j'observe cette vue de Conakry

CHARLOTTE HERMANT

Sur un air de fin du monde, j'observe cette vue de Conakry. La ville est surplombée par des immeubles squelettes, sombres, ponctués de lumières blanchâtres. Un noir intense se dessine peu à peu dans l'ombre des arbres. On n'y voit pas grand-chose, plus grand-chose. Jusqu'à rien du tout. Seules les lumières subsistent. Au commencement, nous avions la lumière et à la fin, nous la retrouvons dans l'obscurité.

DES LUMIÈRES PARTOUT,
DE TOUTES SORTES.

Malgré tout, une obscurité totale. Dans cette obscurité se démêlent des couleurs, des lampes qui n'éclairent que partiellement. Chaque vie tient sa propre lumière, sans unité, sans conformité. Pourtant, ils cherchent une certaine conformité, une idée, un rêve d'exil où tout est mieux ailleurs. Être chez soi, et rêver de partir. C'est ce que nous faisons tous, d'une certaine manière. Mais ici, nous en découvrons des raisons vitales, nécessaires, faussées par l'image rêvée, par la fiction du quotidien. Chez soi, c'est ici. C'est cet endroit qui te voit grandir, un endroit qui quelquefois décide pour toi. La pluie, la terre, la lumière décident quand et où.

UN AUTRE JOUR

Les mots doux, les mots durs, les mots qui laissent une trace sous chaque intonation. Ils disparaissent et laissent l'indicible, le vrai, le faux, l'illusion, le conte d'un être de passage. Son ombre est restée dans les failles, les ouvertures, les semblants de déplacement vers un ailleurs. Elles ne savent pas où aller, même les ombres ont oublié leurs transports, ils ont disparu comme tant d'autres.

Ici, ils disent que l'on peut disparaître, devenir invisible et voyager tout en restant ici. Le corps n'est plus une limite mais une entité qui n'existe plus. Il ne suffit pas d'un rituel pour disparaître.

Certaines rues, certaines heures, certains cafés sont vides de femmes. Où ont-elles disparu ? Elles ont disparu derrière le rôle qui leur est attribué, derrière les mots posés sur leurs êtres, sur ce qu'elles doivent ou ne doivent pas être. On pourrait au contraire créer un rituel d'apparition, remplacer l'invisibilité par la présence, par la force que l'on oublie de leur reconnaître. Le respect n'a aucun impact si les femmes doivent rester dans ces rôles.

AUTRE JOUR

Sur la terre recouverte de poussière, nous sommes allés, traversant ainsi les terres brûlées, les terres verdoyantes, sauvages. Nous avons vu les cicatrices de son passé et les cicatrices de son futur. Chaque mètre carré de cette forêt devient un lieu précieux dans lequel une impression d'ombre, plus grande que ses habitants, se dessine et devient de plus en plus lourde sur cette terre de poussière. Elle creuse, racle la poussière, saigne la terre et nous voyons l'impensable se penser. Sur la route, les brasiers se font nombreux, les odeurs alternent entre l'irrespirable et un air d'une douceur grisante.

LA COUR DE MADO,
ENCORE UN AUTRE JOUR

D'un côté, les hommes, toujours affairés à quelque chose. Ils semblent pouvoir tout réparer, rien réparer, avoir tout et rien dans les mains, tous dédiés à cet espace qui les accueille, qui les fait vivre et garde une petite communauté disparate et précieuse. Ils habitent, littéralement. Habiter, c'est un métier, ils le font bien. Tantôt à réparer une moto, tantôt à s'exercer, tantôt à écouter de la musique. Ils s'arrêtent, me regardent et me saluent. À la minute où j'entre dans cette cour, je me dis que tout ce qui l'habite devient décors de la pièce. Deux bâtisses se font face, entre lesquelles trônent un manguier, un cocotier, et un autre arbre dont je ne me rappelle plus le nom. Entre ces

arbres jouent des petites filles, toutes les deux portent des perles colorées au bout de leurs tresses. Des poules tracent un chemin au milieu de celles-ci. Une femme les observe du coin de l'œil, postée sur la terrasse qui donne accès à son salon, elle porte dans ses bras un bébé. Sur la terrasse opposée, le seul indice d'une présence reste dans les vêtements masculins qui sèchent sur la corde. À travers la fenêtre, j'aperçois un rideau qui s'entrouvre. La fenêtre devient ainsi un discret poste d'observation.

Quatre espaces d'habitation se dessinent dans ces deux bâtisses, et dans tout ça, un grouillement qui ne cesse jamais vraiment. Le soir, les fenêtres deviennent cadres sur un quotidien. On y voit Mado, dans la maison du fond à gauche, qui regarde la télévision sous une lumière jaunâtre. Dans la maison de droite, une famille réunie dans son salon, sous une lumière plus rougeâtre que la première. La coupure d'électricité journalière fait émerger des petits points lumineux blanchâtres sortants des téléphones de chacun. Tout se fait plus silencieux, plus sombre, on ne distingue que des silhouettes poursuivant leurs activités. Peu à peu, on s'habitue à cette obscurité, qui n'est ni plus ni moins qu'une couleur sur le quotidien. Ces couleurs, ces lumières et ces personnes forment un espace à part entière.

NOTES
Charlotte Hermant a travaillé sur la scénographie de *Ringo*, texte de Stéphanie Chaillou mis en scène par Odile Sankara dans la cour d'une maison du quartier Kaporé.

L'Univers des Mots

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Charlotte Hermant

Retour aux sources

CHARLOTTE HUMBERT



Les Récréâtrales 2018



Les Récréâtrales 2012

Les Récréâtrales

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Charlotte Humbert



Les Récréâtrales 2016

Travailler en Afrique de l'Ouest a bouleversé certains éléments de ma démarche artistique : l'essence de la scénographie, les symboles, les savoir-faire, l'interprétation du spectateur.

Au début j'ai souvent eu l'impression de manipuler certains symboles de la culture africaine avec la naïveté de l'Occident. Et je l'ai encore parfois quand un spectateur me fait remarquer un sens possible que je n'ai pas prémédité. Il y a 10 ans, lors de mon premier projet, avec le collectif Faso Scéno à Ouagadougou (Burkina Faso), j'ai choqué des personnes en découpant un pagne pour en faire une guirlande. Le pagne est une pièce de tissu qui peut soit se porter autour de la taille et devenir un habit sommaire, soit être destiné à la couture d'un habit plus sophistiqué, signe de richesse et d'élégance. Depuis, j'ai vu les pagnes progressivement s'introduire dans les matériaux des scénographies et les regards changer.

Je me suis confrontée à l'idée dérangeante de dépenser de l'argent pour acheter des matériaux destinés à une installation éphémère plutôt que pour de la nourriture. Cela met la pression sur l'utilité de l'œuvre. Et sur les fonctions de l'art dans une société. Ici comme là-bas.

J'aime la relation que je peux avoir avec les artisans. J'apprends en regardant. Je deviens perméable aux manières de faire, je les ramène à la maison. J'ai souvent l'impression d'apprendre plus que je ne donne. Aujourd'hui, dans ma pratique en France, je suis habitée par des pensées et des réalités qui se trouvent dans les cultures que j'ai eu la chance de rencontrer.

Dans mes travaux en Afrique de l'Ouest (Festival Les Récréâtrales à Ouagadougou, Les Réalités à Sikasso au Mali, L'Univers des Mots avec la C^{ie} Acétés à Conakry...), je ne trouve pas toujours de substituts aux matériaux que l'on trouve en France. J'invente alors de nouveaux mélanges avec ce que l'on trouve sur place. Ceci m'amène à m'interroger sur les matériaux, leur esthétique et leur récit : qu'est ce qui existe ici, qu'est ce qui est d'usage courant, qu'est ce qui est pertinent par rapport à des symboliques du territoire et ce que je veux exprimer. J'essaye d'abandonner ma vision occidentale, tant artistique qu'esthétique, et de me soucier en permanence de la compréhension par le spectateur.

La récup n'existe pas. Enfin si, mais elle a un coût. Tout se récupère pour se revendre. Cela rend précieux tout objet, ici et là.

Les Récréâtrales

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES



Les Récréâtrales 2012 Ouagadougou, Burkina Faso

Par rapport à l'Europe, il y a peu d'iconographie collective. Je me tourne alors vers le sensitif, l'espace même. J'essaie d'en revenir à l'essence de l'espace, la sculpture en négatif que l'on parcourt – par les yeux ou le corps – qui dialogue avec nos corps. Cela m'amène à réinterroger mon regard sur la scénographie. Je retourne souvent à l'endroit initial de mes recherches sur l'espace : mes premiers désirs et aspirations que j'ai pu avoir à 17 ans et qui m'ont déterminée. Ce qui a fait que je me suis engouffrée dans ce médium. À l'origine d'un projet, je commence par avaler l'analytique du lieu : contexte géographique, politique, économique, artisanal, social, esthétique, environnemental – l'architecture, la faune, la flore, les modes de transport. Je résous les équations du diagramme dramatique – où que je sois : Europe ou Afrique. Je reconnecte avec l'histoire coloniale. Je respire profondément pour évacuer la bienséance scénographique occidentale. J'applique mon filtre et régurgite une proposition : un bon fumier, pour le terrain en question.

Aller-retour permanent.
Ma culture, la leur. La nôtre.
Échanger nos monstres.
Connecter nos monstres.

Charlotte Humbert



Atelier de construction, Collège scénographie et technique, Récréâtrales 2016

Les Récréâtrales

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Charlotte Humbert

LIONEL MANGA

5 heures 50 indique l'horloge de mon smartphone Asus, lorsque j'ouvre un œil ce 14 avril 2019, et le jour dehors se pavane déjà. Mille putois puants ! 5 heures 50 ? J'ai pourtant pris soin de régler l'alarme sur 4 heures 30 avant de m'abandonner aux bras de Morphée, recru de fatigue. Pas entendu sonner alors, enfoncé dans un lourd et profond sommeil. À ce point-là ? Bigre ! L'avion pour Conakry décolle à 7 heures 15 et je suis encore à Bonabéri. Soit pas mal loin de l'aéroport. Est-ce que ça va le faire ? Ablutions à la vitesse de la panique qui m'envahit. De quoi aurais-je l'air demain auprès de mes amis si jamais je loupe ce vol ? La précipitation brouillant ma mémoire à court terme, je ne me souviens plus du tout où j'ai planqué la veille les 30 000 francs retirés au crépuscule de ma tirelire Orange Money. En cash, j'ai du coup juste de quoi rallier le rond-point à Deido, et, sur cette moto qui m'emmène par le nouveau pont enjambant le Wouri, je marmonne *in petto* une incantation pour avoir ensuite la chance de tomber sur un taximan titulaire aussi d'une tirelire Orange Money et qui accepte d'être réglé *phone to phone*.

Pas de bol. Le *pater* que j'affrète est lui abonné chez le concurrent jaune MTN. L'incantation n'a pas fonctionné. Comment vais-je donc me tirer de cette ornière matinale ? Tout est encore fermé sur l'itinéraire. Où donc ai-je bien pu fourrer ces 30 kolos¹ ? Avant de sortir pour me dégourdir les jambes vers 23 heures, je m'en suis délesté par précaution. « On se sait jamais, là, dehors », m'a susurré une petite voix intérieure sur le pas de la porte, « les mauvaises rencontres ça n'arrive pas qu'aux autres... », et voilà maintenant que ce *feeling* paranoïaque me plonge dans un putain d'embarras extrême, ne les ayant pas remis après la déambulation dans mon portefeuille. Une fois à l'aéroport, je ne vais quand même pas demander à la cantonade qui disposant d'un compte Orange Money aurait 5000 francs, ni non plus aller penaud en prospection d'une personne à une autre. La probabilité d'y tomber sur une connaissance est proche de zéro. Lorsque les incantations ne fonctionnent pas, il reste toujours en dernier ressort la bonne étoile qui s'en mêle. Non seulement l'enregistrement du vol pour Conakry est toujours en cours, je suis dans les temps, mais un bagagiste m'indique, parmi les enseignes des boutiques dans le hall clairsemé, l'une d'elles dédiée au service Orange Money. La porte est entrouverte.

Je me faufile dans un bric-à-brac. Le flegmatique Maguida² affalé dans son fauteuil, avec les jambes croisées sur la table, me tire une grosse épine du pied et je lui suis même redevable de 100 francs. Ouf ! La pression peut retomber et moi retrouver mes esprits. J'en reviens pas encore de n'avoir point entendu l'alarme sonner, tantôt à 4 heures 30. Étais-je donc à une telle extrémité vanné ? Refuseur au long cours, ça demande des réserves en endurance pour garder le cap sans vaciller. Où va-t-on les chercher ? Dans quelle soute au-dedans de soi ? Chaque brûlante saison sèche qui passe aligne aussi des motifs de dire pouce auxquels la persévérance dans l'oscillation de l'être ne succombe pourtant pas. C'est la première fois que je vais en Guinée de Sékou Touré, le téméraire leader qui envoya paître le général de Gaulle et son projet impérial d'Union française en septembre 1958, avec la victoire du Non au référendum. Une autre grande figure historique m'attend là-bas, au Silyland...

CIRCASSIENS EN VUE

La conversation transfrontière que j'ai entamée avec François Duconseille depuis que nous avons pris langue et nous sommes liés d'amitié à la faveur de ma première participation aux Scénos Urbaines à Ouakam en 2012-2013 se poursuit et se développe dans diverses directions. Entre croisements et dépliages, le long de cet axe de l'Histoire qui part des caravelles portugaises, elle batifole au gré des rencontres et des séparations dans le dernier demi-millénaire, en prenant des chemins de traverse et se perchait si nécessaire au cours de la flânerie sur des sommets d'où la vue est panoramique et imprenable sur la désolation de notre monde battant pavillon faustien. Fouiner dans les abysses pour y dénicher de la beauté improbable ne l'effraie guère non plus, tant que ça construit une passerelle solide sur laquelle cette connivence consistante peut aller et venir sans souci atmosphérique, sans craindre de la voir emporter par une tornade.

Depuis qu'il m'a annoncé un atelier de création avec des circassiens au menu de cette résidence, mes neurones frétilent d'impatience. Il y a une éternité certes que je n'ai plus été au cirque. Il n'empêche, la perspective de frayer deux semaines tous les jours avec des as de la dextérité, de l'habileté et de la haute

voltige m'enthousiasme d'avance. J'entrevois des échanges mutuellement enrichissants. Ce d'autant que cette Guinée fut une terre d'asile pour les dirigeants et moult militants upécistes en exil, hostiles à la houlette despotique d'Ahmadou Ahidjo³. Comment donc ne pas me souvenir de ma poupine camarade guinéenne à la fac de Tolbiac dans les années 1970, Mariama Barry et de son boitant frère Thierno, de la voluptueuse Safia Baldé toute en courbes affolantes chez qui j'ai savouré mon premier thieb, un dimanche mémorable de convivialité, en ménage avec un Pape aussi sénégalais que taiseux ?

Cette remémoration charriant des images précieuses de mon séjour d'étudiant en France naguère me tiendra compagnie durant les sept interminables heures de translation vers l'Afrique de l'Ouest. Elle est entrecoupée d'incursions régulières dans l'épais pavé de six cents pages que j'ai extrait de ma bibliothèque en guise de viatique et détaillant par le menu le temps de cruauté que fut la deuxième saison de l'esclavage aux États-Unis sous l'égide cinglante de la *whipping machine*, à partir de 1830 – creuset/rampe de lancement du capitalisme américain⁴. Comment se fait-il que le fieffé Karl Marx ait escamoté la contribution cruciale pourtant de cette main-d'œuvre servile dans la saga du profit, alors même que la ville où il mène les observations sagaces constituant la matière du *Capital*, Manchester, est à l'instar de Liverpool le hub anglais du coton en provenance de l'épicentre du Nouveau Monde ? Ses *aficionados* nous doivent bien une explication...

DÉCONVENUE

Porteur du festival L'Univers des Mots, le nom du quartier de Conakry où le Studio Kirah a alors ses locaux est tout un programme : Minière. De quoi rappeler aux oublieux que la Guinée tire l'essentiel de son PIB de l'exploitation du sous-sol et principalement de l'exportation de la bauxite, deuxième producteur mondial du minerai source de l'aluminium. Une équipe tant mixte que jeune me fait bon accueil et je crèche à proximité, juste un peu plus loin qu'à un jet de pierre, au bout de la rue. Tout va très bien, madame la Marquise. Comédien exerçant également une fonction administrative, Moïse Bangoura prend rendez-vous avec les circassiens pour le lendemain matin à 10 heures. Nous avons quinze jours pour faire connaissance et fourbir ensemble un concept de spectacle pour le festival qui se tiendra en novembre. Quoi de plus alléchant ? Cette nuit-là, dans cette chambre climatisée d'une résidence meublée, je m'endors du sommeil d'un juste qui aurait pu rater son avion. Non sans avoir fait du tourisme en allant d'un film de série B à un autre dans le bouquet proposé. Une télé trône sur la table et cette divagation télécommandée a le don de me détendre, d'autant que la weed trois étoiles tient la route. C'est le cœur léger, en mode voile dans le vent par jour de grand soleil sur la mer, que je me pointe au Studio Kirah. De quoi cette rencontre entre deux univers aux antipodes l'un de l'autre accouchera, nul ne saurait le prédire, sauf charlatanisme gravement avancé. La gageure est ouverte à toutes les audaces fécondantes, son résultat proprement indécidable

per se et en cela réside l'intérêt majeur de cette expérience singulière conduite sur la paillasse de la sensibilité partagée. Avec Tim Ingold récusant le modèle hylémorphique qui suppose d'avoir au préalable une idée précise en tête, il s'agit de penser le faire non pas en termes de projet, mais en termes de croissance⁵. Pour viser des objets matériels, son propos qui renverse la *doxa* ne s'en applique pas moins à un objet aussi immatériel qu'un spectacle, voire même encore plus, tant il y va de fluidité.

S'agissant de circassiens, ce n'est rien dire que mes anticipations iridescentes tombent de haut après les présentations. Menés par un Karim le baragouinant tant bien que mal, je découvre sous le préau bordant la cour gravillonnée une escouade de jeunes gens dont aucun ou presque ne parle un traître mot de français. Je me demande si la déconvenue énorme que je m'efforce de contenir ne se voit pas malgré tout. Suis pas loin de me sentir comme la Perrette de la fable lorsque s'évanouissent les cochons de sa vision d'elle en fermière prospère. Comment ça va se passer alors ? Le handicap est de taille et une sensation désagréable de traquenard me submerge en première instance. Qu'est-ce que le François & Co ne m'ont pas fomenté là ? Dans le même moment, je me dis aussi qu'il ne faudrait pas faire de cette « carence » un os plus gros que ça. Et puis même, à bien y regarder, en est-ce une vraiment que ne pas pouvoir s'exprimer avec la langue du colonisateur ? N'est-ce pas quelque part la suite logique et objective du Non de septembre 1958 ? Me voici mis au pied du mur par l'esprit du défi, et de ça, il devra bien sortir quelque chose de plausible. Le vin étant tiré, il convient de le boire, même si âcre s'avère sa saveur.

ATELIER MENTAL

Heureusement pour ma pomme et la suite de cette aventure abracadabrante croisant art du corps et philosophie, le manager et plénipotentiaire de cette modeste compagnie d'acrobates, Grand Joe que ses poulains l'appellent, parle le français couramment et assurera l'interface. Je calibre quand même soigneusement mes mots et les énoncés de telle sorte que la restitution qu'il fait de ce que je dis ne tourne pas au supplice pour sa comprenette. Moïse Bangoura m'a fourni déjà quelques éléments d'information les concernant et il en ressort que comme des myriades de jeunes sur le continent *today*, Whiteland les tente grave. Le contraire m'eut étonné. Eux toutefois caressent l'espoir que l'activité qu'ils pratiquent leur permettra de se rendre aussi un jour là-bas. Sans devoir exposer leur vie aux mille périls certains de cette Route infâme passant par le Sahara, la Lybie et la Méditerranée. Des mineurs isolés et disséminés parmi les milliers d'arrivant(e)s africain(e)s qui piétinent dans une zone grise en France, la Guinée fournit le plus gros contingent. Ce record scabreux n'est pas vraiment l'indice d'un pays où l'espoir rayonne à tous les carrefours. Lorsque autant d'adolescents décampent, c'est le signe que quelque chose ne tourne pas rond du tout à l'endroit où ils sont venus au monde. Clairement.

150

Ayant été annoncé comme l’encadreur avec lequel va se dérouler l’atelier de création, je redoute qu’à ce titre symbolique s’installe une relation verticale entre nous et qu’ils attendent un miracle de moi en émissaire d’une hypothétique Providence dont la rescousse les extirperait de leur visqueuse mouise. De leurs regards braqués sur moi s’échappe cette supplique. Mes partenaires dans le crime en gésine au studio Kirah sont des « débrouillards » qui n’ont de toute évidence pas le recul cognitif *ad hoc* pour considérer leur situation avec des lunettes politiques. Dans une société aussi hiérarchisée que la leur par le couplage de la religion musulmane avec les traditions du cru, je me doute que faire profil bas en présence d’un adulte est la règle canonique. Prisonniers du regard dépréciatif porté sur eux par les autres, ils ne savent pas faire autrement qu’avoir et afficher ces mines de cabot souvent rudoyé par un grincheux maître.

Ce premier contact avec les Tangbata tournera en atelier mental. Objectif : remblayer avec eux le marécage ontologique afin qu’ils puissent se tenir debout désormais sans appréhension, pendant au moins le court moment de ce compagnonnage en résidence de création, munis d’une perception d’eux plus positive et stimulante, carrément roborative. On les appelle *fouyanté*, autrement dit des vauriens ? Qu’à cela ne tienne. Pour avoir, leur expliqué-je en long, en large et en travers *via* Grand Joe, échappé au paludisme endémique qui emporte tellement d’enfants avant 5 ans en Afrique, ainsi qu’à tant d’autres maladies chroniques induites par la pauvreté, pour être passé au travers de ces afflications de la post-indépendance saharienne, véritable filtre létal à l’échelle 1:1, ils sont d’abord et avant tout des Survivants. La simulation d’une scène ordinaire de rue que nous menons à la Blue Zone, après exhibition de leurs compétences acrobatiques et où les circassiens montrent de quoi leur créativité affranchie est capable en incarnant des figures du théâtre local des apparences, vise à défaire l’emprise du regard dévalorisant des autres qui les claustre dans une identité sociologique/mondaine fixe, peu différente *in fine* d’une cellule carcérale. Je tente de repousser avec leur concours le plus loin possible déjà les murs invisibles et contraignants, à défaut de les faire tomber car c’est là une autre paire de manches. Si cette première parvient à cela, alors la deuxième manche demeure envisageable. Lorsqu’on se quitte mutuellement ravis du travail accompli en si peu de temps dans la bonne direction, je leur laisse en guise de *reminder* ce court mantra d’auto-persuasion à se réciter *in petto* tous les jours, dès le saut du lit et jusqu’au soir, inlassablement : JE SUIS UN SURVIVANT. S’y appliqueront-ils ? Va savoir. Mais les sourires illuminant leurs visages attestent que quelque chose s’est produit et ça me rassure. Même si je ne sais toujours pas ce que nous allons faire de cet acquis. J’ai devant moi encore six mois pour fignoler un propos que les Tangbata pourront s’approprier et interpréter.

UNE PANTHÈRE NOIRE À CONAKRY

Il était né Stokely Carmichael et fut dans les tumultueuses années 1960, une lumineuse figure de proue du mouvement des Black Panthers.

On lui doit d’avoir débusqué et conceptualisé le racisme institutionnel, entre autres mérites. Délaissant pour de bon en 1969 les USA embourbés dans la guerre au Vietnam et le mouvement durement réprimé par l’ordre blanc s’enlisant irrésistiblement, l’homme débarque avec armes et bagages à Conakry. Plus sûrement avec quelques illusions fluorescentes en bandoulière sur l’Afrique, terre mère et chère au cœur des Afro-Américains hantés par le Passage du Milieu. Il y œuvrera alors un temps comme conseiller de Sékou Touré et fera route en époux avec la Myriam Makeba, jusqu’à ce que le couple divorce. Assumant de bout en bout cette transplantation inverse sur le mode retour à la case départ, il change d’identité et prend alors pour nom Kwamé Touré. Comme ça au moins, ce sera un message clair pour tout le monde dans le landerneau que la boucle est définitivement bouclée.

L’ex-Wanted ne se paye point de mots sur la reconnexion avec l’Afrique depuis la citadelle de la Zone des Commodités. La panthère noire qui donna du fil à retordre au FBI dans sa jeunesse militante repose à Conakry depuis le 15 novembre 1998. Qui se souvient encore de lui et de son cheminement radical, croisant l’action et la pensée ? Comment se fait-il que sa mémoire ne soit pas honorée, ou si elle l’est, dans un petit coin et sans éclat, alors que voilà une belle stature de référence pour édifier la jeunesse sous nos cieux d’Afrique plombés par des ectoplasmes sans épaisseur ? C’est l’autre figure historique qui m’attendait donc à Conakry, un astre qui scintilla naguère dans le ciel de notre adolescence bercée par James Brown à Douala, au bord du Wouri, *Say it loud, I’m black and I’m proud!*

Kwamé Touré *is in my mind* donc lorsque je débarque au studio Kirah pour la deuxième manche en novembre. Dans la vidéo de 30 minutes requise par le staff de l’organisation pour les besoins de publicité du Festival, j’ai annoncé un poème. De la forme et du contenu je n’avais pas encore une idée très précise, alors que l’échéance se rapprochait pourtant à grand pas. Mais un schéma organisateur de la pensée cosmique en Afrique, et sous d’autres cieux sur la planète, va me souffler une idée de dispositif : les quatre points cardinaux. Leur cercle délimite en effet une sorte de lice à l’intérieur de laquelle se joue notre existence. En le rabattant sur l’Histoire et le plan socio-politico-économique, quels sont les pôles initialisant le champ dans lequel se déroule le quotidien des myriades altricielles en Afrique ?

LE COSMOS DU FIASCO

Sur un axe de l’arbitraire, le Pouvoir absolu et son émanation la froide Bureaucratie se font ainsi face, tandis que sur l’axe perpendiculaire, ce sont deux aspects saillants de la dissipation chronique et de l’intempérance généralisée qui vrille la société d’une aube à l’autre, le Stupre et l’Ébriété. Moutl situations contemporaines peuvent se lire alors comme une combinaison à des degrés divers de ces instances participant à la subjugation des consciences et à l’asservissement, sur fond de stérilisation de la sensibilité et de neutralisation de la lucidité.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Ce dispositif cruciforme et compréhensif configure donc à sa manière le cosmos du fiasco subsaharien. Qui ne l’a pas sous les yeux ou n’en a jamais fait les frais, un jour ou l’autre de malheur ? Il faut pour cela se trouver en permanence du bon côté de la barrière et pouvoir faire jouer un sauf-conduit efficace au cas où la sérénité viendrait à s’ennuager subitement. Les circassiens adhèrent d’emblée à cette proposition qui leur parle sans fioritures, directement. Si le spectacle vivant use beaucoup de la parole au théâtre, les ressources du cinéma muet ne lui sont cependant pas étrangères et la simulation d’une scène de rue ordinaire lors de la première manche en avril m’a montré que les Tangbata en ont sous le capot. Je leur fais absolument confiance pour produire grâce à leur expérience des gestes éloquents sans proférer le moindre mot. Paradoxe pour un festival intitulé L’Univers des Mots ? En apparence seulement. Ce poème prenant dorénavant et peu à peu forme comprendra bel et bien une partie « mots » dont je me charge. Ce sera un éloge tressé à Kwame Touré, après un prologue panoramique brossant le tableau de la désolation qui accable le continent depuis belle lurette. La portion de bande sableuse située sous la Minière est un exemple choquant et hallucinant de cette entropie. Exutoire du ruissellement, elle est tapissée de déchets hétéroclites qui vont du plastique au textile en passant par une kyrielle de rebuts non biodégradables, que les eaux de pluie entraînent dans leur déferlement torrentueux par les rues et viennent déposer là, à la merci du balancement tidal. Le regard du flâneur s’y heurte à une surface immonde, bigarrée et noirâtre. Le tableau est digne de la verve sombre d’un Antonin Artaud ou d’un Lautréamont. Comment donc une plage en arrive à ce stade de vertigineuse dégradation au vu et au su des pouvoirs publics, sans que rien ne soit manifestement entrepris pour la sauver de cette indignité ?

Il y a de quoi donner la chair de poule aux âmes sensibles. Même la jeune *pasionaria* écologiste Greta Thurnberg, qui doit en avoir vu d’autres, défaillerait sur le champ devant cette calamité biblique. Où est donc et que fait l’État guinéen ? Il n’aurait pas les yeux en face des trous ou quoi ? Quelles lourdes cloches faudrait-il leur sonner dans les oreilles, aux autorités concernées ? Se seraient-elles donc résignées à cette déchéance ? La négligence, au sens renforcé que Michel Serres lui confère dans *Le Contrat naturel*, fait des siennes sans recul, là. Sous les paillotes installées pour le farniente en retrait avec vue imprenable sur cette abomination, la bière locale dénommée Guiluxe (*sic !*) coule sans façon, et ça conte fleurette avec autant de désinvolture que si les tourtereaux se trouvaient en face du plus beau paysage concevable sur Terre. On peut compter sur Androa Mindre Kolo pour s’emparer de cette incurie et concocter une performance cinglante.

AMPLIFICATIONS POÉTIQUES

Moyennant de surcroît un personnage incarnant le diplômé qui arpente le champ avec une brassée de bouquins, déclassé par l’esprit de l’époque et en mal de reconnaissance sociale dans une société corrompue, le poème existe donc maintenant sous la forme de

151

ce dispositif cruciforme tenant un certain propos et ravivant la mémoire d’un authentique preux. Mais montre en main, ça ne fait pas encore dans la durée un spectacle *as such*. C’est encore un gringalet vacillant sur de frêles guibolles et qu’une saute de vent un peu forte jetterait facile à terre. Il faut le muscler sans pour autant que ça tourne au *bodybuilding*. Partie prenante au Festival, la HEAR est venue en force, emmenée par les inséparables François et J-Christophe. Ils me l’avaient promis : un tandem mixte m’est assigné pour concevoir la scénographie, Gabrielle et Anton. Novices en Afrique, ils vont s’avérer de précieux artisans d’amplification poétique.

Investissant totalement l’esprit du propos et sa lettre, leur ingéniosité va se glisser dans les jointures et les métaphores de mon cosmos du fiasco. Mêlant espièglerie et dérision, cette intervention dilate les gestes et les actions avec une justesse époustouflante. Ainsi de la mise place des chaises au début du spectacle : elle donne lieu à une swinguante chorégraphie avec pour bande sonore *Pata Pata* de Myriam Makeba. Ou de ce trône du fantoche constitué par un empilement absolument flippant de chaises multicolores en plastique. Forcer le trait et pousser le curseur vers le grotesque ne leur fit pas vraiment peur, du moment que cette exagération n’étant point tirée par les cheveux apportait à cet objet une valence poétique. Zéro gonflette et la méthodique Gabriella écopera même d’une médaille d’infortune en se brûlant le mollet au tuyau d’échappement d’une mototaxi, à vaquer aux emplettes. Ils en sont arrivés ainsi à insérer ici et là des instants de pur déploiement du talent des circassiens dans des figures qui leur valent ovation lors de la première représentation donnée en plein air, dans un décor très Sony Labou Tansi, sur un poussiéreux terrain vague cerné par des tavernes et des engins de travaux publics.

Le soir enfin de la première, alors que l’espace de la représentation se mettait peu à peu en place, est arrivé avec son élégant portique tout en fluidité rouge le groupe des architectes de Vienne mené par Baerbel Mueller. Le portique s’est adjoint sans déparer le moins du monde au dispositif comme entrée des artistes et cet objet insolite lui apporta même une touche supplémentaire de poésie. Il est des coproductions comme ça, insignes et uniques. Irréplicables. Nous ne nous étions guère concertés au préalable. Une résonance à haute fréquence s’est juste produite à Conakry.

Lionel Manga, metteur en scène de Les Survivants, Avec la compagnie de cirque Tangbata à la Ferme Kaporo.

NOTES

- Un kolo est une unité de compte populaire valant 1000 francs CFA.
- Sobriquet familial par lequel les Camerounais désignent leurs compatriotes du Nord.
- Le premier président du Cameroun de 1960 à 1982.
- Edward E. Baptist, *The Half Has Never Been Told, Slavery and the Making of American Capitalism*, New York, Basic Books, 2014.
- Tim Ingold, *Faire. Anthropologie, art et architecture*, trad. de Hervé Gosselin et Hicham-Stéphane Afeissa, Paris, Éditions Dehors, 2018.

Les Survivants

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Lionel Manga

Les Survivants

Terrain — Vague

MARJOLAINE MANSOT

Imaginez une Ville dont on aurait volé les plans. Les habitants arrachés aux principes scientifiques de la cartographie devraient réinventer le Chemin. Regarder et re-penser un rapport à la Ville selon une échelle humaine et intime.

Connaître la Rue, son relief et son architecture. Les enseignes deviendraient leurs nouveaux repères. De l'expérience et de la transmission. La Ville demanderait d'être vue et connue pour être parcourue, et de constituer une carte des regards.

Ce rapport d'observation créerait une organicité de « là où chemine l'homme », les Rues clairement calibrées subsisteraient, mais les Chemins seraient multiples, éphémères, et le bout de papier consignait les

trajectoires sous forme de tracés noirs serait dépassé par les heureux hasards des ruelles.

« Tu sais aller au Carrefour de la brioche dorée, s'il te plaît ?
— Oui je sais.
— 10 000 ?
— Oui.
— Merci.
— Tu fais quoi, ici ?
— Du théâtre, un festival de théâtre.
— C'est quoi du théâtre ?
— »

Le Théâtre dans cette Ville serait hors des cartes, hors des salles closes et noires, au dehors des institutions. Et de même que ces Chemins, son sens et

sa place deviendraient organiques.

Les interstices deviendraient la place de scènes et sa forme ouvrirait large ses bras, et prendrait de multiples visages.

Au détour des ruelles d'un marché, le Théâtre déboucherait sur un Terrain. Un Terrain Vague – dirait l'Occident – ou le Terrain Kaporo – dirait l'habitant.

Et toujours en écoute de « là où il chemine », le Théâtre arpenterait les interstices du Terrain, et du mot Vague il comprendrait le mouvement d'une onde produite par la friction du vent à la surface des bâches bleues tendues, d'une masse d'air chaud qui arrive brusquement ou encore d'un groupe de personnes qui se déplacent ensemble vers...

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Marjolaine Mansot

Terrain Vague

Il s'échapperait de l'idée de Terrain—Vague / sans culture ni construction / selon l'Occident et embrasserait les Chemins indistincts et mouvants des passages sur le Terrain, pour en garder le sens d'un fort lieu de rencontre, d'échange et de création.

Vague,
Adj., du latin « *vagus* »
1. Se dit d'une forme, d'un son indistinct, qu'on identifie mal.

Terrain vague,
Terrain à proximité d'une agglomération et qui n'est ni cultivé ni construit.

Marjolaine Mansot a travaillé sur *Carnet de Voyage*, texte et mise en scène de Bilia Bah, à la ferme Kipé Kaporo.



Marjolaine Mansot

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Terrain Vague

À Conakry

NATHANIA PÉRICLÈS

Ainsi, tu es. Ainsi, je suis venue à toi, Territoire inconnu. Es-tu prêt à me recevoir? Est-ce donc toi l'Afrique de mes ancêtres que je m'apprête à rencontrer, loin des champs et des bateaux? Ouvre ta porte car je suis prête à te rencontrer, mon Afrique. Je suis prête à te voir, toi qui me ressembles tellement.

Ainsi, tout a commencé dans la souffrance, la peur et l'oppression. Puis un jour, puis une première fois, Conakry. Qu'as-tu à m'apprendre? qu'as-tu à révéler à ton enfant?

Ainsi, nos regards complices, aujourd'hui à nouveau mélangés. Malgré la misère qui t'entoure, c'est ainsi que je désire te connaître. Parle-moi de toi; de tes femmes, de tes artistes et de tes

enfants. Raconte-moi tout comme si rien ne nous avait séparés. Apprends-moi ce qu'est une femme noire dans ce monde. Dis-moi ce qu'on ne m'a jamais dit. Donne-moi une raison d'être, Afrique.

Ne m'as-tu pas reconnue? Je n'ai pas changé, nous nous sommes juste égarés, un instant, une éternité. Ouvre-toi car je n'ai pas fait tout ce chemin pour rien. Il me fallait une raison pour frapper à ta porte, il me fallait quelque chose pour nous aider à nous retrouver. Cette chose, ce n'est pas ce que tu vois, ce n'est pas ce qu'on t'a dit, ce n'est ni ce projet ni le soleil. Cette chose, c'est la prison. Sais-tu à quel point je suis encore attachée à l'emprisonnement qu'a connu mon père? Tu sais à quel point l'emprisonnement peut nous rappeler

l'esclavage? Alors, même en étant dans tes bras je reste enfermée dans ce passé qui m'emprisonne et me rend sombre. Parle-moi de mes peurs, de mes traumatismes et de mes tristesses. Je te dirai à quel point je suis ton enfant. Que vas-tu faire de moi? que vas-tu m'apporter? Le deuil, la misère et la peur ont pris tout ce qu'il restait de moi. Ainsi, je ne m'éloignerai plus jamais de toi car ce ne sont désormais plus les chaînes qui nous relient les unes aux autres. Que la peur et la tristesse quittent à jamais nos vies pour que nous puissions nous tenir la main constamment.

Nathania Périclès a travaillé sur *M-19 Autopsie*, d'Hermine Yollo, mis en scène par Laurent Hatat à Bomboyah.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

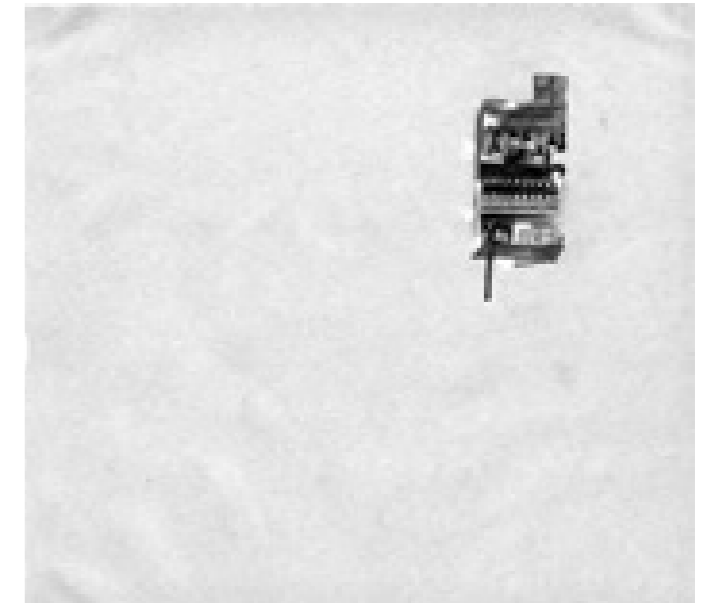
Nathania Périclès

Je suis prête à te voir, toi qui me ressembles tellement.

À Conakry

Ces éléments flottants, extirpés du réel, sont rattachés à des lieux, à des points de repères que nous nous sommes créés, ici.

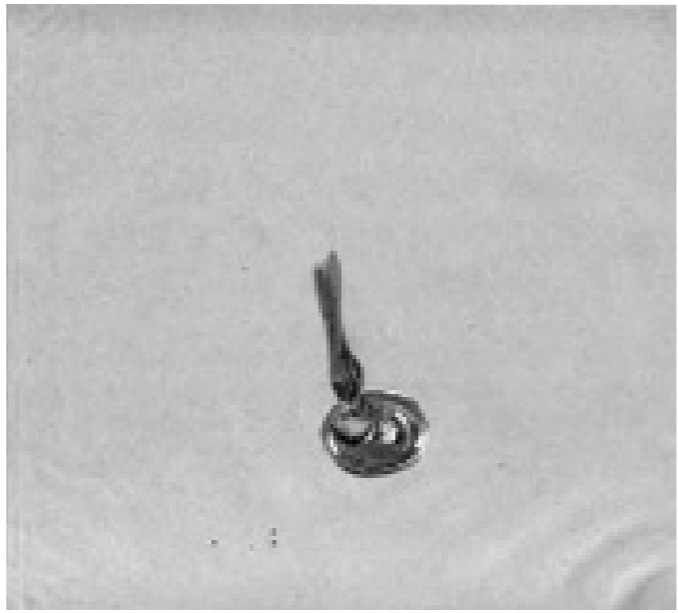
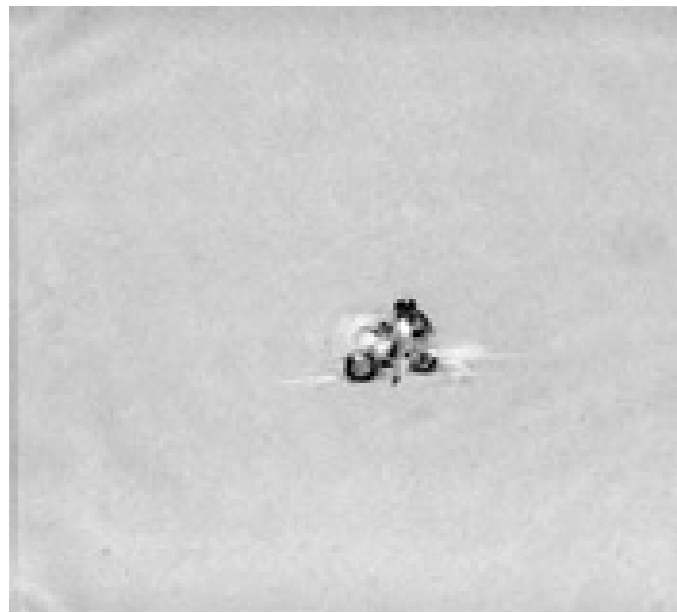
CHARLOTTE SEELIGMÜLLER



Ces éléments flottants [...]

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

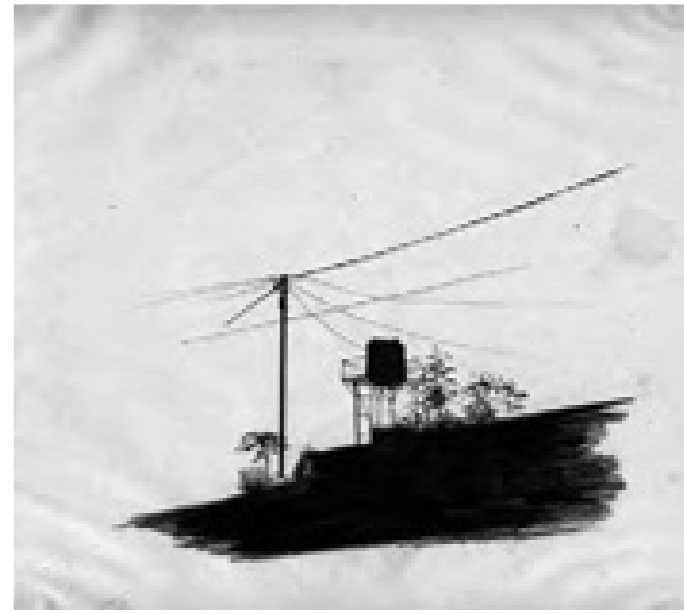
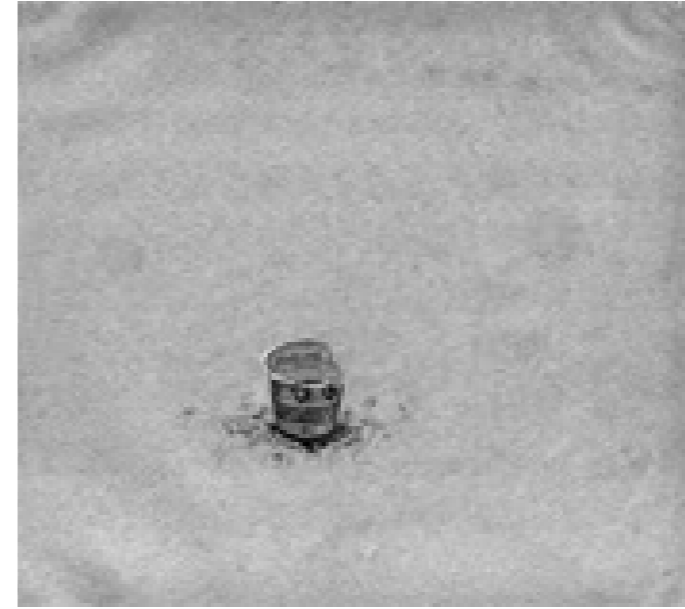
Charlotte Seeligmüller



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Charlotte Seeligmüller

Ces éléments flottants [...]



PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Charlotte Seeligmüller

Ces éléments flottants [...]

Une façon de bouger

ELIE VENDRAND-MAILLET

Bamako 2019

Je vis de petites expériences. Je n'arrive pas à rester sur place, tout semble confus et infondé. J'accepte des invitations spontanées. Il n'y a aucune organisation, si je peux faire sur le moment, j'y vais. J'essaye d'être un lien entre les différents lieux dans lesquels je me trouve et les personnes que je croise. Mon histoire s'invente avec plein de petits bouts de moments, qui ne font pas continuité. Ces fragments, parfois je les oublie, parfois je m'en souviens. Cela ne fait pas de grande différence, c'est le moment présent qui m'importe, ou celui sur lequel j'ai un impact. Je propose des choses en sachant que ça va disparaître.

C'est ce que j'ai trouvé lors de ce festival, une façon de bouger d'une chose à l'autre, d'aller d'un spectacle à l'autre, comme dans un grand jeu de piste.

Comment faire partie de la rue ? Mon quotidien, c'était le chemin jusqu'à la maison de l'association (Les Praticables). Un trajet de 15 minutes par des routes différentes, en passant par un marché, des garages de scooters, des écoles, un hôpital, des boulevards pleins de monde, des carrefours, des rues vides. J'ai l'habitude d'écouter ma musique pendant les trajets à pied, mais dans les rues de Bamako, je me suis rendu compte que ce n'est pas possible et naturellement la musique a été remplacée par le son des voitures et des discussions.

Le long du trajet, je rencontrais régulièrement des personnes qui travaillaient dans la sécurité d'immeuble, ou des marchands au bord de la route. Plus tard, je les retrouvais dans le quartier, assises en face de leurs boutiques ou devant chez elles. S'en suivaient des salutations, des petites discussions qui commençaient par un bonjour. Un échange inhabituel ou régulier. Ces rencontres se développaient et m'amenèrent à découvrir d'autres endroits cachés.

J'ai suivi ces rencontres. Elles m'ont permis de créer les moments du festival. C'est grâce à elles que le lien s'est créé avec les différents spectacles.

Nous étions en permanence entourés. C'était une relation en continu avec une multitude de personnes. Marcher dans la rue t'englobe dans un grand mouvement non coordonné. Tu fais partie d'un ensemble. Je passais régulièrement devant un petit marché où deux, trois personnes surveillent un magasin d'alimentation. Je partageais un petit déjeuner, le temps d'une discussion, puis je reprenais mon chemin. Ces contretemps ont leur importance dans l'instant. D'autres contretemps me permettaient de faire partie des personnes qui traversent les rues, sur leurs scooters, dans leurs voitures pour aller travailler.

Après une discussion avec le maire du quartier, j'ai pu passer une journée avec des employés municipaux qui nettoyaient les poubelles des particuliers et les déchets des rues. Ils utilisaient un triporteur pour amener les ordures à la déchetterie. Je suis rentré dans leur quotidien et cette rencontre m'a fait m'activer d'une manière différente dans la ville. Nous les avons associés à l'organisation du festival.

En suivant ces rencontres, en déambulant dans les rues, je me suis senti comme faisant partie du festival. J'avais mon utilité, cela m'a permis de voir la ville de différents points de vue. De même que le spectacle a besoin d'un public, la rue a besoin d'usagers. La journée, le public joue avec la rue, le soir, le public joue avec les spectacles. Les gens s'approprient les lieux. Un public entoure la scène, à un moment c'est le rire général. Ce rire commun créé une cohésion. Juste ce moment-là : la scène et le public fusionnent.

Chaque scénographie est née d'une discussion dans l'espace. Puis c'est

devenu un rassemblement, un moment de spectacle. Je cherchais à voyager entre les rues. En bas d'un immeuble, quelqu'un venait me voir et m'emmenait vers un autre endroit, puis sur un terrain vague. Là, il y a des garages, une casse de voitures le long d'un chemin de fer. Ensuite, on est revenus dans le quartier et ainsi, le spectacle s'est construit.

D'emblée, l'échelle d'un lieu était donnée *via* la présence des familles dans les cours, ou *via* les gens dans les rues. Ainsi leur quotidien se donnait à voir. Pour les spectacles dans les cours, la relation s'est faite entre la famille et les actrices et acteurs, car en même temps qu'une mise en scène se construisait, les habitants accomplissaient leurs tâches quotidiennes. C'était une juxtaposition de scènes, entre réel et futur imaginaire.

Dans une cour, nous avons commencé à retirer une partie des objets et ainsi dégagé un espace de terre. Il fallait trouver un espace de scène et des coulisses. Puis nous avons créé des chemins. Les coulisses étaient le point de départ des chemins qui se rejoignaient au centre. Tout était là, devant nous, il ne manquait plus qu'à assembler les éléments. Chaque texte, chaque histoire était comme cachée dans la cour, c'était comme un grenier dans lequel les objets, déplacés et mis en scène, prenaient sens. Tout comme l'architecture, les objets étaient en attente. Comment leur donner un sens, les activer. Comme un enfant qui monte dans les combles ou descend au sous-sol, nage entre les rangements et construit une cabane, vit dans son château le temps d'une soirée. Comme si cela se cachait. En changeant les objets de place, on leur donnait une autre valeur, leur utilisation permettait de découvrir l'espace. On fouillait entre les choses, sans rien chercher en particulier, en se laissant porter et en trouvant petit à petit pour construire. C'était un jeu de Lego, de construction.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Elie Vendrand-Maillet

Les Praticables

Quelle scénographie pour un festival dans la ville

CLARA WALTER

Bamako 2019

Je pars à Bamako en avril 2019 pour un premier repérage. J'y serai en novembre et décembre, pour le festival Les Praticables. Je dois faire des propositions de lieux dans l'espace urbain du quartier de Bamako Coura, puis gérer, avec une équipe (Siriman Dembélé, Mohamed Diarra, Ikhyeon Park, Marc Vallès, Elie Vendrand-Maillet...), la scénographie de la manifestation. Je pars avec beaucoup de questions, je ne connais pas le lieu du festival, ni même le pays, je viens d'une autre culture, Quelle est ma légitimité ? Comment respecter les habitants et les objectifs du projet ? Avec quels moyens ? Quelle esthétique développer ? Je pars sans idées préconçues. Je sais seulement que j'ai envie, que la scénographie urbaine est mon terrain et que ce terrain est avant tout une affaire de relations humaines.

OBSERVER, ÊTRE PRÉSENT

M'adapter au rythme des journées à Bamako est une immersion, les journées commencent tôt, le temps est plus lent, plus étiré qu'en Europe. Petit à petit, je cherche une façon d'être là, j'élargis mon périmètre, je me cherche des alliés, c'est long, c'est fatigant, je suis malade, je fais des kilomètres à moto, je souffre de la chaleur. En tant que jeune femme blanche, je ne peux pas aller partout. Tout se passe dehors, cela m'intéresse. J'observe les mouvements de la rue, la façon dont les gens s'approprient les espaces, se regroupent. Je considère ce qui m'entoure, les gens, les objets



de leur quotidien. Avant tout, tenter de comprendre comment les gens vivent, être à l'écoute de ce monde pour moi inconnu. Il ne s'agit pas de tout observer, plutôt d'être attentive aux signes, vigilante. Cela requiert à la fois un certain retrait mais aussi une présence, une manière d'être là, ici et maintenant. Cette qualité de présence me semble essentielle, il s'agit d'être juste présent à soi et aux autres. Ne pas chercher à être le personnage principal, à se faire voir, ne pas déranger ni imposer, offrir une neutralité, une transparence qui laisse passer les histoires. Ne pas se mettre « à la place de », être plutôt à l'écoute, attentive, essayer de comprendre, apprendre beaucoup.

TISSER DES LIENS,
UNE DÉLICATESSE
ET UNE FORCE

Très vite, je me rends compte que ma présence est considérée : est-ce que je vais bien, est-ce que j'ai bien mangé, est-ce que ma famille va bien ? C'est une sensation nouvelle pour moi, j'ai le sentiment d'être reconnue. Je suis à l'aise car rien ne change dans ma façon de m'adresser, de considérer les gens, de m'arrêter quand j'entends mon nom. C'est exactement comme je le ferais chez moi. Être douce et forte à la fois, faire passer ce qui m'anime et y inviter les autres. Jouer le jeu, mettre les gens au courant, être claire et ne pas tourner autour du pot, aller droit au but. S'échanger des services. Il y a une proximité qui me plaît et qui m'aide à tenir la chaleur, le rythme et la fatigue. Prendre le temps des détails (se faire des tresses entre filles, prendre le soleil, accepter d'attendre deux heures un rendez-vous...), faire des détours. Il faut des creux, des pauses, des espaces dégagés entre les individus, des prolongements... Les enfants sont pour moi une source inépuisable d'impulsion, ils me font me sentir bien et participent à la création du festival par leur attente joyeuse. Ils sont toujours là pour occuper les espaces,

s'approprier ce qui advient, ils font le lien entre les adultes, amènent le rire, la légèreté, le jeu. Dans toutes ces façons d'être, je trouve ici la confiance et la bienveillance qui m'ont parfois manqué ailleurs. Cette considération est prioritaire pour vivre ensemble chaque étape du festival. Il n'y a pas une personne qui ne s'implique pas ou qui ne s'intéresse pas à ce que je suis en train de faire.

L'IDÉE, L'IDENTITÉ
DES CHAISES QUI DEVIENNENT
GRADINS

La chaise basse tressée de fils plastiques de couleur est un objet omniprésent. C'est assis sur ces chaises aux formes et dimensions multiples que les gens se parlent, boivent le thé et se réunissent en « grins ». Il y a des grins de femmes, d'hommes, d'adolescents, ce sont des espaces propices à la discussion. Cette chaise est constamment sous nos yeux, objet du quotidien utilisé par tous. Un jour, lors du séjour préparatoire, avec Siriman Dembélé et J-Christophe Lanquetin, nous voyons l'une de ces chaises, plus haute que la moyenne. Naît l'idée d'utiliser cet objet usuel et d'en faire un élément d'assise pour les spectacles. Ainsi, ces chaises sont devenues nos gradins. Nous en avons fait construire des dizaines, de trois hauteurs différentes, ainsi que des banquettes basses. J'ai souhaité amplifier leur présence par l'ajustement de leur forme, de leurs proportions. Et pour le confort de tous, des accoudoirs, des barres pour se hisser sur les plus hautes. Ce léger décalage amène, chez les gens, un nouveau regard, à la fois proche et extraordinaire. Ces assises créent un dispositif qui se déploie partout, un « gradin » souple qui s'adapte aux différents espaces du festival. Chacun peut choisir son angle de vue, tourner sa chaise. Un jeu social s'instaure, celui qui veut s'asseoir ailleurs déplace son siège et personne ne dira rien à condition qu'il respecte le confort du voisin.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Clara Walter

Quelle scénographie pour un festival dans la ville



Quelle scénographie pour un festival dans la ville



Les chaises deviennent un outil d'implication corporelle, c'est un engagement physique de tous, habitants, festivaliers... Je donne l'impulsion d'en déplacer une, tout le monde intervient et reproduit le geste. Pendant le festival, le déplacement des 150 chaises, c'est un grand mouvement chaque soir dans le quartier, un mystérieux ballet.

D'AUTRES CHAISES, PAS SEULEMENT POUR S'ASSEOIR

Nous proposons que l'identité visuelle du festival se construise autour des chaises pour rester dans la simplicité et l'évidence d'un élément fort que l'on retrouve comme lien entre chaque spectacle. Nous créons des chaises surdimensionnées, en bambou, à la fois lampadaires, symboles, porte d'entrée et signalétique. Portées par les habitants et les bénévoles, elles deviennent marionnettes, prennent vie. Elles parquent, déambulent, indiquent où se déroule le spectacle du soir, entraînent les spectateurs. Elles éclairent la rue et donnent l'impulsion, deviennent la chorégraphie d'une performance en mouvement permanent qui s'invente avec les habitants et suscite le désir d'en être. Les spectacles se jouent constamment complets.

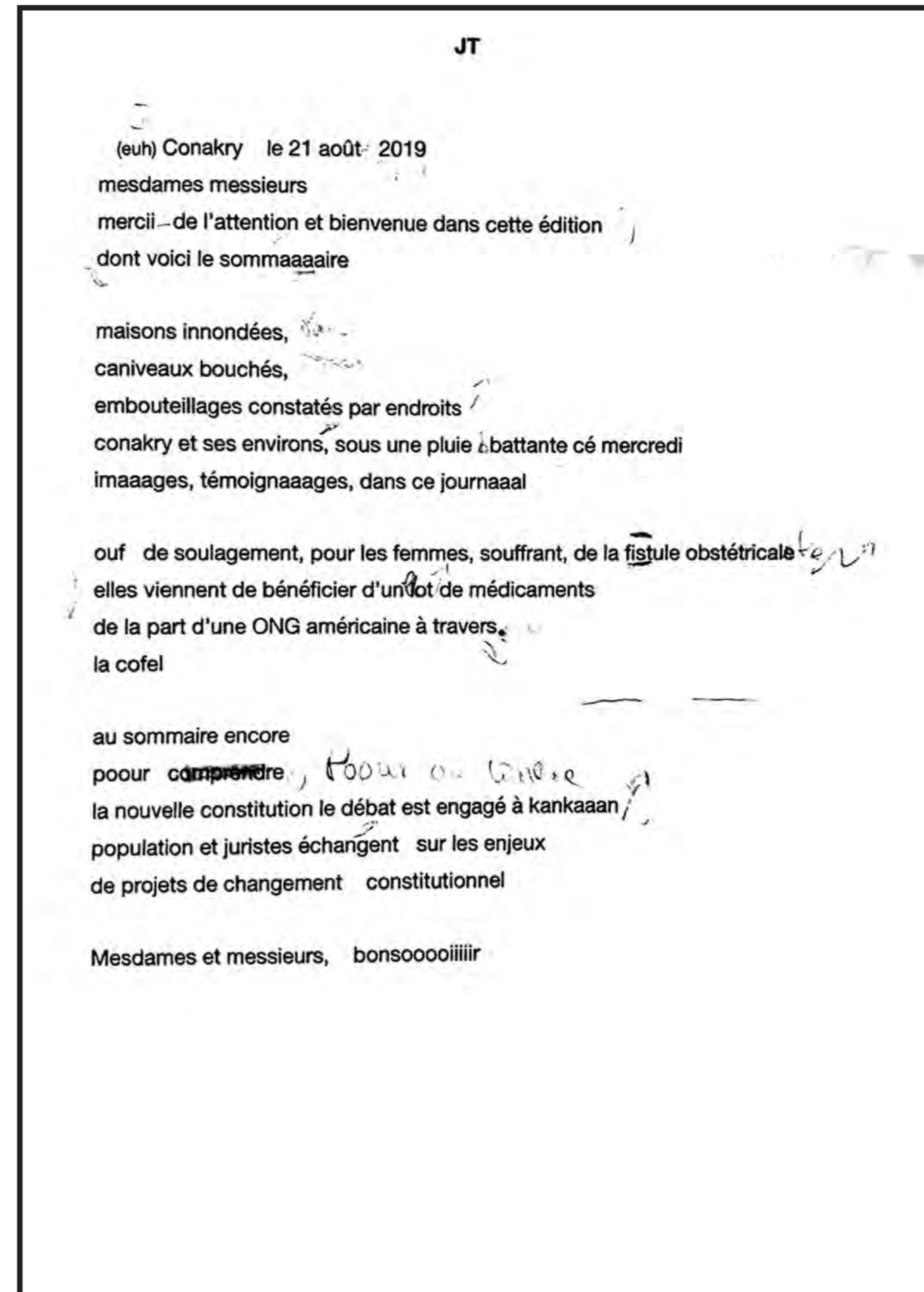
LES LIEUX, LES HABITANTS, LES SPECTACLES, UNE ÉQUATION À TROIS INCONNUES

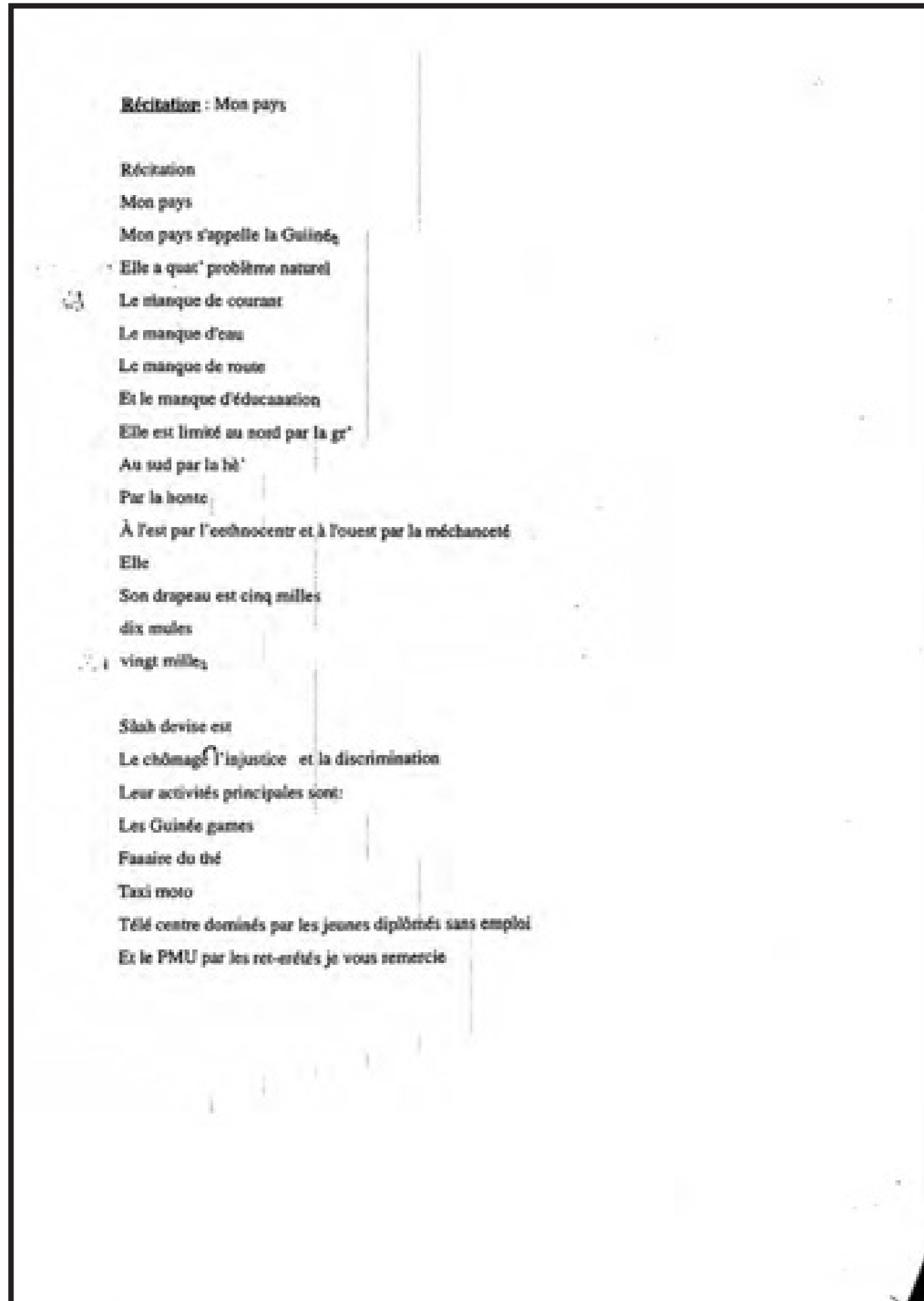
Le festival Les Praticables se définit comme la fabrique d'un théâtre d'art populaire. Nous sommes accueillis dans le quartier de Bamako Koura et dans les

rues qui y mènent. Nous habitons là. Les spectacles se jouent dans des espaces communs mais aussi dans six cours familiales. Chaque soir, deux spectacles se jouent en simultané chez les familles. Je m'occupe de deux cours, celle de la famille Tall et celle de la famille Traoré. Elles ne sont pas si grandes et sont parsemées d'éléments, arbres, puits, objets divers, briques, poules... L'objectif est de parvenir à s'adapter le plus humblement possible à un espace de vie généreusement mis à disposition, et de tisser des liens avec les habitants. Il n'est pas question d'amener un décor, il s'agit de mettre en valeur ce qui est là, de souligner les atouts de l'endroit. Il s'agit de développer une vraie relation pour faire cohabiter la fiction et la réalité du quotidien. Nos questionnements sont constants, en lien avec chaque lieu : espace de jeu, cadre, lumière, place des spectateurs, distance, frontalité... Pendant plusieurs semaines, de nombreuses répétitions se déroulent dans les cours familiales, lesquelles continuent de vivre et acceptent ces intrusions. Le temps des répétitions compte autant que celui des représentations. S'adapter et intégrer la vie quotidienne de ces cours est essentiel.



Quelle scénographie pour un festival dans la ville





Questions

AVEC
 FRANÇOIS DUONSEILLE
 J-CHRISTOPHE LANQUETIN

Questions

avec

Marc Vallès

J-Christophe Lanquetin : Peux-tu nous raconter ta première semaine à l'école. Ton arrivée à Strasbourg. Les débuts ?

Marc Vallès : Le premier jour... c'était cool. Je suis arrivé le matin et le soir il y avait une soirée avec les étudiants en scénographie de 5^e année. J'avais rencontré Simon qui m'y a amené. Tout de suite, j'étais dans un espace où tout le monde parlait de ce qu'il faisait, de son projet. J'ai parlé de ce que je faisais à l'époque, mais sans forcément voir le rapport avec la scénographie.

JCL Et après ?

MV La première chose que j'ai ressentie à l'école, c'est que c'était un terrain vaste, un terrain où tu as tous les outils nécessaires. Tu as accès à tout, un champ libre. J'ai pris beaucoup de temps pour savourer, je ne comprenais pas forcément où j'étais en voyant tous les professeurs, tous les cours, les possibilités que j'avais entre les cours de scéno, les cours d'histoire de l'art, en bois, en métal, en dessin. La première chose que je me suis dite, c'est qu'en Haïti, d'où je viens, il est nécessaire de se concentrer sur une chose. Si tu es comédien, tu vas d'abord faire des expériences en tant que comédien. Voulant faire de la mise en scène, il fallait que je me concentre sur les techniques de direction d'acteur, de mise en scène. À l'école, j'ai eu cette ouverture, je pouvais accéder à tout, passer partout. Tu as un champ vaste, énorme, tu peux explorer. Je me suis vraiment dit : c'est une autre étape dans ma vie qui commence, dans tous les sens, car il y a l'école, tout ce que cela va m'apporter en tant qu'artiste, mais il y a aussi mon déplacement d'Haïti en France. Je venais déjà en France, mais le fait de dire : maintenant j'y habite, j'accepte d'être là... Je ne me disais pas encore que j'appartenais à cet espace, mais que j'allais peut-être appartenir à cet espace.

JCL En plus, Strasbourg c'est un monde particulièrement différent.

MV Je n'y étais jamais venu avant. J'étais venu à Paris, dans des villes plus reculées comme Limoges. En même temps, je retrouve un peu Paris à Strasbourg, comme un amalgame de Paris et Limoges. Une ville qui t'apporte tout ce que peut t'apporter une grande ville, mais qui est dans une intimité de ville provinciale. Et puis ce déplacement de Port-au-Prince à Strasbourg, car, à Port-au-Prince, mon accès aux choses artistiques, culturelles, littéraires, est assez limité. Tu as très peu de bibliothèques, de lieux de théâtre...

JCL Ce n'était pas obscène, l'écart ? Il n'y a pas quelque chose d'obscène dans le fait de traverser un tel écart, entre des choses difficilement accessibles à Port-au-Prince, même s'il y a une vie, littéraire notamment, et une ville comme Strasbourg où tout est à porté de main. Ce n'est pas difficile, ça ?

MV Ce n'est pas facile, bien sûr... J'ai vu il y a pas longtemps un document où Marguerite Duras parlait de l'information. Du fait qu'on va vers une époque où il y aura tellement d'informations... Du coup, je ne vois pas d'obscénité dans l'accès à tout et l'accès à peu, parce que l'accès à peu te réduit à l'essentiel, à ce qui est important. L'accès à tout te disperse tellement qu'avant d'avoir accès à l'essentiel tu passes par plein de choses. Ce qu'il y a plutôt d'obscène, je trouve, c'est le rapport avec soi, un rapport avec... Les deux, trois premiers mois ici, la chose qu'il fallait que j'accepte, c'était épouser, appartenir à un autre espace, ou qu'un autre espace allait m'appartenir, tout comme Port-au-Prince, tout comme Jacmel m'appartenaient. C'est ça qui était le plus problématique pour moi. À l'école, tu as accès à tellement d'outils, contrairement à l'école d'art de Port-au-Prince. Les accès qu'on a sont restreints.

Dans le théâtre, tu as très peu de salles, très peu d'écoles de théâtre. La majeure partie des comédiens en Haïti sont formés sur le tas, par des compagnies. Pareil pour les metteurs en scène, formés sur le tas, par des formations ici et là, d'un an, de trois mois, de six mois. Je me suis formé comme ça avant d'arriver à l'école. Bien sûr en arrivant tu sais que tu vas avoir un rapport aux choses que tu n'avais pas avant, j'étais content de changer d'espace. Mais le fait de dire qu'au final j'habite en France, ça m'a beaucoup changé. Le fait de venir en France entre 2012 et 2013 sur des temps courts, pour des festivals ou des résidences, je savais que c'était un lieu que je traversais, ce n'était pas un lieu où j'étais stable, j'allais peut-être en emporter des choses, mais ce n'étaient pas des lieux qui allaient m'appartenir comme c'est le cas aujourd'hui de Strasbourg.

JCL Et le fait que tu viennes dans un atelier de scénographie ? À la base, tu n'es pas scénographe, ta base, ce sont les mots...

MV C'est le texte.

JCL Ta présence dans un atelier où on travaille d'abord l'espace, comment cela a-t-il modifié ton rapport à ton travail ?

MV Ça a tout changé. J'ai compris plein de choses quand j'ai commencé à côtoyer la scénographie, et l'école. Je me souviens de nos discussions d'avant, en Haïti, on avait parlé de scénographie et quand je suis arrivé à l'école, j'ai vu les outils qu'il faut pour mieux comprendre, les bases. Déjà, dans nos premières conversations, j'avais compris qu'il existait une dimension de l'espace que je ne connaissais pas, des questions que je ne me posais pas dans mes travaux. Peut-être que je me les posais, mais sous d'autres formes. Je travaillais beaucoup sur ce que le texte ne dit pas. Je pense à Claude Régy qui dit qu'il y a énormément de choses qui sont dites dans le silence. Comment jouer ce silence à travers le corps dans l'espace. Dans ce rapport entre le comédien et la scène, il y a tout de suite cette dimension. Je travaille beaucoup sur la connaissance de soi. Avant le tremblement de terre, en Haïti, il s'agissait déjà de savoir comment exister. Après le tremblement de terre, j'étais beaucoup focalisé sur l'intérieur. Comment faire exister des choses qu'on ne voit pas, qu'on ne dit pas, qu'on ne lit pas, d'autres choses qui peuvent être encore derrière ce qu'on lit. Avec l'espace, j'ai compris qu'il n'y a pas de connaissance de soi possible sans une vraie connaissance, sans que cela soit lié à l'espace. La scénographie m'a permis de me comprendre, moi d'abord, et en tant qu'Haïtien. L'une des questions que je ne me posais jamais, ou très peu, c'était celle de l'espace haïtien. C'est quoi, son histoire ? On connaît l'histoire d'Haïti, mais on ne connaît pas forcément l'histoire de cet espace haïtien, on ne connaît pas les décisions

prises par rapport à cet espace-là, son rapport géo-politique et géo-esthétique. Dans le mémoire que j'ai fait à l'école, je me suis référé à des textes littéraires parce que je me suis rendu compte que dans, tous les courants littéraires, tu as ce rapport à l'espace. Frankétienne avec l'esthétique du chaos, les ruines, les écrivains qui sont partis en exil comme Jean-Claude Charles qui travaille sur la racine-errance : être enraciné dans un espace tout en étant en errance dans plusieurs à la fois. Un rapport à l'espace s'exprime dans un texte avant même un rapport plastique qui peut-être le théâtre.

JCL Donc si je te comprends, un certain nombre de repères littéraires que tu avais t'ont accompagné ici et t'ont aidé à faire la connexion.

MV Exactement. Les nombreuses connexions littéraires que j'avais m'ont permis de faire la connexion avec ma traversée ici, et avec l'école.

JCL Et aussi le fait que l'espace ici ne fonctionne absolument pas de la même manière.

MV Exactement.

JCL Donc, on peut être paumé par la manière dont ici l'espace fonctionne, manière cartésienne pour le dire vite. On peut être perdu quand on vient d'un endroit comme Haïti. Mais le fait que la littérature soit, en Haïti, un rapport au monde, à une pensée du monde à partir d'Haïti, t'a permis de te situer.

MV Ça m'a permis de me situer. Je parle de la littérature haïtienne mais c'est aussi la Caraïbe, c'est Glissant et sa métonymie de la partie pour le tout, le fait de savoir qu'Haïti fait partie du monde tout comme le monde peut être dans Haïti. C'est aussi Mahmoud Darwish, Kateb Yacine.

JCL Tu les avais déjà lus, à l'époque ?

MV J'avais déjà ce rapport au texte, que ce soit par l'écriture, par la poésie, par l'adaptation de textes aussi. Le fait de rencontrer la scénographie m'a poussé à comprendre que j'avais une dimension de l'espace qui était là, que je peux questionner et qui est dans ma pratique artistique. Et aussi dans mon rapport avec l'histoire. Je me base beaucoup sur l'histoire dans mes travaux, c'est ma manière de comprendre les choses, ce qu'il s'est passé en Haïti par rapport aux politiques du monde.

JCL Tu prends vraiment le contre-pied de ce que j'avais imaginé. Je pensais que cela avait été une espèce de choc, violent, du fait de la radicale différence du mode de fonctionnement de l'espace ici, des modes d'enseignement à l'école par rapport à ce que tu as vécu en Haïti et qu'on a côtoyé ensemble.

MV C'est bien que tu dises cela, car quand je suis arrivé, je me suis dit : « ouah », c'est quoi cette immense baraque à outils. J'y ai trouvé les outils pour poser les bonnes questions sur l'espace, questions que je me posais déjà. À l'école, on a une formation à la scénographie avec toi ou Alexandre (Früh)... Une manière très contemporaine de penser la scénographie, l'espace, qui autrement me semble par rapport à mes outils trop eurocentré. En Haïti, le théâtre à l'italienne, ou élisabéthain n'a jamais existé. D'emblée on a un rapport complètement déconstruit à l'espace. Si je me pose la question : « C'est quoi, l'espace haïtien ? » de manière anthropologique, artistique, scénographique, je ne peux pas me la poser à partir de la boîte scénique, parce qu'elle n'existe pas chez moi. Un tel rapport à la géométrie n'existe pas. Chez nous, la géométrie, c'est le corps qui la fait, c'est le corps qui crée la forme. Les outils que j'ai trouvés à l'école m'ont permis de poser cette question-là, de me poser des questions sur la manière dont on pourrait construire l'espace chez nous.

JCL Dans mon cours aujourd'hui, je racontais comment au théâtre, ici, ce n'est pas le corps d'abord, mais la boîte d'abord. Dans la tradition européenne de la scénographie, il s'agit d'abord de la géométrie comme un système clos dans lequel ton corps est inclus. Il est libre de penser, d'agir, mais à l'intérieur du système. Or à Port-au-Prince, il n'y a plus de système clos. En arrivant, tout cela saute instantanément. Et donc, un Européen débarque et se dit : c'est le chaos et on ne peut rien faire...

MV À Bamako, on a opéré des déplacements scénographiques, mais à mon sens on a fait une erreur, celle de construire un gradin. Peu importe la manière dont on a décidé de le faire, en utilisant des chaises, des objets. On a construit un gradin. L'idée de gradin est européenne, elle est liée à une histoire du théâtre. Or les gens à Bamako n'ont peut-être pas une histoire formelle de la scénographie et du théâtre, mais si tu cherches, elle existe, ils ont un rapport à la scène et à la manière dont le public se place et côtoie un spectacle. Et si tu les places dans ce cadre-là, il est définitif, politique et clair.

JCL Je ne suis pas d'accord avec toi. Ce n'est pas parce que ça vient d'Europe – l'histoire du gradin, de la vision, se sont certes construits majoritairement dans le théâtre européen – qu'il faut tout jeter avec l'eau du bain. On n'a pas construit un gradin, mais des chaises qu'on pouvait placer dans l'espace comme on le voulait. Je comprends ta réticence, mais c'étaient des chaises, et en plus on les trouvait partout dans la vie ordinaire à Bamako. On les a juste légèrement modifiées.

MV Les chaises, on les aligne toutes, ça fait un gradin, on est d'accord. Mais je parle de cette idée de créer des gradins. Chez nous, le carnaval créé des gradins, regarde place Jérémie, c'est une forme de gradin, ils utilisent beaucoup de choses comme cela, ils en construisent en bois aussi. En Haïti, on a un rapport au théâtre classique, romain, même dans le vaudou. Mais pour moi l'espace a une histoire, les gens ont différentes manières de se positionner dans un espace, de le côtoyer, de créer des zooms, des manières de le regarder, selon leur histoire de l'espace et leur histoire à eux. C'est un binôme, l'un n'existe pas sans l'autre. Avant, je m'intéressais à l'espace comme conscience de soi, puis j'ai compris avec la scénographie que je ne pourrais pas l'avoir sans une connaissance de l'espace en tant qu'Haïtien. Je ne pouvais plus me dire : je suis Marc et c'est qui Marc ? Je devais me dire : je suis Marc l'Haïtien... Bien sûr, c'est lié à mon déplacement en Europe et c'aurait été une pensée à avoir lorsque j'étais en Haïti. Je vis dans cet espace haïtien, c'est quoi, quel est son rapport au monde, etc. Comment me voir par rapport à cette entité-là. Quand on se déplace, on se déplace avec son espace. Quand tu es en Haïti, tu ne seras jamais juste JC en Haïti. Pour moi il y a une coordination entre les deux.

JCL Mais cela n'explique pas ta réticence par rapport au gradin à Bamako.

MV Il s'agit du rapport que les gens avaient avec les espaces qu'on a utilisés pour les spectacles, les cours. Des espaces extérieurs et intérieurs, autant privés que publics. Et de la manière dont les spectateurs pouvaient côtoyer ces espaces, pouvaient s'y positionner, s'y glisser sans une forme de préparation du spectateur au spectacle *via* le gradin. Je pense qu'ils pouvaient juste en faire partie. Et ce que ça m'a apporté dans mon travail, c'est de comprendre en quoi l'espace est un tout, l'objet que je crée, le lieu, le public...

JCL C'est Lamine Diarra, qui avait demandé qu'on questionne le public. Il avait dit : J'en ai marre de ces constructions rigides qui viennent barrer l'espace, qui le coupent.

MV Les chaises étaient encore un peu rigides.

JCL Au moins, chacun prenait sa chaise et la mettait où il voulait. Il y en avait des plus hautes et des plus basses pour aider à la visibilité, c'est tout. Les gens occupaient la cour de manière beaucoup plus organique. C'était l'idée.

MV Dans la majeure partie des spectacles à Bamako, on avait soit la chaise complètement en frontal, soit en demi-cercle. Or si on enlève la chaise, je te jure que des gens vont se mettre sur le mur en face, sur la banquette qui est là, sur le sol qui est pas loin, entre deux personnes qui ne

devaient pas être dans leur espace, pour moi c'est cela aussi.

JCL Je vois ce que tu veux dire.

MV Tu amènes le public dans un spectacle, dans un cinéma ici, à Strasbourg. La manière dont il va regarder le film, ce ne sera jamais pareil dans un cinéma en Haïti. Même si tu crées tout avec les mêmes formes, ils vont les casser, parce qu'ils ont une manière différente d'habiter l'espace. Ça peut être une approche que de dire : je vais proposer quelque chose de rigide et voir comment ils vont le déconstruire. Mais si on choisit d'aller vers une manière à eux de penser l'espace, un rapport à l'espace qui n'est pas stable... Or pour moi cette forme de la boîte, elle est très stable, rigide, statique.

JCL J'imagine que c'est la même question que tu poses à Espace 4, leur manière de construire un gradin dans le cadre du Festival 4 Chemins. Dans leur texte [voir p. 115], ils racontent justement comment ils ont essayé de construire une boîte fermée, parce que les artistes haïtiens demandaient cela, un espace comme un théâtre. Et ils racontent que cela n'a pas marché. Au bout de dix minutes, les gens qui étaient en retard par rapport à l'horaire, soit plein de monde, sont arrivés et ont dit : on ne comprend pas pourquoi on ne peut pas rentrer. Ça a tout de suite créé des situations conflictuelles. Alors que dès qu'ils ont lâché l'affaire sur la boîte, ça s'est mis à fonctionner.

MV Pour moi, pas de conscience de l'espace sans soi, pas de conscience de soi sans l'espace. Dans des pays comme Haïti, c'est aussi bien que les gens puissent voir ces formes de théâtre-là, puissent voir la boîte qu'ils ne connaissent pas. C'est normal, on a le droit de tout savoir du monde où l'on peut partir. Dans un pays comme Haïti, et même moi cela m'arrive alors que j'ai vécu en Haïti et toujours pensé à Haïti dans mes travaux, cela m'arrive de penser avec la boîte. Un de mes problèmes avec le projet que je vais faire sur la prison, *Voyage au bout de la mémoire*, c'est que j'ai une idée qui est très « boîte ». J'ai envie de construire une espèce de façade...

JCL Ça marche très bien, la boîte...

MV On est d'accord sur la facilité de la chose, même si je veux essayer de voir le rapport des gens avec cet espace-là. Le premier truc qui est venu, c'est la boîte, et du coup je dois m'en défaire. C'est vrai, on a déjà cela comme bagage. Espace 4, ils sont partis avec ce bagage en Haïti. Je ne mets pas en cause ce qu'ils ont fait. Il s'agit plutôt des personnes, les scénographes. Des scénographes issus d'une pensée européenne de l'espace, de la scénographie, arrivent quelque part. On ne se défait pas de ce qui est déjà construit, c'est clair, mais comment

crée-t-on un lien entre ce qu'on est et là où on est, l'espace dans lequel on décide d'implanter son travail ?

JCL Lorsque j'ai commencé à travailler sur le continent africain, il m'a fallu, allez, au bas mot 7 à 8 ans avant de commencer vaguement à y voir un peu clair. On vit dans un monde ici où on ne donne pas, où il est difficile de trouver des clefs de compréhension des espaces qu'on peut côtoyer en Haïti, à Kinshasa. Et la scénographie est particulièrement empreinte de cette tradition d'un espace cartésien, à l'européenne, etc. Quand tu es scénographe et que tu débarques à Kinshasa – je parle de Kinshasa car dans ce numéro on va parler de la ville de Kinshasa comme étant la matrice de Play>Urban. La première fois que je débarque à Kinshasa en 2001, c'est une explosion de vie et c'est extrêmement impressionnant. Mais je n'y comprends rien. Par contre, je ressens la vie. Il a fallu que je lise, que je travaille pour qu'à un moment je cesse de regarder comme un Européen. Si tant est que l'on puisse cesser, car je pense n'avoir jamais cessé. Mais en tout cas pour travailler autrement, commencer à questionner les choses autrement.

MV Je bosse beaucoup sur la mémoire. Je pense que chaque individu est éduqué par tout, par l'école, l'histoire, le pays, l'espace. On a une manière de voir qui est éduquée. Et c'est là que j'en reviens au texte parce que je suis content d'appartenir à cela. « Je est un autre », on ne se pense pas, on me pense. Comment comprendre si telle façon de penser la chose n'est pas tant la bonne, mais vient de moi, vient d'une certaine entente entre moi et l'autre, la chose. Je pense que la vraie question sur Espace 4, c'est le scénographe. Pourquoi cette pensée de la scénographie dans cet espace-là. Pourquoi une telle scénographie dans un tel espace.

François Duconseille : Ils ne sont pas tout seuls à penser cela. Il y a quelque chose de l'ordre d'une commande à laquelle ils répondent.

MV Oui et non, il y a l'artiste, aussi. Tout le monde était content et en attente d'une vraie boîte, justement parce que les gens ne connaissent pas. Mais la question se pose de la position du scénographe. Comment tu te places dans un espace possible, même par rapport à une commande. Ou alors tu n'as plus ta position de scénographe, tu es un technicien.

FD Tu sais bien que le scénographe dialogue avec un metteur en scène, tu ne peux pas le responsabiliser uniquement lui. Ce qu'il produit, c'est le résultat d'un dialogue, d'un accord.

MV Pas sur ce projet-là. Tout comme pour le Mali. Dans les deux cas, c'est la même réflexion. Je me dis, vu qu'on est construits avec des manières de regarder. On est toujours tenté de poser quelque chose tout de suite, et pas forcément de recevoir, de (dé)construire à partir de ce qu'il y a là. Ces projets ne sont pas liés à des mises en scène précises, ou des visions de metteurs en scène. On était responsables de la vision de ce qu'on exposait, de ce qu'on créait. On était dans des positions de créer avec les gens des manières de voir différentes. Il me semble qu'on les a ramenés à notre regard, à ce regard construit. C'était magnifique d'utiliser les chaises, mais c'est le fait de les aligner. On a pensé géométrie. Le spectacle de Lamine Diarra, à la fin du festival, s'est au final fini dans un dispositif frontal, alors que les gens devaient être dans la cour.

JCL Mais ce n'est pas la faute des chaises. C'est la faute de la pensée dramaturgique des projets.

MV C'est peut-être là que pour moi le scénographe est responsable. La manière dont ton outil ne sera pas utilisé contre toi. Et c'est ce qui, selon moi, est arrivé. La manière dont on a construit les chaises a ramené les metteurs en scène à une position frontale.

JCL Oui, c'était une possibilité.

FD Mais pas forcément. Des chaises, ce n'est pas un gradin. Ce n'est pas la solidarité d'un ensemble de bancs qui produisent un étagement des spectateurs. Les chaises, ce sont des éléments séparés. Si tout d'un coup cela devient un gradin, c'est un choix du metteur en scène.

MV Si on avait laissé les chaises tournées et que les gens venaient les prendre et les placer, c'aurait été top. Mais on a fait l'erreur de faire tout de suite, soit frontal, soit bi-frontal, ou tri-frontal, on les a placées en forme de gradin. Tout de suite, les gens ont un quadrillage de l'espace.

JCL Il y a un truc que tu ne peux pas nier, qui est étrange, mais c'est ainsi : tu as beau, toi, avoir envie de déconstruire ces habitudes, les gens en ont envie. Ils ont envie de frontalité, même à Bamako, même à Port-au-Prince.

MV Je suis d'accord.

JCL Ils ont envie de faire l'expérience de ce théâtre-là.

MV Mon engagement politique fait que je pense qu'aujourd'hui, les gens, surtout dans les pays qui sont encore en cours de développement sur

Je pense que chaque individu est éduqué par tout, par l'école, l'histoire, le pays, l'espace.

plein de points, doivent commencer à regarder à l'intérieur. C'est vraiment un engagement pour moi, de dire que les gens doivent commencer à voir comment ils se nourrissent tout seuls, comment ce qu'ils ont sur place peut créer de l'énergie... comment chez moi on exporte du pétrole. C'est quoi cette histoire, on n'en produit pas, et on est sur une île, pourquoi pas de l'hydraulique, tout ce que tu veux, mais de l'énergie créée sur place. C'est vraiment dans cette pensée-là. Comment, de l'intérieur, on crée quelque chose. On a une culture riche en pensée de l'espace, aussi, mais qui se trouve dans la littérature. Une vraie pensée de l'espace, de la scénographie en Haïti. Franck Fouché a fait un lien entre le théâtre et le vaudou, le rapport du corps à l'espace. Price Mars aussi. J'ai parlé d'eux dans mon mémoire. Un metteur en scène et deux ethnologues ont produit un texte sur une pensée de l'espace par rapport au vaudou, une pensée du corps par rapport aux cérémonies. Grotowski, Brook les ont utilisés. On les retrouve dans *L'Espace vide*, dans les textes de Grotowski, la manière dont le comédien pense *via* la transe. Il est important de pousser les gens à comprendre qu'ils ont eux-mêmes un rapport à l'espace. C'est ça qui m'a changé.

JCL Parce que tu t'es retrouvé dans un autre espace ?

MV Oui, et dans un lieu qui m'a donné les outils pour me poser les bonnes questions. C'est surtout ça. Je connaissais l'espace européen, sa pensée scénographique, pourquoi et comment on peut les déconstruire. Mais si je repose ces questions concernant Haïti, je dois trouver le lien avec Haïti, son histoire, c'est quoi les gens, l'espace, à tel moment ?

JCL Une question un peu ironique. Ce n'est pas un peu paradoxal que ce soit précisément dans cet espace européen que tu aies trouvé cette liberté de penser ton propre lieu, tes espaces. En tout cas que cela t'ait aidé. Le fait que cela ait lieu en Europe, dans le contexte – on peut le dire pour Haïti – du colonisateur. N'est-ce pas un peu paradoxal et ironique, voire un peu troublant ?

MV J'ai écrit mon mémoire de DNSEP autour de ce que j'appelle un rapport de stress post-traumatique avec l'espace. Que nous avons. Quand j'y travaillais, je me suis rendu compte que j'ai en moi beaucoup de choses qui sont liées à notre manière de le voir et de le pratiquer. Je le dis souvent, les gens en Haïti habitent sur une île et ne savent pas nager, ou construisent leurs fenêtres dos à la mer. Ils ont très peu de rapports avec la mer. On a un rapport à l'espace qui est complètement éduqué. J'ai compris que ce sont les traces de notre histoire de l'espace qu'on emporte avec nous, qu'on a toujours avec nous, là. Peut-être qu'on en est conscients, ou pas. Cela va de toute manière à un certain

moment apparaître. Et bizarrement pour moi, j'en suis venu à travailler sur ces questions après les attentats à Paris. Je me suis dit : en fait les gens vont avoir des traces de cela. Ils vont avoir un rapport avec les migrants qui va durer encore 50 ans et je me suis rendu compte que nous aussi en Haïti, on a un rapport similaire à l'espace. Il dure depuis l'esclavage, il est clair dans la relation à la mer, la manière dont on peut être 50 dans 40m²... On a des rapports complètement différents à l'espace, et c'est pour moi, dans le cadre de mon travail sur le stress post-traumatique, un... C'est la mise en distance, j'aurais pu être aux États-Unis, au Canada, en République Dominicaine, et vivre dans une école d'art telle que les Arts Déco un événement similaire. C'est une mise en distance, et elle est liée au déplacement de soi.

FD On retourne au début, c'est la diaspora haïtienne qui t'a aidé à te construire ici.

MV Exactement.

FD C'est une expérience des écrivains haïtiens avec l'exil, avec leur expérience de l'espace dont ils parlent beaucoup, qui t'a aidé à comprendre l'espace haïtien et *a contrario* l'espace ici.

FD Au final, tu es plutôt écrivain ou scénographe ?

MV Je pense que je suis artiste avec une dimension de texte et d'espace.

FD Alors il faut juste te méfier des scénographes.

Questions

avec

Nathania Périclès

François Duconseille : J'aimerais que l'on revienne sur ton parcours, les rencontres qui ont construit ton expérience à Haïti, ta participation aux Scénos Urbaines de Port-au-Prince en 2015, puis ta venue à l'atelier de scénographie de la HEAR.

Nathania Périclès : Les rencontres commencent à l'université d'État d'Haïti où j'ai étudié l'anthropologie faute de pouvoir entrer à l'ENARTS (École Nationale des Arts) fermée durant plusieurs années, à cette époque. J'y ai accédé lors de ma quatrième année d'anthropologie, et j'ai poursuivi ces deux écoles en parallèle. L'université est au cœur de Port-au-Prince où bat la vie intellectuelle et artistique, les rencontres et débats ont lieu dans les théâtres mais surtout dans les bars... étudiants, comédiens s'y retrouvent, les pratiques passent d'un champ à un autre, c'est ainsi que je découvre NOU Théâtre en 2014.

FD Comment se fait alors la rencontre avec le Festival Quatre Chemins ?

NP J'ai répondu à un appel à projet, j'ai été parmi les lauréats de la première édition de la résidence « par quatre chemins ». J'ai par la suite travaillé dans la coordination du festival et en tant qu'artiste puis dans le théâtre dans les écoles. Cette rencontre date de 2014.

FD Tu travailles alors avec NOU Théâtre ?

NP L'histoire commence en 2008 avec le « mouvement Loray » qui est composé de plusieurs plasticiens et musiciens de l'École Nationale des Arts ; ce mouvement est né en 2004. À la fin de mes études classiques, par l'intermédiaire de James Pierre, l'un des artistes de ce mouvement, j'ai été invitée à animer un atelier de danse car la danseuse qui devait le faire ne pouvait pas pour une raison que j'ignore.

Ces ateliers se déroulaient à La Vallée-de-Jacmel, située dans le département du Sud-Est, pendant une durée d'un mois. Par la suite, j'ai intégré la faculté d'ethnologie en 2009, c'est à ce moment que je rencontre petit à petit NOU théâtre. Le mouvement NOU Théâtre débute en réalité en 2003, mais j'étais encore au lycée et ne les connaissais pas encore. Leur pratique avait évolué même si l'histoire originelle perdurait de façon différente. Ce n'étaient plus des jeunes et le groupe s'était divisé. NOU théâtre cherchait à faire exister la pratique théâtrale en l'absence de salle de théâtre. Leur émergence a transformé le paysage artistique local et produit un engouement chez les jeunes artistes qui ont voulu reproduire leur démarche, comprenant que le théâtre pouvait exister en dehors des salles. J'ai joué avec NOU théâtre pour la première fois en 2015 à Paris puis à plusieurs reprises en Haïti et en Guadeloupe.

FD Et que faisait Gramsci dans ce projet ?

NP C'est en réalisant des ateliers de danse pour enfants et jeunes que j'ai rencontré des étudiants qui m'ont proposé de jouer en tant que danseuse avec le Cercle Gramsci, ou Cercle d'études en littérature gramscienne. Ma rencontre avec le Cercle Gramsci s'est produite après le séisme du 12 janvier 2010. Dans le prolongement de NOU Théâtre, des jeunes étudiants influencés par leurs pratiques ont créé la troupe de théâtre le Cercle Gramsci, Gramsci, parce que le mouvement était porté par des étudiants de la faculté des sciences humaines et sociales, des révolutionnaires fanatiques de Gramsci. Ils reprennent le flambeau de NOU Théâtre alors que ses fondateurs ne sont plus en Haïti, comme Guy Régis Jr qui était en France. NOU Théâtre a perduré via le Cercle Gramsci et plusieurs autres troupes.

FD Peux-tu décrire le type d'actions pratiquées par NOU Théâtre puis par le Cercle Gramsci ?

NP Par exemple, ils décident de traverser à pied Port-au-Prince, en groupe, sans dire un mot, de midi à minuit, comme une manifestation de rue muette. Leur objectif était d'interroger la place de la parole, prenant le contre-pied d'une manifestation traditionnelle, expressive, bruyante. Autre exemple, tous les 12 janvier, jour anniversaire du séisme en Haïti, le Cercle Gramsci organise une manifestation qui traverse les carrefours, dont celui où un professeur a été assassiné quelques heures avant le tremblement de terre. C'est grâce à cet événement tragique qu'il y a eu peu de morts à l'université car un grand nombre d'étudiants se sont rendus sur ce carrefour puis devant l'hôpital où avait été admis ce professeur. La mort de cet enseignant a donc sauvé un grand nombre d'étudiants car la faculté des sciences humaines a été en grande partie endommagée. Chaque 12 janvier, cette marche de protestation étudiante est reprise de façon théâtrale en la mémoire de cet événement et du professeur Jean Anil Louis-Juste.

FD Cette question de l'intervention artistique comme objet politique traverse ta pratique. Je pense à ta performance pour les Scénos Urbaines de Port-au-Prince en 2015, mais aussi à ton Master de scénographie en juin 2021. On sent que cela t'importe d'avoir une parole inscrite dans les questions sociales.

NP Quand on grandit en Haïti, on ne peut pas être insensible à cela et comme artiste on est touché par beaucoup de choses. C'est important pour moi d'avoir accès à ces questions, de participer d'une façon ou d'une autre, c'est ainsi que j'ai rencontré le Festival Quatre Chemins qui m'a sélectionnée pour une résidence artistique en 2014. J'ai alors passé un mois à Fonds-des-Nègres qui est une ville de province située dans le département des Nippes et dans l'arrondissement de Miragoâne. Ma résidence s'est déroulée autour d'un roman mettant en relief la ville de Fonds-des-Nègres, le roman éponyme de la dramaturge et romancière haïtienne Marie Vieux-Chauvet. Ce moment de résidence était mon premier vrai moment de création en tant qu'artiste – à l'époque j'étais en deuxième année à L'ENARTS en arts plastiques, à la poursuite de quelque chose dont j'ignorais tout et que j'ignore encore. C'était pour moi un grand moment qui m'a donné confiance. C'est grâce à cette résidence que j'ai rencontré l'un des plus grands artistes et auteurs haïtiens, Guy Régis Jr, qui m'a engagé pour jouer dans *Dézafi* en 2014.

C'est ainsi aussi que je te rencontre, à Port-au-Prince, en septembre 2015, autour d'un texte sur l'emprisonnement de mon père. S'ensuit mon invitation à participer aux Scénos Urbaines de Port-au-Prince programmées en novembre de la

même année pour y présenter la performance intitulée *Derrière les barreaux*, stimulée par l'histoire de mon père¹. Parler de cette histoire était une nécessité afin de me libérer d'une angoisse persistante. Cette performance fut un moment très intense pour moi et le groupe de filles qui y participaient. C'était improvisé car le temps de préparation avait été consacré à la fabrication d'une cage en métal, je me souviens des questions que tu me posais sur l'objet, sur sa nature, ses dimensions, la question de l'espace... je ne comprenais pas ces questions, mon enjeu était de faire cette action indépendamment de ces questions dont je comprends maintenant l'intérêt. L'expérience de cette performance a été très forte, c'était effrayant d'être dans cette cage, on sentait cela dans le regard des gens qui nous regardaient du dehors.

FD Comment ensuite se met en place cette envie de venir étudier la scénographie à la HEAR ? Comment cela s'enclenche dans la diversité de tes pratiques (danse, performance, peinture, écriture...)?

NP À la base, je ne savais pas ce que je voulais, cette société produit cela, tu ne sais pas si tu as de l'avenir ou pas. Si tu as besoin de faire quelque chose de ta vie, tu fais des choses, tu as ce besoin de faire des choses pour exister, pour trouver un sens. J'ai pratiqué la danse parce que je m'ennuyais, le théâtre pareil, il fallait continuer à faire des choses, cela ne s'arrête pas. Pour lutter contre l'oisiveté, la pauvreté, la corruption et la prostitution, en tant que femme et jeune en Haïti, il fallait se lever et aller vers les choses. Rien n'est évident malgré cela.

J'ai fait beaucoup d'études mais je voulais aller plus loin, je ne vois pas ma vie de façon arrêtée dans un endroit, même si venant d'un pays comme le mien on est bloqué tout le temps par des questions de visa, on a envie de découvrir le monde, d'aller vers les autres, de nous mettre en défi, de sortir de notre zone de confort¹. Le milieu culturel d'Haïti est un petit monde qui tourne principalement autour de très peu d'institutions culturelles, il a quelque part un « combat » entre les artistes pour avoir une place ou pour garder sa place. Il n'y a pas vraiment d'intégration, la plupart des gens font partie d'une chose, ceci pendant plusieurs années. Ce n'est pas facile de céder sa place, cela fait peur car on ne sait pas ce qui nous attend après.

En 2018, j'animais une émission pour enfants et adolescents depuis deux ans, cette émission passait à la radio et à la télévision, elle avait pas mal de succès auprès des écoles, et des parents surtout. Je vivais des ateliers d'arts plastiques de théâtre pour jeunes publics et de mon émission. C'était une période assez riche pour moi, les choses commençaient à se mettre en place dans ma tête et dans ma vie. J'étais à la fin de

Je n'ai pas besoin d'étiquette de scénographe, de danseuse ou de comédienne, ce qui m'importe, c'est de pouvoir créer, de m'exprimer à travers mon art qui peut souvent prendre différentes formes selon mes besoins ou l'histoire que je souhaite raconter.

ma vingtaine, il n'y avait rien qui me retenait, j'ai senti ce besoin de prendre du recul de me mettre au défi, et de me découvrir autrement. Je voulais pousser mes études d'art, j'avais le choix entre une admission en éducation à l'université d'Ottawa (à cause de mon intérêt pour l'animation et l'enseignement) et une admission en scénographie à Strasbourg (je voulais combiner la danse, la performance et mon intérêt pour la mise en scène). Plusieurs raisons m'ont poussé à choisir Strasbourg, comme le coût des études, j'avais peur aussi de m'écarter de mon art. Alors j'ai saisi cette possibilité d'étudier de préférence en France.

FD Tu arrives à Strasbourg en 2018, que se passe-t-il alors ?

NP Tu viens d'une île toute petite par sa dimension, ou tout le monde connaît tout le monde. D'une ville où les artistes n'ont pas besoin de prendre rendez-vous pour se retrouver. Tu arrives dans un lieu où tu ne connais que très peu de gens, tu es face à des enjeux qui semblent te dépasser. Les gens comptent sur toi, toi-même tu comptes sur toi, tu te poses plein de questions, tu as peur de ce nouveau défi qui t'attend. La solitude te pousse à te renfermer, tu as du mal à t'exprimer, à te montrer telle que tu es vraiment. Tu remets en doute tes capacités, tu commences à douter de tout. En ton absence, tu apprends que ton pays traverse un chaos sans fin. Dans une école d'art, on n'est pas artiste, on remet notre travail en question, on porte des jugements sur ce que l'on réalise, on n'a pas la même liberté, ce n'est pas comme quand on a le statut d'artiste. La transition n'est pas évidente et demande souvent plus de temps que ce qu'on s'imagine.

Lorsque tu as connu une certaine liberté, cela change beaucoup de choses. En 2015, quand je préparais ma performance *Derrière les barreaux*, c'était différent, car même si tu me parlais des enjeux par rapport à l'espace, je pouvais faire autrement. Mais quand tu viens dans une école d'art, tu n'es pas aussi libre, il y a des codes... Et quand tu sors de cette même école, c'est difficile de retrouver ta liberté, tu t'attends à être guidée alors que tu es désormais seule.

FD Maintenant tu viens de sortir, tu as passé ton diplôme, comment vois-tu la suite ?

NP Pour le moment, je ne sais pas. Je prends le temps de réfléchir avant de me lancer dans une thèse d'ethno-scénologie. Au départ, je pensais retourner en Haïti pour recommencer à faire des projets. Mais la situation actuelle rend cela impossible². J'aimerais vivre de ma passion, peu importe où je me retrouve.

FD Et si on fait un peu abstraction de la situation actuelle tant sanitaire que politique et criminelle à Port-au-Prince, comment te vois-tu ? artiste dans un monde un peu

calmé avec des possibilités plus ouvertes ? scénographe ? metteuse en scène ? comédienne ? plasticienne ? tout cela à la fois ?... et comment par rapport aux différents territoires, ici en France, en Haïti... ? Quels sont tes enjeux ?

NP Pour commencer, je peux dire que je me vois circuler entre Port-au-Prince, l'Europe et l'Afrique partout où mon travail susciterait de l'intérêt. Nous ne vivons pas dans un monde où nous avons le choix en tant qu'artiste, encore moins en étant une femme, noire, haïtienne, le monde n'est pas ouvert à moi, le monde ne m'attend pas, c'est à moi d'aller vers ce monde et de me faire entendre. J'ai beaucoup d'espoir et des attentes qui me permettent de tenir. J'ai grandi dans une plaine pour rencontrer les autres, j'ai dû les chercher, je faisais plus d'une heure de route tous les jours pour pouvoir être à Port-au-Prince où se déroulent les événements qui attirent ma curiosité. Je n'ai pas besoin d'étiquette de scénographe, de danseuse ou de comédienne, ce qui m'importe, c'est de pouvoir créer, de m'exprimer à travers mon art qui peut souvent prendre différente forme selon mes besoins ou l'histoire que je souhaite raconter. Je ne peux pas arrêter de m'exprimer par la danse ou la performance, je ne pourrais pas arrêter de peindre ou de mettre en scène. Ce n'est pas une question de choix, il s'agit d'une nécessité, je ne suis pas moi sans ces choses. Je ne suis tout simplement personne sans ces choses.

NOTES

- 1 J'ai 12 ans, je rentre à peine de l'école. Alors que nous discutons avec mes frères et sœurs, nous entendons des bruits de voitures qui s'arrêtent en trombe devant chez nous, en descendant des hommes armés qui se dirigent vers la maison, ils entrent et arrêtent mon père, victime d'un malentendu. Les histoires de police et de justice ne sont jamais simples. Il passe alors trois mois en prison dont deux au pénitencier national avant d'être enfin libéré ; il n'avait rien à se reprocher...
- 2 Depuis 2018 en Haïti la situation politique ne cesse d'empirer : corruption, affrontement de gangs, insécurité, kidnapping...

Questions

avec

Harouna Kallé Souley Mohamed Diarra Mohamed Djane Diarra Dembélé

J-Christophe Lanquetin : Harouna, comment t'est venue l'envie de faire de la scénographie, à Niamey ?

vraiment d'histoire locale. En France, on a des étudiants qui vont tout le temps au théâtre, qui voient des décors, que cela existe vraiment. À Niamey, ça n'existe pas vraiment. Comment tu as découvert ça ?

Harouna Kallé Souley : Comment ça m'est venu...
Oui... J'ai voulu devenir scénographe...
Même la scénographie a voulu que je fasse de la scénographie. C'est la scénographie qui est venue me trouver là où je suis.

HKS Depuis que je suis enfant, j'aime beaucoup le théâtre, vraiment. Quand j'étais en primaire, là-bas, à l'école, on jouait du théâtre, on faisait des concours et je jouais dedans. Mais c'est avec Béto que j'ai su que dans le théâtre, il y a une partie qui s'appelle scénographie. Il m'a parlé de décor. Mais avant même qu'il me parle, à chaque fois qu'il y avait une activité théâtrale, je voyais que les gens voyageaient, comme le voyage que j'ai fait pour venir ici [à Bamako, en résidence aux Praticables]. Et dans ces activités, je voyais ces gens, et j'entendais qu'ils étaient là pour la scénographie.

JCL Elle a fait comment ?

HKS Dans mon quartier, Béto [Bétodji] est venu et a installé son centre [Forge Arts]. Du coup, c'est le centre qui est venu me trouver. Avant même qu'on commence la construction, il m'avait appelé pour me dire qu'il voulait que je travaille avec lui.

JCL Et pourquoi il a pensé à toi ? Tu faisais déjà du théâtre ?

HKS Je faisais des choses en théâtre depuis, mais lui ne le savait pas. Mais il a pensé à moi. Je ne sais pas sa vision.

JCL Tu entendais le mot, et tu te demandais ce que c'était ? Au départ, on est venu te chercher pour construire des décors, pour aménager un lieu, pour faire de la technique. Tu étais là et tu as vu des scénographes qui faisaient des choses. Et ça t'a intéressé.

JCL Mais la scénographie, c'est quand même un truc bizarre, ça vient des Européens, ça n'a pas

Oui... J'ai voulu devenir scénographe... Même la scénographie a voulu que je fasse de la scénographie. C'est la scénographie qui est venue me trouver là où je suis.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

HKS C'est ça même. Je suis intéressé par la technique, j'aime beaucoup faire des choses, je peux dire créer même, inventer. Donc ça tombe à pic que je sois dans la scénographie.

JCL Tu as fait des études d'art ?

HKS Non ! J'ai pas fait de profondes études. J'ai le BEPC, c'est tout.

JCL Et le mot scénographie, tu l'as découvert quand ?

HKS Ça fait deux ans. Mais depuis, depuis, depuis, parfois, moi-même je fais de la scénographie mais je ne sais pas si c'en est, ce que je suis en train de faire. Je fais tout. Si il y a un événement, je peux dire, les podiums, tout, c'est moi qui installe, mais j'ai des amis qui m'aident.

JCL Tu as cherché à connaître, à lire ?

HKS Oui, j'ai trouvé des choses. Quand j'ai le temps, je rentre dans Google pour voir des informations sur la scénographie.

JCL Et en voyant des choses qui se font ailleurs, ça t'a donné des idées ? Des envies de faire des choses, ça a nourri ton désir...

HKS Oui. Et j'ai envie de continuer.

Mohamed Diarra : J'ai rencontré le mot scénographie au Conservatoire. On avait une matière, mais on ne savait pas du tout d'où ça venait, ni ce que c'était. C'était notre premier contact avec ce monde. Lors de notre premier cours, je me suis dit que ça pouvait être intéressant et j'ai commencé à faire des recherches. Mais on n'avait que des cours théoriques sur la Rome antique, la Grèce, plus sur les changements de décor, le décor. On avait des cours comme ça. Et j'ai commencé à chercher. Je tapais sur YouTube – ma technique d'apprentissage, c'est ça, YouTube. Je regarde les vidéos, j'écoute les gens. Je tapais très souvent : les grands scénographes et je voyais beaucoup les scénographes français, qui font des choses qui allaient dans la construction. Les vidéos parlaient de choses que je ne comprenais pas du tout, telle que l'échelle, la manière de faire, tout ça. En deuxième année, j'ai eu l'opportunité, à travers Diarra et Les Praticables, de participer à une formation de quelques jours en scénographie avec toi et tes étudiants. Cela ne m'a pas sorti de ma conception de la scénographie. Cette conception était qu'une scénographie, c'est une construction, j'avais toujours ça en tête. Après, j'ai fait plus de recherches, j'ai commencé

Ne pas se buter sur ce qui nous dérange dans l'espace, essayer de le transformer à notre avantage.

Mohamed Djane : Je ne connaissais pas la scénographie. Je l'ai connue un peu en 2017, lors du festival L'Univers des Mots [à Conakry]. J'ai travaillé avec un scénographe qui pensait que je connaissais un peu, mais je connaissais que dalle. Je ne faisais que suivre mon instinct. À l'école de Dubréka [Institut Supérieur des Arts], quand il y avait des représentations théâtrales, je m'occupais des décors, on apportait des trucs, tout ce qu'on voyait dans le texte, on discutait entre nous, puis j'étais en charge de ça. On appelait ça décor. Je ne connaissais pas le terme scénographie. Et en 2017, on m'appelle en tant que scénographe, ça m'a paru bizarre. J'ai dit que je ne connaissais pas, que je suis acteur. On m'a répondu que ce n'était pas un problème, qu'ils ont vu ce que j'ai fait à l'école. Je suis parti là-bas et j'ai commencé à comprendre. La première question que je me suis posée, c'est que je ne savais pas dessiner. Et c'était compliqué. Du coup je me suis intéressé à l'histoire de la scénographie. Je viens d'une famille purement religieuse, du coup il est difficile que je sois acteur. C'est comme cela que je me suis retrouvé dans la scénographie. Avant ce festival, je voyais ce que mes aînés faisaient et je les suivais. J'étais tellement accroché à cette espèce de décor. À l'école, j'ai commencé par ça, je voyais mes supérieurs faire ça. J'avais suivi des formations ailleurs, mais ce qu'on les voyait faire, en tant qu'apprentis, c'est ça. J'ai pas eu de formation en scénographie.

JCL Vous aviez des cours théoriques à Dubréka ?

MDj On n'a même pas un cours lié à la scénographie. Pour apprendre à dessiner, tu fais les Beaux-Arts, mais sur la scénographie, il n'y a pas de cours. On a juste un cours qui parle un peu de sémiologie. C'est à travers la sémiologie que j'ai commencé un peu à comprendre les décors, les accessoires. Après le festival, j'étais en crise avec cette histoire de décor. Partout où je passais, même si le théâtre était en plein air, je me disais : il faut mettre un décor. C'était dans ma tête. Après le festival, je me disais : le théâtre chez nous, c'est pas hyper développé et je me suis demandé si on ne pouvait pas faire sortir le théâtre de sa boîte pour l'emmener dehors. À Conakry, l'unique festival à faire cela c'est L'Univers des Mots. De coup, mes amis et moi on s'est lancés dans ce combat. Cela n'a pas été difficile même si on n'était pas

à lire des choses sur le théâtre même, sur l'espace qui petit à petit me donnaient des pistes. Jusqu'au moment où je me suis rendu compte que j'étais souvent bouleversé quand je participais à un événement, à chaque fois que je réorganisais la manière dont les gens s'asseyent, j'avais au plus profond de moi un sentiment de déconstruction, de chamboulement. Je me questionnais sur ma manière de faire. Car à un moment on m'avait dit de trouver ma démarche artistique. Je me demandais à chaque fois, c'est quoi cette démarche artistique que je pourrais avoir à moi, c'est quoi même ? Puis j'ai compris que c'est ma manière de faire les choses. L'espace me questionnait constamment et je me suis dit que la scénographie, c'était la recherche de son identité. Pour moi, c'est une manière de trouver mon identité, parce que mon histoire est un peu floue, un peu compliquée. Je dirais que je ne suis pas au complet, je ne connais pas exactement qui je suis. Du côté paternel je sais d'où il vient, tout ça, mais la maman, il y a un problème. Surtout quand j'ai fait un tour dans sa région, Kayes, je me suis dit, elle ne sait pas qui elle est, et du coup moi non plus. Il y a une partie de moi qui est enfouie dans cette région-là et je ne sais pas où et il faut que je cherche. Et cette recherche, c'est une recherche dans l'espace.

JCL L'espace est le médium qui te permet de faire cette recherche ?

MD J'ai observé les gens, et moi-même. Je n'ai pas la même manière de faire, de me comporter selon les lieux. Et je me suis dit que l'espace engendre un mouvement. L'espace crée à chaque fois un changement. C'est le plus important, c'est l'espace qui va me permettre de savoir qui je suis. Je pourrais faire ces recherches avec autre chose, mais je ne trouverai jamais la vraie chose. Car il faut trouver le point de départ, et pour moi c'est l'espace. D'où ça parle.

JCL Quand tu parles de la région d'où ta mère est originaire, le fait d'interroger des enjeux d'espace *via* la scénographie, c'est une manière de t'inscrire dans ton histoire ?

MD C'est vraiment ça.

JCL Tu parles de formation avec moi, mais en réalité tu as d'abord collaboré avec mes anciens étudiants, pour le projet des chaises [en 2019]. Tu les a vus agir et c'est en parlant et en travaillant avec eux que cela t'a fait avancer.

MD En les voyant agir, je me suis dit que la scénographie, ce n'était pas forcément la construction. C'est plutôt un rapport avec l'espace dans lequel on se trouve, comment on se laisse pénétrer par cet espace-là, avant de laisser l'espace nous pénétrer, avant de le changer. Comment on prend cet espace, on le fait nôtre, sans avoir d'obstacles.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

formés, il n’y avait personne pour nous former. Et en 2019, j’ai rencontré un grand scénographe, Patrick Janvier, qui est venu à Dubréka. Il nous a fait une formation en nous apprenant les trucs de scénographie, comment un scénographe doit être, il faut faire ça...

JCL Par exemple ?

MDj Pour être un bon scénographe, il faut être précis, il faut apprendre au moins un peu à dessiner, et surtout il faut tenir compte de ton public, à penser comment le public peut se déplacer, se mouvoir dans tes décors. Quand je dis décor, c’est dans ma tête, même si ça n’est pas forcément le cas chez Janvier. Nous, on ne pensait qu’à cela, à la construction. Après cette formation, on a participé à l’organisation d’un festival dans la rue, le Festa, organisé par Hassan Hilal, un journaliste. Avant le festival, on a donné notre point de vue. On a dit que c’était pas cool de faire ce projet à l’université où le festival devait se dérouler. On a dit : on le sort dans la rue.

JCL Et ?

MDj Et j’en ai conclu qu’il n’y a rien de mystique dans le théâtre. Ceux qui sont en cravates, bourrés de fric, ce n’est pas eux qui ont besoin de théâtre. Ils s’en foutent, même s’ils donnent leur argent pour ça. Alors pourquoi ne pas mettre le théâtre au service du bas peuple, ceux qui en ont le plus besoin. Le théâtre, c’est la culture, ça éduque, ça transmet un message. Ça dépend si le message est perçu ou non, mais en tout cas cela véhicule un message. Nous sommes un peuple tellement sensible. Lorsqu’on jouait dans la rue, des pièces dramatiques, de la comédie musicale, les gens aimaient beaucoup ça, on jouait en langue (pas en français). J’aimais beaucoup la comédie musicale dans la rue. On était interprètes, musiciens, on jouait du tam-tam, avec des instruments authentiques.

JCL C’est suite à cette expérience qu’est née ton envie d’un théâtre communautaire, dans la ville ?

MDj J’ai vécu cette expérience et c’est là que je me suis dit que la question de l’espace était la plus importante. Et ça a fait une connexion avec le mot scénographie. Du coup j’ai pris mon chemin, pourquoi ne pas continuer. Et vu la contrainte familiale, ça me permet de continuer mes activités sans monter sur scène, et sans passer à la télé, ce qui est incompatible avec la religion. Ça reste dur jusqu’à présent, mais je continue à être artiste.

Diarra Dembélé: Je me suis retrouvée dans le monde de la scénographie en 2013. Mais je ne savais pas ce que c’était vraiment. Parce que jusqu’en 2017, je voyais la scéno comme de la théorie, j’ignorais sa partie pratique. En première année au conservatoire, notre prof nous a dit de faire de la scénographie. On lui a proposé de le faire sur notre spectacle de semestre. Avec Mohamed, on a construit des paravents, des portes et c’est un peu parti de là. Puis, quand on est venus faire un stage aux Praticables en 2019, au départ, c’était pas pour la scénographie. Je pensais que j’allais faire du théâtre [être actrice], la seule chose que je savais faire. Lamine Diarra nous a proposé de faire de la scénographie, on ne savait pas vraiment ce que c’était. J’étais perdue. Généralement je n’aime pas qu’on me dise où aller, ça me perturbe. Jusqu’en juillet dernier, où j’ai eu l’honneur de travailler avec vous, et où je me suis retrouvée la main dans la pâte.

JCL En 2019, vous étiez là, mais vous n’étiez pas moteurs. Vous viviez ensemble, vous changiez beaucoup avec Clara et les autres, vous étiez actifs mais aussi en observation.

DD On était spectateurs, je dirais. Mais ça nous a pas mal appris. On a entendu des choses qu’on avait jamais entendues. Des mots comme bi-frontal, je ne l’avais jamais entendu.

JCL Le fait qu’on pouvait disposer les gens dans un espace de plein de manières différentes. C’était le projet des chaises. Vous avez appris qu’on pouvait intervenir sur l’espace juste en plaçant des corps, des acteurs et des spectateurs. En juillet dernier, pendant la formation, tu étais discrète. Et je me disais : je sais pas si elle a envie de ça. Et je te retrouve leader. Qu’est-ce qui t’a fait bouger ?

[Elle fond en larmes.]

[Problème avec l’enregistrement, nous reprenons la conversation le 9 janvier 2022.]

DD Avec la maladie de Mohamed [Diarra], je ne voyais vraiment pas les choses bouger. J’ai décidé de prendre les choses en main en attendant que Mohamed revienne. Il y avait deux étrangers parmi nous, Djane et Harouna qui venaient d’arriver et ils ne savaient pas où commencer et où terminer. Mohamed et moi nous étions en avance par rapport à eux.

JCL Et tu as découvert que la scénographie t’intéresse.

DD Je l’avais découvert un peu plus tôt, mais ce qui me titillait, c’est que j’étais dans une

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

position de doute, je me demandais si je pouvais me dire scénographe, alors que j’avais juste fait le stage en 2019. Et là je me retrouve face à moi-même, comme si on me donnait un miroir, et je me vois là-dedans. Il a donc fallu que je m’implique, que je m’exprime, que je fasse sortir ce côté en moi qui veut vraiment faire de la scénographie.

JCL Tu as fait des études d’actrice, tu es venue au théâtre par le jeu d’acteur. Ce que j’ai vu de toi en tant qu’actrice m’a semblé intéressant. Tu aimes être actrice.

DD Je devais terminer mes études de théâtre au sein du Conservatoire et mon père est allé demander à Lamine [Diarra] s’il pouvait m’offrir un stage aux Praticables. Je pensais que j’allais jouer sur scène, chose que je savais faire déjà. Coté scénographie, j’en avais juste un peu fait à l’école, je l’avais comprise sur le plan théorique. Je suis venue faire ce stage en pensant que j’allais être actrice et là on me propose d’être scénographe. On m’a demandé si je pouvais amener des gens intéressés par la scéno, j’ai dit oui et c’est là que Mohamed est venu. Mais j’observais, je n’étais pas en position de vraiment m’appeler scénographe.

JCL Ce qui est nouveau c’est que là, tu a été moteur, tu deviens vraiment scénographe, tu as organisé beaucoup les choses et on sent que tu as envie de ça.

DD La peur que je ressentais s’est dissipée peu à peu, je me suis retrouvée face à moi-même. J’ai été obligée de montrer ce que je sais faire. Je m’imagine scénographe en ayant beaucoup de formations bien sûr. J’ai encore besoin de coups de pouce. Bien vrai que j’ai appris avec toi, quand on a réfléchi ensemble, quand on est passés par cette phase de recherches, on peut utiliser quoi et quoi, qu’est-ce qu’on peut trouver de moins cher. C’est là que je me suis dit que je peux faire de la scénographie mieux que n’importe qui, parce que quand je m’arrête et que j’arrive à réfléchir, les idées scénographiques me viennent en tête, et je peux me servir de ça.

JCL C’est le fait d’avoir travaillé concrètement tous ensemble qui t’a vraiment éclairée.

DD J’étais près du boulot, j’étais près de vous, j’étais là quand tout se passait. C’est comme si j’avais assisté à la naissance d’un enfant, et du coup je me sens prête à devenir mère.

JCL Je me suis demandé si tu avais beaucoup travaillé avec ta mère ? [La mère de Diarra est teinturière, et a géré avec nous le processus de teinture des moustiquaires.] En vous voyant à la teinturerie, chez ta mère, tu savais comment

faire des choses, concrètement, comment intervenir, organiser.

DD À vrai dire, j’ai tout appris quand on était à l’atelier, avec toi [lors d’une visite de l’atelier]. C’est là que j’ai vraiment su comment mélanger les couleurs. De nature, j’avais peur parce qu’il y avait une question de potasse dans ces mélanges et tout, je me disais que j’allais me blesser avec l’eau chaude, et du coup je me retrouve à mettre les gants et à continuer à travailler comme maman le faisait. Et je me suis plu dans ça.

Je voulais mentionner ce côté de moi qui est introverti. À vrai dire, je regarde, mais j’agis rarement. Surtout quand je sens que quelqu’un d’autre choisit à ma place. Quand Lamine m’a proposé de faire de la scéno, je me suis sentie comme ça. Lamine a choisi que je sois scénographe, donc il a fallu que j’incarne ça. Au début, je le faisais parce que je devais le faire, puis je me suis demandé qu’est-ce qui me plaisait dans la scéno. Maintenant je pense que je le fais parce que j’aime le faire. Ça me parle, ça me fait réfléchir beaucoup.

Quand je suis seule, j’arrive à m’exprimer. Avec notre groupe, ça m’arrivait aussi. Quand on était quatre sur un boulot, je disais « je vois la chose comme ça ». Mais chacun a sa façon de voir, je me dis que tous les quatre on a des trucs à montrer, à prouver. Et souvent je voulais essayer de ne pas me faire voir, mais ça me titillait. Je me laissais faire et Mohamed Diarra souvent me disait : Diarra, tu es scénographe tout autant que Djane, pourquoi tu le laisses décider ?

JCL T’es-tu rendu compte que même si tu prenais peu la parole, tu faisais les choses, tu étais efficace et du coup tu orientais le travail, tu prenais plein de décisions. Il suffisait que je dise une phrase et derrière vous bossiez et vous preniez des initiatives. Il y a eu plein de moments comme ça. Décider, faire des choix, c’est aussi dans l’action.

DD Je ne m’étais pas rendu compte. Mais ça m’a aidé quand tu nous disais que nous n’avions surtout pas besoin de ton accord pour faire telle ou telle chose, ça m’a beaucoup orientée, ça m’a appris à me surpasser, à m’imposer dans le travail.

Questions

avec

Adrien Maufay

François Duconseille Si je me souviens bien, tu avais déjà un pied en Afrique lors de ton arrivée à l'atelier.

Adrien Maufay Je commençais à travailler avec la C^{ie} Uz et Coutumes, en septembre 2014 nous partons au Rwanda, c'est ma première visite, j'y découvre les lieux de mémoire du génocide des Tutsis. Au retour de ce voyage, je décide que mon diplôme traitera de cette expérience.

J-Christophe Lanquetin Je me souviens que tu étais très sonné à ton retour.

AM Je suis effectivement abasourdi par ce que j'y ai vu, une prise de conscience entremêlée de rencontres extrêmement fortes avec des rescapés, des acteurs de la société civile qui se battent pour que la mémoire existe, je réalise l'importance que cela a pour la société...

JCL Tu t'es aussi pris en pleine figure la politique mémorielle de l'État rwandais.

AM Complètement, cette volonté puissante de faire mémoire, mémoire institutionnelle avec une écriture commune et globale, jusqu'à la façon d'enterrer ses morts, la même pour toutes les victimes. C'est une mémoire qui doit faire front commun contre un ennemi très présent encore : le négationnisme.

FD Tu orientes alors ton diplôme autour de cela.

AM Effectivement, et en parallèle, je commence une tournée avec le spectacle de la C^{ie} Uz et Coutumes *Hagati Yatchu* qui veut dire « Entre nous » en kinyarwanda – j'en ai réalisé la scénographie en 2013. Une tournée aura lieu de 2014 à 2015 en France car ce

spectacle s'adresse en premier lieu à un public français. C'est une œuvre en trois actes, en trois lieux de la ville et en trois temps de la journée. La pièce nous amène à réfléchir sur les drames de l'humanité. Comme les victimes en 1994, les acteurs/personnages s'effacent peu à peu pour laisser la place à celui qui regarde, à la fin il ne reste que des assises et des traces de peinture laissées par les performeurs. Tout cela me questionne sur le théâtre et sa capacité à porter une parole politique.

JCL À partir de là tu retournes au Rwanda.

AM Je retourne deux fois au Rwanda avec cette compagnie, on y joue ce spectacle, ça devient possible car on est invité par l'institution. La barrière de la langue est habilement contournée, les comédiens français sont traduits en direct par des comédiens rwandais. Des binômes se forment, Le comédien qui porte le texte en français s'arrête pour laisser place au comédien rwandais qui traduit et joue à sa place, puis redonne la parole à son binôme. On tourne dans tout le pays, principalement dans les campagnes, des endroits où le théâtre n'est jamais venu, où il se confond avec le cinéma, les gens sont surpris de ne pas voir les caméras. Les représentations déclenchent des crises chez certains rescapés. Cela provoque des moments d'explosion, les gens craquent. Nous sommes accompagnés de médécins et de gens qualifiés qui s'occupent des personnes en crises post-traumatiques. C'est extrêmement impressionnant et déroutant de jouer dans cette réalité, cela pose énormément de questions sur ce que l'on active, ce que l'on fait de la mémoire, à la mémoire...

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

JCL C'est peut-être aussi que d'un seul coup vous êtes dans un endroit où le théâtre a une efficacité ? Le fait de mettre en scène des spectacles produit des effets mémoriels immédiats sur les gens, effets cathartiques qui sont devenus extrêmement rares en France aujourd'hui.

AM C'est probablement cela, il y a une réaction directe du public. Les gens commentent, ou même interviennent pour arrêter certaines scènes.

FD Est-ce que vous avez présenté la même version que celle créée en France ?

AM Pendant deux semaines avant la tournée, une équipe rwandaise et une metteuse en scène, Carole Karemera, nous ont aidés à transformer pour le Rwanda ce qui a été écrit pour la France, ce n'est plus le même spectacle, c'est normal, cela interroge la relation du théâtre au réel.

JCL Est-ce qu'il y a alors une dimension politique ? est-ce que vous êtes libres ? ou est-ce que vous devez vous inscrire dans un récit que l'on va dire d'État ? Et comment toi, après ce spectacle, tu fais ta route, tu en arrives au projet de la construction des gradins et comment tu continues à travailler avec le Rwanda ?

AM Il n'y a pas de censure, on est juste extrêmement accompagnés et les rendez-vous avec le public sont parfois compliqués. On ne sait pas qui est notre public, on ne sait pas d'où il vient, on ne connaît pas son histoire. Je me souviens d'un rendez-vous pour jouer à proximité de Murambi, le lieu de la représentation est proche du site d'un massacre important du génocide. Il n'y a quasiment personne jusqu'à 5 minutes avant le début du spectacle, notre bus va chercher des gens dans les collines. Ce jour-là, je ne sais pas si les gens ont été prévenus de ce qu'ils allaient voir. J'apprends quelques années plus tard que le bus a fait des allers-retours dans les villages, incitant les gens à venir voir le spectacle, ils n'étaient absolument pas préparés. Ils se sont retrouvés devant quelque chose dont ils ne savaient rien... ils obéissaient à une demande.

JCL C'est même un contresens par rapport à ce qu'est un spectateur.

AM Complètement.

JCL Et comment tu t'émancipes de cela à partir de ce moment ?

AM Je ne sais pas si je m'émancipe mais je trouve ma façon de retourner au Rwanda. J'y reviens avec une lecture différente, je rencontre des artistes, une jeunesse très

active, qui a subi le génocide enfant et qui n'a plus envie de créer uniquement sur ce thème, un ami me dit : « Nous sommes une génération d'artistes sacrifiés à la mémoire du génocide. » Je rencontre d'autres acteurs de la vie culturelle, je me questionne sur les espaces de représentations à Kigali, la plupart des événements sont organisés dans des espaces dédiés ou institutionnels. Performer dans la rue ne se fait pas si facilement. Les lieux indépendants que je rencontre cherchent l'autonomie financière pour créer des projets qui leur appartiennent entièrement dans la forme et dans le sens.

JCL C'est parce que l'on est dans un contexte rwandais qu'il y a la nécessité de cette indépendance, donc d'une économie propre. À partir de là, tes outils de scénographe et de constructeur sont extrêmement précieux. Tu as les moyens avec ta formation et ta pratique d'accompagner cela et de fournir des outils *ad hoc* comme le projet du gradin-praticable que l'on publie ici.

AM De fait, j'ai toujours travaillé dans des lieux qui n'étaient pas prévus pour du théâtre, j'arrive au Rwanda avec ce bagage. Les artistes que je rencontre veulent faire des choses dans la rue, mais les lieux deviennent extrêmement balisés. Au centre de Kigali, il y a une rue piétonne, à l'image des rues commerçantes des grands centres urbains internationaux, une caricature d'espace public, fait pour, quelques barrières et des blocs de béton et cela devient l'espace de toutes les représentations hors les murs, mais de fait hors contexte, sans tenir compte de ce qu'il se passe autour, des gens qui y habitent, de leurs vies. Pour un chorégraphe qui a envie de jouer à Nyamirambo, un quartier populaire de Kigali, c'est compliqué d'obtenir l'autorisation de se produire dans la rue, les autorités lui diront de jouer dans une salle, un cinéma, un endroit où il y a des gradins, un endroit fait pour. L'idée du gradin vient de là. Avec deux amis constructeurs, Amini Tambwe (Tchaka) et Pacifique Ishimwe, on a conçu et réalisé un objet mobile et modulable, un gradin tout-terrain qui peut s'installer où l'on veut pour créer un lieu « fait pour » au regard des autorités. Le cadre est transportable et ainsi on commence à sortir du cadre imposé.

JCL À ce moment-là, tu as déjà rencontré la Rara Woulib ?

AM Oui, cela fait six ans que je travaille avec eux, avec Julien Marchaisseau, le metteuse en scène, on interroge les cheminements qui permettent de contourner les cadres imposés... À Kigali, cela a commencé par l'envie de Dida Nibagwire et Wesley Ruzibiza, artistes et producteurs, de fabriquer des gradins pour leur lieu de travail, un ancien

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

hangar de stockage transformé en espace de création. Aujourd'hui ce lieu s'appelle « l'espace », seul théâtre indépendant du pays. J'ai été invité par l'Institut français pour conduire un workshop. La somme obtenue a financé 70 % du projet, le reste fut de l'apport personnel. Ce gradin suffisamment agile a transformé un hangar en petit théâtre et il permet de jouer partout en extérieur.

FD Cela devient une sorte de sésame, de passeport pour pouvoir travailler dans l'espace public, c'est assez à l'opposé de ce que vous faites à la Rara.

JCL Oui mais ce n'est pas forcément à l'opposé, c'est comme la Fête vagabonde qui consiste à contourner une règle en déplaçant le spectacle toutes les 20 minutes dans Marseille, et là c'est détourner la règle imposée dans la rue en mettant des gradins et faisant un semblant de théâtre, c'est la même dynamique de hacking, celle de jouer sur la limite des règles imposées.

FD Oui, s'il faut un gradin, il y aura un gradin.

AM Oui. Et en plus ce gradin peut en fonction de son installation ne plus être un gradin mais juste des praticables, des comptoirs de bar, des tables ou des bancs... on les apporte et on en fait ce que l'on veut sur place.

FD Et donc cela permet d'avoir les autorisations ?

AM Cela permet de rentrer dans le cadre, parce que l'autorisation on ne l'a jamais vraiment, personne ne la donne complètement, à ma connaissance c'est une sorte d'accord tacite, en tout cas je n'ai jamais eu d'arrêté d'occupation de l'espace public entre les mains. C'est du bon sens, si tu fais du théâtre, il te faut un théâtre non ? Un regard va être posé dessus... ce n'est donc pas vraiment un rassemblement illégal, c'est autre chose qui se passe...

JCL C'est intéressant parce que tu es vraiment parmi tous les gens avec qui on dialogue à l'heure actuelle à la croisée de plein d'enjeux qui sont pour nous essentiels et tu es aussi à l'origine de la rencontre avec la Rara Woulib. Alors comment cela est arrivé, ton inscription dans la Rara Woulib, le travail dans l'espace urbain et le fait de venir nous chercher ?

AM La rencontre avec la C^{ie} Rara Woulib se fait à Marseille, le fait d'y vivre me permet de rencontrer Julien Marchaisseau. Ce sont des rencontres à des carrefours de vie qui ne se font pas vraiment par hasard, Julien cherchait un constructeur mais aussi un scénographe. Du coup j'arrive dans cette compagnie sur des projets nécessitant beaucoup de construction, c'est très drôle, on s'amuse à construire des bars flottants sur les canaux du sud de Manchester, on brûle des morceaux de décor

Avec deux amis constructeurs, (...) on a conçu et réalisé un objet mobile et modulable, un gradin tout-terrain qui peut s'installer où l'on veut pour créer un lieu « fait pour » au regard des autorités. Le cadre est transportable et ainsi on commence à sortir du cadre imposé.

dans les champs en Italie, on monte des ateliers éphémères de construction de bancs en plein Marseille... Avec le projet *Moun Fou*, on commence à nommer notre approche de l'espace public, à parler de hacking. Ce qui était une pratique intuitive parfois illégale devient une façon de penser et s'inscrit aujourd'hui sur le fil du légal. On utilise ce savoir-faire aussi bien dans la rencontre, dans le montage des projets et dans sa diffusion, on se fabrique un super passe-partout qui nous amène aujourd'hui à créer des liens forts entre artistes et acteurs de la société civile à Marseille.

JCL Ton expérience de l'Afrique du Sud avec nous a-t-elle joué un rôle dans ce parcours ?

AM Énormément parce qu'elle alimente d'exemples les discussions avec Julien. Je reviens régulièrement sur des événements qui se sont passés pendant Play>Urban, je parle de l'enseignement que j'ai reçu à Strasbourg. Jusqu'à vous inviter pour la Fête vagabonde qui s'inscrit dans le travail commencé avec vous pendant Play>Urban.

FD Intéressant, tu es à un endroit de connexion de nombreuses parties de ce numéro de la revue et quand, en juin 2019, je participe à cette table ronde avec Julien pour le Festival de Marseille, on arrive à un point d'articulation entre les projets passés et ce qu'il se construit entre nous autour du projet Hacking / Marseille-Tunis-Strasbourg qui ne sera évoqué qu'en amorce ici.

Questions

avec

Baerbel Mueller Frida Roblès

Dans le cadre de la carte blanche que le festival L'Univers des Mots offre à Play>Urban, nous invitons [a]FA _ [applied] foreign affairs – un programme de recherche de l'Institut d'Architecture, Université des Arts Appliqués de Vienne – à nous rejoindre. Baerbel Mueller, Frida Roblès et cinq étudiants, Anni Draï, Carmen Egger, Ivan Jakaric, Oliver Alunovic et Zach Beale, passent ainsi une dizaine de jours en résidence à Conakry et conçoivent un portique, construit sur place par des artisans. Cette structure, entre acupuncture et performatif, est positionnée dans différents lieux de la ville, à l'entrée des lieux de spectacles, dont elle vient intensifier le devenir théâtral. Une publication a été réalisée autour de ce projet par [a]FA _ [applied] foreign affairs en 2021.

J-Christophe Lanquetin Let's start by returning back on the Conakry project. The way we went through this and how you see it from three years after. How the experience was for you?

Frida Roblès It feels like way longer, and way shorter than three years. It's a bit confusing to see it on the back. For me it was the first time to be with a group in another country. It changed a lot about my visions.

JCL This first time for young people in another country is always a strong and challenging experience. It always takes a lot of time to adapt. The first time is just about being able to be there. The texts by students we publish are a lot about: waouh, being there was challenging, it shifted all my markers. Some students spent the all residency dealing with that, and were able to really think and do something, after, when back in France. So it's not so strange.

FR What was exciting was to think about performance art in the city. The fact that most of the performances took place in places that are not normally theaters. How to think together with architecture students on developing spaces and helping out, promoting, getting attention to spaces that are normally not for contemporary art. This, as question and challenge, was and continues to be exciting. Of course, in the aftermath one always wonder what could have been done better, how could we have engaged in a different way. There was so many restrictions, like time, that made things rush and wonder on the potency of the project.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

Baerbel Mueller It might sound a bit brutal, but it's never really my main interest to bring students and think about what the experience is for them. My enthusiasm is about coming in with a certain expertise, and talent, and engaging in creative processes and doing great projects with great partners. The Conakry brief, or the overall festival idea was exciting to participate in. For years I explore and practice this concept of urban acupuncture. I strongly believe in small scale interventions in urban space which become waypoints or nodes which allow you to navigate a city with purpose. So for me the urban strategy of the festival was very exciting. And bringing students of [Applied] Foreign Affairs is more like creating a situation where there is a selected group of creatives, or young architects, who bring certain skills, and to work with this. In the case of [A]FA Conakry Play Urban, I was specially interested in the trans-disciplinary collaboration, with you as scenographers and theater directors, actors – which didn't really turn out to happen because of constraints regarding the schedule, but...

JCL But the interest of collaborating between an architectural background and a more performative background is still there, I think.

BM Yes, sure!

JCL Can you just briefly re-explain this principle of acupuncture. That's where we met conceptually, in the common reflexion on urbanities and ways to intervene in urban space. We kind of re-used it on our side in Mayotte recently, this idea of acupunctural interventions. It was more in a performative way, but basically this works super well, people understand the simplicity and sharpness of the idea.

BM Acupuncture in Chinese medicine is the technique of inserting and manipulating fine needles into specific points on the body to relieve pain or for therapeutic purposes. Thereby, each juncture has its own unique ability to affect the meridian and the terrain of the body as a whole. Translating this to the urban, the starting point of it to be successful is that there is careful listening to the city, and finding the points where these interventions make sense to radiate. It's not like you just arbitrarily intervene and then it works on its own. For me it's very potent that you don't operate from one space, and create something large in one location. That can be critical on many levels. On the one hand it's very exclusive because you only reach a certain audience, on the other hand it's also challenging because you mostly need budgets to do larger spatial gestures, let's say. The acupuncture strategy, or the dispersed spatial intervening is an amplifier,

as you reach different audiences, you operate in different neighborhoods and from within diverse contexts. These interventions have radiating effects into the urban context. What is exciting, is to not think them individually but also as a network of acupunctures speaking to each other. There is not only intervening and radiation, but it's also the ways, passages, routes, trajectories, which do something on their own and are not controllable. If I refer back to Conakry and this theater festival, every audience could actively decide to move from A to B to C, in his or her own interest, and speed, or means of transportation. You have these destinations, or venues then, but you also have the actual surrounding and the actual people living or working in these environments. Then, intentionally or accidentally they participate or have a chance to attend.

JCL Regarding what you just explained about acupuncture, what we did and saw in Conakry, does it work with the way we were staging performances in various places? Does it work with the performative or for you is it really a concept or a way to approach architecture?

BM These performance venues – how it was set up as a festival – were all very specific, potent and beautiful, magic or loaded. There was also a really interesting level of diversity. So I think it was working beautifully on urban scale and on a conceptual and programmatic level. The critical part was how white people were appropriating certain environments. But I cannot judge on how successful it was to engage with the respective neighborhoods or direct context, how invasive it was maybe, as we were coming in late and shortly in each of these spatial situations, in opposite to the directors and actors who rehearsed here for weeks. I was not present enough.

JCL But, I insist, do you think this principle of acupuncture can work with the fact of displaying performances in urban space? A network of performances? Because basically this is what we (mostly François) did via the choice of places. And it was, I think, possible to conceptualize it as a network of acupuncture points relating one to the other, creating kind of an environment as you describe it. My question is more about the performative, actually, because I completely see, regarding what you do, Frida, you, the students, the school, how this, you make it work for architectural interventions. But do you think it works for performance?

BM This acupuncture concept is also interesting as it questions the idea of permanence and stability in architecture, and that's very exciting for young architects. Also, the emphasis on the process instead of the product: architecture as a process, not as

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

the design of architectural objects.
Spaces in the becoming...

JCL And we are completely ephemeral.

BM Yes!

JCL And for you it's a huge difference.

BM Yes!

FR It's the power of not having everything in one venue normally programmed to be the performance play that you need to pay an entry for, or go through a ritual, giving ticket, getting a seat, or any of these. It's rather to all of a sudden be in the middle of a performance that you were not expecting. Thinking that way there is at least two performances that were powerful in connexion to the community in Conakry. In the performance by Androa Mindre Kolo in the Nongo pont, what was exciting was to see how the children were following the walk throughout, from beginning to end and that, I think, created a moment of acupuncture. These children would not have engaged with it if it hadn't been as it was. In *Les Survivants*, by Lionel Manga, the space normally used for drink beer or play soccer, became a small circus with poetry, and also the children were amazed. I think that is the power of creating something, even if it's ephemeral, in a place where it's not the policy.

BM Androa actively decided, against being in this network of acupunctural points, to not be stationary. He basically did a passage, a procession from A to B. He was activating the in-between.

JCL You have the permanence of building something, we have the permanence of the memory of the performance in people's body. The question of duration regarding performance is really related to what people experience, how do they experience it, what they do remember, but we will never really know. Very few has been said and it's normal people cannot even necessarily use words to express what they experience. But this stays. And this year there is the festival again, and they are mostly working on the « grand terrain » [La Ferme Kipé]. They are using some of the same places we suggested three years ago. Then there is a live memory, people know and remember what happened a few years ago. When it comes back it's not new. It's something... OK! It comes back. And that's a substantial difference, I think.

BM This repetition is quite powerful, the notion of the « changing same » in it. Most probably La Ferme Kipé has changed over the last two or three years and now after all this time it has been differently programmed with another kind of performance, but there is

the memory of what happened back then to many, and inscribed in the place itself.

JCL It's the singularity of a performance, which is kind of breaking the continuity of daily life. The ordinary. That's where it's powerful.

BM Absolutely yes.

JCL The difficulties you had were mostly related to the short time of your presence. If you had stayed three weeks more, you would have had time to develop more precisely and quietly the structure you staged. Beyond the structure you have built, we can see that this way of intervening as architects is sharp. And not so far from the performative, as you had to install, build, unbuild, reinstall, move the structure.

BM Your students as scenographers and the architecture students, basically it was the same questions, finding a way how to somehow embed a work, or a gesture, but at the same time make it somehow stick out, frame something, highlight something, or stage something given. And to identify how to do that in an adequate, if that is the right word, way, or a poetic way. Again the scenographic work is strongly related to the content of the piece, and the respective given spatial context. The hard work was to find this balance in how to appear and not disappear, frame, stage or highlight, let's say the given, plus the piece coming in, but not to overdo it. And the temporalities are also somehow relevant for all of us. It's only different durations, but it's the same, question like for how long something is there. How does it appear and disappear? The intervention our students designed was a performance in itself, it was something which would travel and needed to be set up, it had its moments, and then it was dismantled to travel to another venue.

JCL The word you were using about the intensity, the way you appear or disappear. Is this a language you currently use about your architectural projects? Because it's very close from our words. We constantly speak and think like that, about scenography.

BM I mean, talking about [A]FA, it's only valid that we come in with people and expertise, if we end up creating a surplus – not in a moral sense –, as a spatial gesture or a landmark, but not in the sense of creating the spectacular. If we would mimic what is there already, or if we would have chosen a color which was not striking and would have disappeared, then the question is why to come in. Reflecting now on this lab, it was also very interesting to observe the two of you, as you are masters in minimal intervening. You work much more with the material from the

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

place, such as the wood on the rooftop of the Festival building and smallest gestures, and I really admire that and at one point I was frustrated that the [A]FA structure was so costly in comparison, as it was meant to last for two or three weeks only. I would have wished we would have been more ephemeral, nevertheless having a strong(er) gesture.

JCL This process would have happen with more time. Also, your gesture was completely fitting with the scenography of *Les Survivants* circus performance. This structure was able, according to the context you were staging it in, to become a passage, an entry, a curtain... It could have been a gallery space, or whatever. In the circus performance the structure was the entry of the arena and it was working super well. Your project was in process to be super adaptable and to create a strange object which is in a way permanent but then shifts from one place to the other, one context, one performance to the other and is able to transform its meaning according to the narrative.

FR I was thinking about the differences of scale. The scenographers were really marvelous on shifting a space, a swimming pool for instance, into a stage. And for the architects the task was to ask how do we combine, how do we create a bridge between the performances and the city, and I think that can be a small difference. The different scope or scale of thinking is linked to the fact it was movable throughout the different performances. In that sense I was curious of what you said about these temporal memories. In a way it's also to create a public, develop publics.

BM The scenographers had more parameters to work with, they had the theater or performative pieces, the script, and the respective spatial contexts. The architects only had the context. Originally the idea would have been to be involved in the selection of venues. There would have been an understanding of the urban context as an urban context, and in this case it was about jumping on these selected points. When Hakim Bah came to Vienna he mentioned some of the theatre pieces, and talked about the directors. So, potentially it would have also been interesting to have the content of these plays and the directors' take on these productions as parameters, like really knowing the performances.

JCL I can understand you would have been interested, but what was fascinating is how the structure was beginning to interact physically, in terms of imaginaries. It was carrying an imaginary of theater even though it had not the appearance of a classical theater space.

It was super interesting in that. This structure was doing the job precisely because you didn't know what was going to happen in the performances.

BM You are right. It would have been a family of, let's say, objects, which would have followed certain (design) parameters which wouldn't have changed. They would have reacted to the spatial setup plus the piece. But yes, it would have been a different project.

FD The autonomy of this structure was really interesting. There was no obvious link with the different theater performances, but there was a kind of theater spirit in the structure and a real space for it in all the festival. Not a minor place, an interface between the city and the theater places, a kind of script and a real contextual inscription. I think Baerbel and Frida you are too much critical with the project. This project was full of potentialities that we didn't have time to use and develop. But they were there.

FR This process was about how to listen to the space, look at the space, try to feel it in different emotions. It was on how you react to these contexts. It became quite organic in the developing of ideas, so many good discussions needed to happen fast. In everyone's mind throughout the time we were in Conakry, that had some power to create spaces when you are developing a concept on the goal, and by being confronted with spaces.

JCL Maybe the fact you had not enough time was a chance. You had to stage and invent something very fast in link with a lot of intuitions, and maybe that was interesting.

BM There is something powerful that I really enjoyed: it was not coming to Conakry and have an initial three or more days understanding of the city as a whole. Instead, we immediately dived into these selected venues and we only read the city through these. I mean, we experienced the city through them. It reminded me of how I perceived Kisangani where, for Studios Kabako¹, I was only going to certain neighborhoods, and missed all the rest. It was a kind of powerful déjà-vu for me, in Conakry, which I really enjoyed. In reality we always live in these bubbles in cities, we have certain reasons to go to certain locations and there is a lot excluded. I really love these concentrated ways. I experienced Conakry through this very acupunctural way. And the moto rides in between. Basically we lived somewhere, we had these five selected points and we hardly experienced anything else. I think that was powerful.

PRATIQUES SCÉNOGRAPHIQUES

JCL You start by the middle. You are immediately in the middle, you cannot have a global overview. You jump in and there is no possibility, no time to have an overview. You are there, you experience from there and what is around you is really the experience.

BM Yes! And maybe for students of architecture that is what is exciting, because we are somehow trained to look on satellite images to a city and orient ourselves easily. This was not possible in this situation and that was beautiful.

FR And free somehow. Was the students work influenced by this project?

BM The strongest which stayed with all of them is less the acupuncture as a mode of operating, but more the performative. I think for them the performative was the strongest.

FR And also the playfulness. To be able to have the playfulness within the process of designing, and I see it as a continuation of the word theatricality, like having the pleasure of things that are developed in a theatrical way. That's what I see in some of the projects the students developed after. It allowed for a space of playfulness and intuition.

NOTES

- 1 Les Studios Kabako sont un lieu et projet artistique développé par Faustin Linyekula et Virginie Dupray (jusque en 2021), à Kisangani (RDC). Baerbel Mueller y a développé un processus de recherche et création de lieux, dans une logique d'acupuncture.



KINSHASA, une matrice
—PARTENARIAT
2003-2013

Les workshops dans l'espace urbain à Kinshasa entre 2003 et 2013, dans le cadre d'un partenariat entre l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et la Haute École des Arts du Rhin, constituent une des matrices de Play>Urban. Ils ont ouvert nombre de possibles spéculatifs et performatifs pour les Kinois et pour nous. Avec Arno Luzamba, Yannick Luzuaki, Mega Mingiedi.



Performances



KINSHASA



Androa Mindre Kolo



KINSHASA



Androa Mindre Kolo



KINSHASA

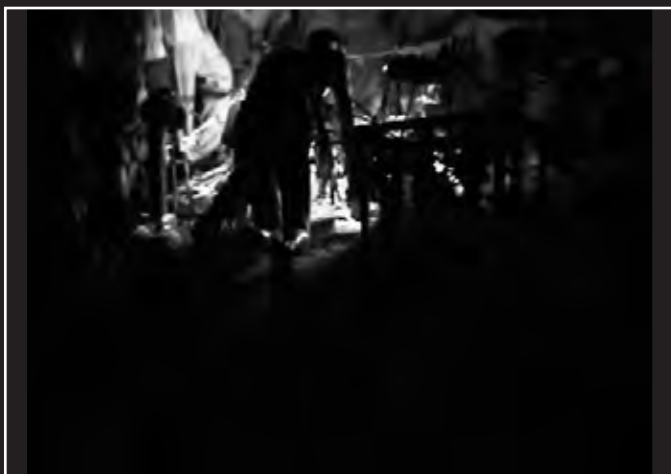
Androa Mindre Kolo



KINSHASA



KINSHASA



Androa Mindre Kolo

Androa Mindre Kolo



Christian Botale

KINSHASA

author



KINSHASA

author



Christian Botale



Christian Botale



KINSHASA



KINSHASA



Kiki Zangunda, Christiano Mangrovo

Kiki Zangunda



KINSHASA



KINSHASA



Mike Sapwe

Kiki Zangunda



KINSHASA



KINSHASA





KINSHASA



KINSHASA



Kiki Zangunda

Kiki Zangunda



KINSHASA



KINSHASA



Mega Mingiedi

Mega Mingiedi



Mike Sapwe

KINSHASA



KINSHASA



Yannick Luzuaki



KINSHASA



KINSHASA



Yannick Luzuaki, Christian Tundula

Ring de boxe à l'Académie des Beaux Arts



KINSHASA



KINSHASA



Mike Sapwe



Androa Mindre Kolo et Steven Cohen



KINSHASA



Rek Kandol



KINSHASA

Vitshois Mwilambwe Bondo

KINSHASA



Partenariat & Questions

HISTORIQUE PARTENARIAT ABA-ESAD (HEAR)

Échanges d'enseignants

Les actions de formation menées par les enseignants de Strasbourg viennent principalement des options Objet, Design, Scénographie et Art de la HEAR (deux workshops en Communication ont cependant eu lieu en 2003 et 2004).

Ces workshops ont permis aux étudiants kinois de s'approprier des méthodes nouvelles liées à une culture de l'objet, de la scénographie, de la performance, des nouveaux médias, du design, de l'art... L'adaptation des enseignants de la HEAR à l'environnement de l'ABA et à Kinshasa a conduit à des pédagogies plus ouvertes et souples. L'implication progressive des enseignants kinois et leur participation aux workshops a permis la légitimation des actions du partenariat au sein de l'ABA et un enrichissement mutuel dû au croisement des pédagogies.

À partir de 2005 s'est imposée la nécessité d'impliquer les enseignants de Kinshasa qui avaient exprimé leur volonté de bénéficier du dispositif d'échange. La HEAR a donc accueilli des enseignants de l'ABA qui ont participé à l'évaluation des étudiants, ont pris part à des jurys du concours d'entrée et au diplôme blanc des options. Ils ont également proposé des workshops et des conférences sur leurs pratiques.

Échanges d'étudiants

Les étudiants, à Kinshasa et à Strasbourg, ont bénéficié d'un encadrement pédagogique attentif à leur cursus et à leurs besoins. Un cursus croisé expérimental a fonctionné entre 2005 et 2008, pour un groupe d'étudiants kinois ayant dans un premier temps participé aux workshops à Kinshasa. Ce cursus a donné lieu à la délivrance de deux diplômes, le DNSEP français et la Licence ABA en 2008. Jusqu'en 2013, la HEAR a accueilli via ses commissions d'équivalence des étudiants kinois.

Des étudiants diplômés de Strasbourg ont effectué une 6ème année à Kinshasa et mené des workshops dans le cadre de leur résidence.

2002 – KINSHASA

Rencontre entre Daniel Shongo, directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Kinshasa et J-Christophe Lanquetin, enseignant à l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg (aujourd'hui, la Haute École des Arts du Rhin), à l'initiative de Jean-Michel Champault, directeur de la Halle de la Gombé, Centre culturel français de Kinshasa.

2003 – STRASBOURG

Premier séjour de Daniel Shongo, directeur de l'ABA, à Strasbourg. Cette visite décide Jean-Pierre Greff, directeur de l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg, à venir à Kinshasa.

2003 – KINSHASA

Visite de Jean-Pierre Greff à l'ABA, accompagné de Jean-François Gavoty, Philippe Delangle et J-Christophe Lanquetin. Signature d'une convention de partenariat entre les deux écoles, avec la direction de l'ABA, le ministre de l'Enseignement Supérieur et la ministre de la Culture en RDC, Gildas Le Lidec, ambassadeur de France et Jean-Michel Champault, directeur de la Halle de la Gombé.
Workshop : « Bien fait, mal fait, pas fait » : option Objet.
Enseignant HEAR : Jean-François Gavoty.
Workshop : « Questions de communication graphique ».
Enseignant HEAR : Philippe Delangle : option Communication.

2003-04 – STRASBOURG

Accueil d'étudiants boursiers et d'assistants d'enseignement de l'ABA à Strasbourg : Francis Mampuya en atelier gravure, Kazadi Sikasso en atelier textile, Berry Malundama et Simeon Utchudi en option Communication.

2004 – KINSHASA

Workshop : « autour de la sape » : atelier de scénographie
Enseignant HEAR : J-Christophe Lanquetin
Référent ABA : Vitshois Mwilambwe (étudiant boursier).
Workshop : « Questions de communication graphique » : option communication.
Enseignant HEAR : Iris Levasseur.
Workshop : « Un objet produit une action, une action produit un objet » : option objet.
Enseignant HEAR : Edith Dekyndt.

2004-05 – STRASBOURG

Étudiants boursiers de l'ABA à Strasbourg : Iviart Izamba Zi-Kianda en option Design, Taty Onokoko en option Communication, Vitschois Mwilambwe Bondo en ateliers scénographie et Art3, Kura Shomali en option objet.

2004 – KINSHASA

Workshop : « Corps-espaces » : atelier de scénographie.
Enseignant HEAR : François Duconseille.
Enseignants ABA : Dominique Nkayilu, Charles Tumba.
Workshop : « Un objet, une action, une image » : atelier de scénographie.
Enseignant HEAR : J-Christophe Lanquetin.
Assistant ABA : Vitshois Mwilambwe Bondo.
Négociation avec l'Ambassade de France des financements pour le partenariat, dans le cadre du Fonds de Solidarité Prioritaire (FSP), mis en place en 2004 par Jean-Michel Champault, alors directeur de la Halle de la Gombé. Coordination FSP : Sandra Duquesnoy.
Avec le soutien de l'Institut Français, Paris, dans le cadre de son programme d'aide aux écoles d'Art.

2005-06 – STRASBOURG

Accueil d'enseignants de l'ABA : Charles Tumba, enseignant en théorie et responsable des Relations Internationales ; Dominique Nkayilu, Professeur en architecture d'intérieur-design et designer ; Isidore Makala Mbusta, plasticien sculpteur et Secrétaire Général Académique ; Roger Botembe Mimbayi Lita, artiste peintre et Professeur en art.

KINSHASA

2006 – KINSHASA

Accueil d'étudiants boursiers de l'ABA à Strasbourg : Christian Tundula Moma en option communication, Mega Mingiedi Tunga en option Objet, Ibrahim Mulundu Ngunza à l'atelier de scénographie, Pathy Tshindele en option Art.

Workshop « objets orientés » : option Objet.
Enseignant HEAR : Jean-François Gavoty.
Enseignants ABA : Diakabana N'Senga, Konde Vantoto, Dominique Michel N'Kayilu, Théo Matu.
Visite de Barbara Morovich, responsable des Relations Internationales à la HEAR, pour une mission d'évaluation et la tenue de deux conférences : « Regards anthropologiques : l'art et le rôle de l'artiste » et « L'ouverture internationale dans les écoles d'art : l'exemple de l'école de Strasbourg. ».
Workshop « Muséographie et expographie » : atelier de scénographie.
Enseignant HEAR : Alexandre Früh.
Enseignant ABA : Dominique Michel Nkayilu.

En parallèle et en lien avec les activités du partenariat s'est déroulée de décembre 2006 à janvier 2007 une résidence des Scénographies Urbaines dans et autour de l'Académie des Beaux-Arts. Elle a impliqué bon nombre d'étudiants de l'ABA et d'enseignants de la HEAR invités en tant qu'artistes : François Duconseille, Eléonore Hellio, J-Christophe Lanquetin, Pierre Mercier, Francisco Ruiz de Infante.
<http://urbanscenos.org/?portfolio=kinshasa>

2006-07 – KINSHASA

Résidences des jeunes artistes en 6^e année de la HEAR
 – Mélinée Faubert-Chabert, diplômée en scénographie, a mené un stage qui mêlait des actions engagées dans la ville (performances, ateliers artistiques) avec une activité pédagogique au sein de l'ABA.
 – Stéphanie Henry, diplômée en Design, a engagé diverses collaborations avec des artisans locaux et réalisé un travail avec un groupe d'étudiants de l'option « Architecture d'intérieur-design ».
 – Marguerite Bobey et Edwina Hoël, diplômées en Art, ont tourné un film, soutenu par le CCF de Kinshasa, sur les artistes populaires de Kinshasa. À l'Académie, elles ont engagé deux workshops, de vidéo avec des étudiants en communication visuelle, et de performance.
 – Géraldine Trubert, diplômée en Scénographie a mené un workshop intitulé « J'ai porté une ville dans ma vie » proposant une méthodologie de travail pour inventer un « espace porteur de sens ».

2007 – STRASBOURG

Accueil d'étudiants boursiers de l'ABA à Strasbourg : Hortensia Tshika Makanda Coco en option Objet, Laura Fortuné Ngoie Zinga en options Objet et Art, Apollinaire Wantina Tuazungulua en option Art, Cédric Nzolo Ngamobu en option Design, Androa Mindre Kolo en Scénographie et Art3.
 Daniel Shongo obtient un DNSEP de Scénographie de la HEAR lui permettant de continuer à diriger l'ABA après la réforme de l'enseignement supérieur en RDC et la mise en place du grade de Licence.
 Visite à Strasbourg de M. Alain Joly, Conseiller culturel de l'Ambassade de France à Kinshasa : visite de l'école, rencontre avec les étudiants congolais en échange et avec les enseignants, participation à des bilans et réunions de concertation pour le partenariat.

2007 – KINSHASA

Workshop « Théorie artistique » :
Enseignante HEAR : Sandrine Israël Jost.
Enseignant ABA : Charles Tumba.

KINSHASA

Workshop « Collectif ESP et laboratoire art en réseau » : Art.
Enseignante HEAR : Éléonore Hellio.
Enseignants ABA : Charles Tumba, Dicoco Bokhetsu (coordination réseau).
Ce workshop a permis deux performances en réseau : une entre Strasbourg et Kinshasa pendant la fête de l'internet début mai 2007, la seconde entre Strasbourg, Kinshasa et Karosta (Lettonie) dans le cadre de l'année France Lettonie.
Résidence pour le pôle image : Deux mois de formation aux logiciels d'image.
Enseignant HEAR : Yvan Freund.

2008 - KINSHASA

Suivi d'étudiants boursiers de l'ABA.
Enseignants HEAR : Jean-François Gavoty, Éléonore Hellio et Pierre Mercier.
Enseignants ABA : Isidore Makala Mbuta, Ndundu Mimgi Lema, Diakabama, Dominique N'Kayilu, Francine Mava, Charles Tumba, Mabudi Yoto, Roger Botembe Mimbayi Lita.
Workshop « Pocket film » : option Communication.
Enseignante HEAR : Marie-Dominique Dhelsing.
Ce workshop a abouti à la présentation de films d'étudiants au festival Pocket films au Centre Georges-Pompidou en juin 2008, dont *Voiture en carton* (film lauréat), de Kiripi Katembo Siku.

2008 - STRASBOURG

Exposition Benda Bilili : exposition, performances et rencontres, la Chaufferie (galerie de la HEAR), retraçant l'ensemble des activités du partenariat depuis 2003.
Workshop de l'option objet avec Mabudi Yoto et Jean-François Gavoty en lien avec l'exposition Benda Bilili.
DNSEP pour 9 étudiants boursiers de Kinshasa à Strasbourg, avec la participation d'enseignants kinois dans les jurys : Christian Botale, Eddy Eketé, Iviart Izamba, Androa Mindre Kolo, Mega Mingiedi, Cedric Nzolo, Pathy Tshindele, Kura Shomali, Appolinaire Wantina.

2008-09 - KINSHASA

Diplômes de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa pour les étudiants impliqués dans le partenariat.

2009 - KINSHASA

Séjour préparatoire à la résidence MILOBELA à Kinshasa : Alexandre Früh, Anahita Heckmat, J-Christophe Lanquetin et Jonathan Debrouwer et Isabelle Vali, deux étudiants de la HEAR.

2010 - KINSHASA

Exposition, installations, performances : MILOBELA, à l'Académie des Beaux Arts de Kinshasa et dans les salles du Musée National, pour les 50 ans de l'indépendance de la RDC.
Enseignants HEAR : Alexandre Früh, Éléonore Hellio, J-Christophe Lanquetin.
Enseignants ABA : Charles Tumba, Dominique Nkayilu.
Coordination : Daniel Shongo (directeur de l'ABA) et Joseph Ibongo (directeur du Musée National).
12 étudiants de la HEAR et 20 étudiants de l'ABA.
Projet financé par l'École du Patrimoine Africain à Cotonou, l'Ambassade de France à Kinshasa (dans le cadre du fonds FSP), l'ABA à Kinshasa, le Musée National à Kinshasa et la HEAR à Strasbourg. Avec le soutien de l'Institut Français, Paris.

2010-14

Accueil d'étudiants kinois en options Art, Objet et Scénographie, via les commissions d'équivalence de la HEAR : Alain Polo Nzuzi, Djo Bolankoko, Arno Luzamba Bomperé, Freddy Mutombo, Mike Sapwe, Rhunaud Panzu, Faustin Mutambayi...

KINSHASA

Kinshasa
ne sera jamais
New York.
Tant mieux d'ailleurs.
Chaque ville
a son âme.
Chaque ville
a son corps,
sa peau,
son intelligence,
sa bêtise,
son côté monstre,
sa poésie,
sa part de mystère...

KINSHASA

Espace urbain

Kinshasa – Partenariat ABA – ESAD (HEAR)

J-CHRISTOPHE LANQUETIN

Le partenariat entre l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg [aujourd'hui la HEAR]¹ a consisté, entre 2003 et 2013, en un ensemble de circulations d'enseignants et d'étudiants entre les deux écoles, des workshops croisés à Kinshasa et Strasbourg, et des résidences d'étudiants strasbourgeois à l'ABA. Enfin, une vingtaine de jeunes artistes kinois ont suivi entre une et trois années d'études à Strasbourg et sont aujourd'hui diplômés d'un DNSEP. La rencontre avec la ville de Kinshasa a fait que cette expérience constitue pour nous une matrice des enjeux urbains de l'atelier de scénographie de la HEAR ainsi que du programme de recherche Play>Urban.

Lorsqu'on arrive à Kinshasa pour la première fois, on est immédiatement saisi par la puissance de l'urbain. La route qu'on emprunte de nuit à la sortie de l'aéroport traverse le quartier de Njili² éclairé, faute d'électricité – on est en 2001³ – par des milliers de lampes à pétrole. La voiture avance lentement dans les embouteillages, au milieu des lueurs, et l'on sent, on devine plus qu'on ne voit, la profondeur du noir, la présence d'une multitude de corps en mouvement. Assis à l'arrière, un peu à distance, fasciné, on plonge à la rencontre de cette ville. De cette vision première, saisissante, se méfier cependant. Si elle est marquante, elle est aussi trompeuse. Ce qu'elle donne à voir, c'est d'abord l'absence d'électricité dans un quartier très densément peuplé et le fait que tout le monde doit s'en débrouiller. Elle raconte à quel point cette ville est tout entière façonnée par les gens qui y vivent. C'est cela qui nous happe intensément, et qui au quotidien amène le corps à agir avec une acuité et une précision de chaque instant. Tout est constamment possible tant la ville est pleine de ce qu'expérimentent les gens au quotidien, de jour comme de nuit. Le jour est tout entier dans l'énergie de cette ville gigantesque, traversée de foules en mouvement, de voitures, de sons. La nuit, Kin se met en roue libre, se fait flottante, s'étire, se perd. La nuit, Kinshasa est un royaume, dit Freddy Mutombo⁴. J'essaye, en écrivant, d'éloigner certaines images qui hantent : dantesque, chaos... Clichés d'Européens envoûtés par un milieu urbain dont la complexité en fait nous échappe. Ces clichés font écran, ils aveuglent à la vie, à ce qu'il se passe. Ils témoignent d'un sentiment de supériorité implicite qui se focalise sur le désordre, la pauvreté, mais aussi sur l'énergie, la fête. Je cherche à raconter l'urbain hors de ces raccourcis inquiets, réducteurs et méprisants, ou d'une fascination qui a l'allure de la reconnaissance, mais qui ne l'est pas. Parcourir Kinshasa est une expérience intensément théâtrale. Une théâtralité différente de celle qui se

KINSHASA

J-Christophe Lanquetin

«Très fréquemment ce qui se présente comme vrai est en fait totalement faux. Il en résulte [...] que les frontières entre légalité et illégalité bougent continuellement.»

déploie dans les villes européennes. L'urbain n'est pas conçu comme une mise en scène qui cadre les corps par le bâti. L'urbain est dans les corps, à leur échelle, dans les flux, les énergies, il est production constante de gestes, de visions, de micro-fictions et de grands récits, d'événements inventés que tout le monde a vus, d'apparitions ou de disparitions... La ville se déploie pour l'essentiel à l'horizontale, les étendues « vagues » y sont légion, les gens y inscrivent leurs trajets, leurs récits, chargent l'espace de traces. Ville épaisse de ses strates accumulées, de ses espaces en constante activité : chaque lieu est jardin, cour domestique, atelier, lieu de rencontre, de trafic... Les corps sont l'infrastructure, la performance façonne les vies. Mais si, à Kinshasa, « quelque chose est arrivé à la relation entre image et réalité », et le fait de venir du spectacle vivant nous y rend particulièrement sensibles, la vie ne se résume pas à un grand théâtre urbain. La vie est le plus souvent difficile, précaire, tendue, incertaine. Filip De Boeck raconte avec finesse comment la théâtralité permet de s'en sortir, comment elle est ancrée dans les dynamiques quotidiennes profondes de la ville : « Très fréquemment ce qui se présente comme vrai est en fait totalement faux. Il en résulte [...] que les frontières entre légalité et illégalité bougent continuellement. De tels mouvements s'opèrent grâce au mécanisme de réversibilité qui est constamment à l'œuvre dans le quotidien de la plupart des Kinois. De là aussi [...] provient la place importante que la ville donne aux apparences⁵. »

Lorsque nous avons commencé à intervenir à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa dans le cadre du partenariat ABA – ESAD⁶, l'urbain nous a sauté au visage. Ce qu'il se passait dans la rue était plus intense, intéressant, social, esthétique, politique, que tout ce que nous, artistes, inventions. Les artistes et les étudiants kinois avec qui nous collaborions le percevaient mais ne savaient pas clairement qu'en faire, s'il s'agissait d'art « légitime », ou même d'art, tout simplement. La connexion entre leurs pratiques artistiques, leur ordinaire façonné de performatif et un champ plus « officiel » de l'art était hésitante. Mais ils percevaient à quel point le milieu était constitutif de leurs créations, dans cette ville qu'ils adorent autant qu'ils veulent la fuir, où les pratiques du corps sont omniprésentes, à commencer par la Sape. D'ailleurs beaucoup d'entre eux s'y adonnaient. Les écrits d'AbdouMalik Simone ont été eux aussi décisifs. Une pensée qui écoute l'urbain, attentive aux dynamiques de vie dans les villes du Sud global, qui produit des concepts éclairants et utilisables. À commencer par une infrastructure de personnes⁷, évoqué un peu plus haut. Les textes de Simone ne parlent pas directement d'art, ils parlent de vie en commun, d'économie, d'imaginaires, de débrouille. Ils prennent l'urbain pour ce qu'il est, une immense organisation, souvent très efficace dans sa capacité à produire des réseaux ou des tactiques, de l'endurance, du commun, aussi étranges, voire mystérieuses, que ces pratiques peuvent paraître à première vue. « La vie quotidienne prend une tournure nettement

KINSHASA

J-Christophe Lanquetin

expérimentale, pleine d’aléas – des aléas qui deviennent le matériau même de la spéculation⁸. » Simone parle ici d’économie, mais il peut tout aussi bien s’agir de performance. Ses textes parlent avec précision de ce que nous partagions avec les jeunes artistes kinois, de ce qu’ils nous racontaient de leurs vies. Ils nous ont donné des repères pour les aider à penser leur travail à nous, Européens, dont les repères de compréhension de l’urbain restent ancrés au Nord.

À partir de 2008, Dominique Malaquais nous a accompagnés, en France et à Kinshasa. Essentielle a été la précision de son regard débarrassé des scories impériales, outillé pour aller vers la complexité des dynamiques urbaines. Elle nous a aidés à « appréhender la ville en termes de pluralités, de regards et de voix multiples⁹ ». Sa rencontre avec les artistes kinois, Androa Mindre Kolo, Mega Mingiedi, Cedrick Nzolo, le collectif Kongo Astronauts, l’a intéressée à leurs pratiques performatives. Dominique a été une compagne au long cours, et ce lien a pris forme visible avec l’exposition « Kinshasa Chroniques » ainsi que le catalogue qui l’accompagne, dont un chapitre est consacré à une esquisse d’histoire de la performance à Kinshasa.

La ville s’est donc retrouvée au cœur des workshops et propositions d’artistes du partenariat. D’autant que s’inscrire dans la rue ouvre un accès immédiat à la foule, aux gens. Et c’est la performance, avec le corps comme médium, qui a surgi comme moyen évident, quasi unanime, de créer. À la fois parce qu’elle se nourrit de l’intensification propre au théâtre, mais surtout parce qu’elle ingère la vie, sa concrétude, dans des actes directs, immédiats, elle s’en nourrit sans passer par le théâtre et parle directement de la vie des gens, à tous. Elle donne ainsi consistance à ce que l’ordinaire a d’absurde, de violent, d’intense, de désespérant. Ce qui est quand même souvent le cas. Elle parle aussi des solidarités, de la vie en commun, de la foi absolue en une vie possible, d’histoire, de passé qui hante, de mondes invisibles et d’un amour immense pour ce milieu urbain tellement chargé de potentialités. Bref, elle pose politiquement et directement des questions et fait tout aussi directement réagir en se servant de ce qui est là, autour de nous, l’accentuant, le déplaçant, en jouant. Elle déjoue les situations ordinaires de pouvoir, les hiérarchies établies, invente momentanément ou durablement d’autres relations.

Les workshops en dialogue avec la ville ont donc jalonné le partenariat ABA – ESAD. Ils ont été dirigés par François Duconseille, Marie-Dominique Dhelsing, Alexandre Früh, J-Christophe Lanquetin, Éléonore Hellio, Pierre Mercier, Francisco Ruiz de Infante, Jean-François Gavoty..., enseignants à l’ESAD. Et par Patrick Missassi, Dominique Nkayilu, Charles Tumba..., enseignants à l’ABA. Nous publions ici une série de documents visuels témoignant de ce que les étudiants artistes ont produit lors de ces workshops et événements. À force d’esquisses, de fragments publiés ici ou là, peut-être un jour sera-t-il mené un travail consistant sur les généalogies de la performance à Kinshasa.

NOTES

- 1 Ce partenariat a vu le jour et existé grâce au directeur de l’époque de l’ABA, Daniel Shongo, et n’aurait pas été possible sans le soutien de Jean-Michel Champault, directeur de l’IF Kinshasa, Halle de la Gombé, entre 2000 et 2004.
- 2 Njili est surnommé par les Kkinois la « Chine Populaire », à cause de la densité extrême de sa population.
- 3 Mon premier séjour à Kinshasa date d’août 2001, à l’invitation de la Halle de la Gombé, Centre culturel français.
- 4 Freddy Mutombo est artiste, photographe, et membre du collectif Eza Possibles.
- 5 Filip De Boeck et, Marie Françoise Plissart, *Kinshasa, récits de la ville invisible*, La Renaissance du livre, Bruxelles 2005, p. 59
- 6 Aujourd’hui la HEAR.
- 7 Mais il y en a beaucoup d’autres. Voir notamment le n° 1 de la revue *Play>Urban*, où certains des textes explicitant ces concepts sont traduits : *Une infrastructure de personnes, aire publique et les méthodes de l’endurance*.
- 8 AbdouMaliq Simone, *Des Bloods et des Iles, histoires de la ville capital(iste)*, in *Catalogue de l’exposition « Kinshasa Chroniques »*, dirigée par Dominique Malaquais, Éditions de l’CEil, Montreuil/MIAM, 2019, p. 238.
- 9 Dominique Malaquais, introduction au catalogue, *in ibid.*, p. 22.

KINSHASA

Questions

Il manquait un coup de pouce

AVEC

Mega Mingiedi

KINSHASA

J-Christophe Lanquetin Je voudrais qu’on parle de la ville à Kinshasa et du fait d’intervenir en artiste dans cette ville. C’est à Kinshasa que j’ai compris à quel point l’urbain est porteur de potentialités de création. Avec Dominique, on parlait régulièrement de la nécessité d’écrire sur l’histoire du partenariat¹ et sur l’émergence de la performance à Kinshasa. Peux-tu nous raconter comment tu vois l’apparition de la performance et de l’espace urbain, dans ta pratique d’artiste ?

Mega Mingiedi Avant la collaboration entre Kinshasa et Strasbourg, les jeunes artistes qui penchaient vers l’art contemporain ou l’art de recherche avaient une volonté de faire des choses. Mais il leur manquait un coup de pouce. Quand on a fait WENZE WENZE, le point de départ de toutes les aventures², beaucoup de gens qui ignoraient, qui boudaient les pratiques contemporaines, les ont acceptées, parce qu’ils ont trouvé qu’il y avait des choses intéressantes, qu’il y avait une matière. WENZE WENZE a eu un impact sur notre démarche artistique, nos envies, et celles de tous les jeunes. Mais WENZE WENZE en soi, cela ne suffisait pas. Il fallait un autre événement pour donner vraiment plus d’ampleur à ces pratiques. Ça a été les Scénos Urbaines, accueillies à Kinshasa, *via* le collectif Eza Possibles³.

Elles sont tombées au bon moment et au bon endroit. Il y avait à l’époque une motivation, une envie de découvrir d’autres choses. Lors des Scénos, les artistes étrangers venus à Kinshasa avaient une certaine expérience par rapport à leur pratique. Beaucoup d’artistes kinois ont participé à ce projet comme guides, mais aussi en tant qu’assistants, artistes, dans le in et dans le off. Et ça, ça a été très très important. Les jeunes Congolais ont ainsi découvert comment on intervient dans un espace, qu’est-ce qu’une scène, la performance, le fait d’être en scène dans un espace urbain. C’était très fort. Il y a eu aussi des installations, des peintures, etc., mais ce qui était capital, c’était comment se mettre en scène, poser un acte artistique dans un espace urbain. Comme il n’y avait pas que des Congolais impliqués dans ce projet, ça a eu un impact pour les jeunes ou les artistes qui étaient ignorants. Les Scénos ont assis la reconnaissance d’expressions nouvelles et peu connues à Kinshasa. Les gens ont pris goût à cette liberté d’essayer des choses. Ça a boosté des lignes au niveau pédagogique aux Beaux-Arts, sauf que ce n’était pas officiel. Au niveau des étudiants et des gens qui visitaient l’école, il y avait une bagarre d’esprit entre les étudiants qui voulaient

J-Christophe Lanquetin

continuer avec les canons grecs, etc., et certains étudiants qui penchaient vers l'art de recherche. Pour eux, c'était comme une sorte de preuve par neuf : vous négligez ce que les autres font, mais voilà, il y a maintenant des festivals, de gros événements. C'est comme s'ils étaient conscients qu'ils étaient en retard et comme ils avaient vu quelque chose de nouveau, cela a convaincu tout le monde. Les actes performatifs dans l'espace urbain, c'est simple, je peux le dire parce que je suis habitué aujourd'hui. Androa⁴, c'est pas simple pour lui de faire des choses, mais il est habitué, tellement il a fait ça, il a des repères, des codes de ces pratiques. Ce n'est pas facile, mais on s'améliore de jour en jour. Ces codes-là que vous avez introduits à Kinshasa, c'est rentré dans la tête des gens et ça leur a permis de réfléchir l'art autrement. Pas seulement au niveau de la peinture, etc., mais aussi au niveau de notre corps. Comment montrer notre corps en tant qu'expression artistique, à travers nos performances, nos gestuelles...

JCL Et le partenariat ? Je pense par exemple au Workshop de 2005⁵.

MM Les premiers workshops que vous avez faits, notamment avec J.-F. Gavoty⁶, ça a été le point de départ d'une réflexion nouvelle à l'école. Avant vous il y avait surtout des Belges qui venaient avec des ateliers classiques. Mais votre workshop, ça a été un moment fédérateur pour le partenariat et pour beaucoup de jeunes qui y ont participé. Vous avez frappé fort. C'était quelque chose de big, de sérieux pour les communautés, que ce soit l'école ou les artistes. Après, il s'est passé pas mal d'événements, WENZE WENZE, les Scénos, mais aussi les workshops à l'Académie des Beaux-Arts, qui ont permis que cette démarche que vous avez mise en place soit dans une sorte de continuité. Il y a un autre aspect que beaucoup de gens oublient, c'est l'apport du Centre culturel français⁷. S'il ne se passait rien à l'école, l'autre option, c'était l'Institut français. Si je pars là-bas, je pouvais voir quelque chose.

JCL À la Halle de la Gombé, la question de la ville était très présente, dans les projets d'artistes.

MM Il y a aussi notre engagement, des Mega, des Pathy, des Kura, des Eddy, des Kennedy, des Freddy, des Vitshois, des Wantina⁸..., toute la bande. On n'avait pas tous la même démarche, les mêmes collectifs. Mais on avait quelque chose qui nous réunissait, c'est-à-dire la création artistique et l'art contemporain. Aussi bien les gens qui étaient dans le librisme, dans Kin Art Studio, les Eza Possibles, Sadi⁹. Ce qui nous donnait l'espace de s'exprimer, c'était l'école à travers des collaborations. À l'époque, on avait un

directeur qui acceptait que ces choses se passent à l'école, Daniel Shongo¹⁰. Ces moments-là étaient de bons moments.

JCL Dans les années Champault, je m'en souviens pour avoir été impliqué, la ville était très présente dans les projets qui avaient lieu à la Halle de la Gombé. La ville de Kinshasa est tellement forte, tellement puissante, singulière, que tous les gens qui venaient s'intéressaient d'une manière ou d'une autre à la ville de Kin. Il faudrait creuser ça.

MM On ne voyait pas que la ville peut nous donner des opportunités. Quand, pendant WENZE WENZE, on est sorti avec notre pousse-pousse pour récupérer des carcasses de voitures, des déchets, des boîtes de conserve... et les amener à l'école, on était vraiment dans l'urbain.

JCL : Ça, vous l'avez fait par vous-mêmes.

MM C'est venu comme ça. Entre amis, on s'est rencontrés, on s'est dit qu'on allait faire un truc. C'est quoi le truc, on sait pas, mais on va le faire. Après, les idées ont commencé à sortir. Notre idée, c'était de faire un truc dans un espace ouvert, en dehors du white cube, des salles. C'était déjà une sorte d'aller – de première incursion – dans l'espace urbain. Après, petit à petit on a commencé à comprendre que cela tenait et qu'il fallait qu'on le finisse. Puis tu es venu, tu nous a coachés.

JCL : C'est Pathy qui est venu me chercher.

MM Ah bon ?

JCL J'allais partir en voyage. Pathy était venu me voir à deux reprises pour que je vienne voir ce que vous étiez en train de faire. J'ai dit oui, oui, si j'ai le temps je passerai, mais je voyage. Pathy a alors parlé à Jean-Michel, qui est allé vous voir un matin. À son retour, il me dit : tu ne pars plus, tu vas travailler avec eux, je paye tous les frais, je te paye, je mets un budget à disposition. Il m'a sommé de rester et c'était super. Je suis donc allé à l'Académie et j'ai vu qu'il avait raison. Quand je suis arrivé, vous aviez déjà mis en place l'installation. C'est ça qui est bien.

MM Quand tu as commencé à nous parler et qu'on a commencé à répondre, pour moi c'était vraiment le premier workshop. C'était un workshop officieux, en dehors de toutes les conventions. On est assis, on fait un cercle et tu commences à nous poser des questions, chacun commence à répondre. Les gens passaient et nous regardaient, un enseignant mundele¹¹, avec des étudiants noirs. C'était un auditoire ouvert. Après, on passait à la pratique, l'installation, etc. Avant, comme c'était quelque chose de brut, de spontané, les idées venaient, on faisait des

KINSHASA

Ma référence
c'est la ville de Kinshasa,
les blagues,
les performances,
la vie de nuit,
les taxis,
les kuluna, l'immigration,
le voyage,
les ngunda,
tout ça m'inspire,
ça me donne beaucoup
d'opportunités et je
peux réaliser ce que
je vois à Kin dans
d'autres villes.

KINSHASA

trucs, on discutait pas, on se posait pas trop de questions, mais on faisait. Quand tu es venu, tu nous a donné des pistes et cela nous a permis de comprendre les enjeux de ce qu'on avait fait. On a compris que dans l'espace urbain, il y a plein de possibilités, de synergies. Après le vernissage et une fois l'expo finie, on a commencé à avoir des réactions positives. Ce projet a influencé les gens. Même au niveau de l'école, ils ont commencé à suivre. C'est ce qui nous a permis de continuer. On s'est dit, ah ! On a trouvé un chemin. La rue nous donne des opportunités. Avec les amis, Eddy Eketé, Freddy Mutombo, Kura Shomali, avec Toto Kisaku¹² aussi, on a fait pas mal d'interventions Boulevard du 30-juin. Androa a fait des choses devant l'Ambassade de France. Il y a eu une série d'interventions personnelles, individuelles.

Les Scénos Urbaines ont été le pic, ce projet a bouleversé tous les canaux, que ça soit au niveau de la performance, mais aussi des installations urbaines, c'était quelque chose de fort, un choc. C'était la confirmation que l'art peut se passer aussi dans l'espace urbain. Une confirmation en tant qu'artistes et en tant que Kinois. On était fiers d'accueillir ce projet dans notre ville, et de la faire découvrir à tous les étrangers qui sont venus. La ville en elle-même a donné quelque chose à ces artistes. Je pense à Dominique Zinkpé qui a fait un truc très fort, avec ses assistants, mais aussi à Davide Mbonzo. Le pauvre Santu Mofokeng¹³ n'a pas vraiment travaillé à Kinshasa du point de vue plastique pour produire, mais il avait de bons feelings, de bonnes discussions, il était libre, à l'aise. Et comme dans notre culture on est hospitaliers... On est ouverts, on accueille des gens, on essaye d'être nous-mêmes, on est fiers de notre ville qui nous donne plein d'opportunités. Regarde les synergies qui sont dans la ville, toutes les aventures, les performances. Pour nous, les artistes qui travaillons dans ce sens-là, ça nous inspire.

JCL Ce qui s'est révélé c'est que la ville et vos corps étaient un des meilleurs médiums qui soient pour parler de ce que vous vivez. Vous l'avez réalisé entre le début des années 2000 et les Scénos. Tout le monde a compris que c'était une pratique qui était à la portée de chacun.

MM C'est une pratique qui était en nous, on le faisait avant, mais comme tu viens de le dire, on a senti qu'on avait une richesse qu'on négligeait. Nos corps et notre ville. On l'ignorait, mais grâce à ces projets, ça a boosté nos attitudes, nos façons de faire, de voir les choses. Ce sont des choses qui étaient en nous, qui nous stimulaient, qu'on faisait intuitivement mais grâce à ces collaborations, cette confrontation avec vous, ça nous a permis de comprendre la valeur

de cette ville, la valeur de ces synergies. Ce qui se passe en ville, c'est comme des références. Ma référence c'est la ville de Kinshasa, les blagues, les performances, la vie de nuit, les taxis, les kuluna, l'immigration, le voyage, les ngunda, tout ça m'inspire, ça me donne beaucoup d'opportunités et je peux réaliser ce que je vois à Kin dans d'autres villes. Je peux ramener Kinshasa au Cameroun, en Afrique du Sud, à Strasbourg, partout. Pour moi, Kin, c'est comme une pièce de monnaie que je change avec d'autres. J'essaie de trouver des liens qui existent entre Kin et d'autres villes. Peut-être qu'il y a des liens logiques, par exemple des personnes, l'architecture, les événements, mais il y a aussi certains liens qu'il faut bien réfléchir. Fouiller des liens politiques, culturels, traditionnels, on cherche toujours des choses comme ça, faire des liens entre Kinshasa et Paris, entre Kin et Brazzaville, Luanda. On fait de notre mieux, on se fait violence pour trouver ces liens-là. Même si ces liens n'existent pas, on essaye quand même de trouver quelque chose qui peut avoir un sens, une similitude entre Kin et d'autres villes. Ça peut être des personnes, des mentalités... voilà.

JCL D'où vient le fait que ta pratique du dessin est une sorte de carnet de bord dessiné de ta relation à cette ville. Comment est arrivé le fait Kin est ton principal matériau de création ?

MM C'est à partir de Strasbourg. Quand je suis venu à Strasbourg pour la première fois, au niveau de Kinshasa, je faisais beaucoup de petits dessins. Si j'ai une idée, je fais un dessin et à partir de ce dessin je peux créer un texte, un truc, voilà. Avant de partir à Strasbourg, il y a eu pas mal d'allers-retours entre les enseignants de Strasbourg qui sont venus à Kinshasa pour nous suivre et les étudiants qui devaient aller à Strasbourg. On nous posait des questions : C'est quoi ton projet ? On parlait beaucoup, mais je dessinais aussi à côté. Le dernier rendez-vous avant de voyager, c'était avec François Duconseille. Quand je lui ai montré mes dessins, il les a acceptés, on a échangé dessus dans le parc de l'Académie des Beaux-Arts. Et il m'a donné pas mal de pistes. À Strasbourg, pour mon diplôme, j'ai fait un grand dessin et ça m'a donné l'idée de continuer. Mais c'est aussi lié à la rencontre avec Dominique Malaquais. Quand elle est venue à Strasbourg pour voir notre bilan blanc, j'ai présenté une sorte de masque, une pirogue et un cockpit d'avion. Il y avait aussi plein de dessins. Quand j'ai montré l'image du pont Katisa, que j'avais fait lors des Scénos Urbaines, elle a été accrochée par ce travail. Elle savait que le budget des Scénos, c'était pas beaucoup beaucoup, mais la force et l'énergie que j'avais pour réaliser cette passerelle, c'était

KINSHASA

quelque chose de formidable. Dès les premiers contacts, j'ai eu un bon feeling avec elle, et les histoires de dessins ont commencé à se développer à partir de là. Avec mon problème de dos, je me suis dit : si je ramène tout ce que je fais, performance, acte artistique dans l'espace urbain, sculptures, installations, à des dessins, ça peut faire quelque chose. Faire des dessins qui ont du volume, qui racontent des histoires de ville, imaginaires mais avec une certaine vérité. Je voulais dire des choses comme ça se passe, comme ça se relate, mais je suis pas écrivain, je suis pas Sinzo¹⁴, je suis pas poète. Mais avec mes dessins je peux relater des choses. J'ai trouvé ça génial et j'ai continué à faire des dessins jusqu'à aujourd'hui.

JCL Je réalise que le pont Katisa, tu l'as fait juste avant ton diplôme.

MM À Strasbourg, j'ai présenté une installation qui aborde beaucoup de sujets. Avec des photos, des grands dessins. Il n'y avait pas que la pirogue et le cockpit d'avion. Tout autour de cette expo, il y avait des choses que j'avais déjà faites pour montrer au jury qu'il n'y avait pas que ces deux objets, qu'ils sont venus suite à un processus. Les dessins, le pont. Après le diplôme, j'avais trouvé mon médium. Le dessin, c'est simple, un papier, un stylo, je bosse, et je dépense pas beaucoup de force physique mais je dépense de l'énergie intellectuelle. Il faut réfléchir à ce genre de dessins. C'est pareil dans les installations, mais je le fais si j'ai une résidence, du bon matériel, des assistants, si je suis à l'aise. Les résidences me permettent de continuer à faire ce que je faisais avant.

JCL Et tu continues la performance, de temps en temps, notamment avec Androa.

MM Bien sûr. C'est quelque chose qui est en moi. Comme beaucoup de gens. Par exemple Laboss, Labemba, Crocodile¹⁵, c'est quelqu'un qui est déjà performeur sans faire la performance, lui-même, le personnage, il est performeur. Tout ce qu'il fait, c'est une performance. S'il fait des choses, les gens admirent, rigolent, s'il dit des choses... il est performance en lui-même. C'est comme moi, toutes les choses que je faisais avant, mes chansons, mes ambiances que j'animais dans des deuils, dans des groupes, dans l'école, dans des trucs, c'était des performances. C'est l'art de la scène, mais on savait pas qu'on faisait de l'art.

JCL Le lien avec la ville c'est aussi un lien avec le fait que vivre dans cette ville ça « nécessite », pour s'en sortir, d'être artiste ou performeur. Pas dans une perspective artistique, mais dans une perspective ordinaire.

MM Oui, dans une perspective ordinaire. Si tu as la chance de trouver les gens qui connaissent les codes qui peuvent te permettre de débloquent tes codes pour faire que ça devienne artistique, tu as de la chance, comme nous. Il y a des personnes qui sont restées dans les performances ordinaires, vendre des brochettes, vendre des trucs, faire des boulots, etc., ils sont dans les TT, tous travaux, comme on dit article 15, travailler pour vivre, c'est une sorte de performance ordinaire. Ils n'ont pas trouvé des gens qui leur permettent de comprendre certains codes pour que ces performances deviennent artistiques.

JCL Ce qui est frappant 10-12 ans après cette période, entre 2003 et 2008-2009, c'est que c'est devenu un peu le langage généralisé des jeunes artistes performeurs à Kinshasa.

MM Cette période est devenue une référence, parce qu'il y a eu beaucoup de mouvements qui ont existé à Kinshasa. Eza Possibles suite à leur pratique artistique, on a donné une valeur, tout ce qu'on faisait avait un impact, qui était local mais aussi international. Les gens accrochaient à ce qu'on faisait. Ça a influencé beaucoup d'artistes contemporains et ça a permis à beaucoup de jeunes de créer des collectifs. Ils avaient leur démarche, leur philosophie, mais il y a toujours une petite dose d'Eza Possibles dans leur démarche.

JCL Cette époque a légitimé la possibilité d'intervenir comme ça en tant qu'artiste.

MM C'est quelque chose qui n'existait pas. Si ça existait, ce n'était pas dans un ordre artistique. À partir de nos activités, on a pris le risque d'aborder cette forme d'art, de l'accepter comme il est. C'était des opportunités comme ça, des moments, on l'a fait, ça a eu un impact. Beaucoup de gens ont suivi et ça a ouvert la création artistique. Je suis fier aujourd'hui s'il y a des jeunes, des étudiants, qui viennent me voir à la maison, et me parlent d'art contemporain, de WENZE WENZE, des Scénos. Aujourd'hui cette forme d'art est enseignée à l'école, pas du point de vue officiel, mais certains profs demandent aux étudiants d'aller consulter des artistes contemporains et de faire des travaux pratiques.

JCL On a évoqué le fait que le quotidien à Kinshasa est profondément théâtral et performatif. Pourquoi, toi qui as connu d'autres villes notamment africaines, à Kinshasa c'est si fort, cette dimension théâtrale et performative dans la vie. Car on peut retrouver cela dans d'autres villes.

KINSHASA

MM Il y a plusieurs raisons. Ça peut être la situation économique, ça peut être aussi la situation politique, la pauvreté aussi, mais je ne veux pas le dire au premier degré. Cela peut être aussi le manque de boulot, quelque chose de culturel aussi. Si je regarde dans nos traditions, toutes les histoires qu'on lit dans les revues, les livres, sur nos ancêtres. Ça peut être des héritages comme ça. C'est lié à beaucoup d'enjeux.

JCL Mais ces choses-là, tu les retrouves aussi dans d'autres villes.

MM Kinshasa c'est particulier. C'est la ville qui nous permet d'aborder des choses de cette façon. Dakar, c'est une ville qui bouge, du point de vue artistique, les petits boulots... Il y a une ambiance. Johannesburg, c'est dur, elle a son histoire, l'Apartheid, etc. Kinshasa aussi a son histoire, par rapport à l'héritage belge. Ce truc particulier, je n'arrive pas à le définir, mais il est là. On y aborde les choses d'une manière un peu particulière.

JCL Je peux te comprendre car moi aussi j'ai du mal. On retrouve les mêmes ingrédients dans plein d'autres endroits du continent africain et d'ailleurs. Mais pourquoi cette ville s'est à ce point emparée de ces formes d'expression-là,

en a fait une manière de vivre. C'est ça qui est particulier à Kinshasa. Les gens ont inventé depuis des décennies des manières de vivre et d'être heureux dans la difficulté, car c'est vraiment une ville compliquée à vivre. C'est une joie de vivre, en fait.

MM Les gens ont inventé la joie de vivre, parce qu'il faut vivre ! Il faut pas attendre. Pour vivre, il faut trouver des mécanismes. Ce qui a permis aux Kinois d'être débrouillards comme ça, de se démerder comme des fous, c'est aussi l'État, qui n'est pas présent partout. Beaucoup de choses sont ignorées par l'État et les gens font tout un effort pour réaliser des choses en dehors de l'État. Comme on dit, on se ré-approprie l'espace urbain. Il n'y a pas de boulot, il y a la pauvreté, et quand tu circules dans la ville, tu vois que la ville est tout entière comme un marché. Les gens se démerdent pour gagner leur pain. Il y a des groupes de gens qui vivent pas dans le même endroit, qui viennent de x, y et qui se retrouvent quelque part, ils créent des choses, une sorte de marché, et là il y a de l'ambiance, tout, la vie. Ils parlent de leurs problèmes, et c'est partout comme ça à Kin. C'est une imagination, les gens ont ça, ils attendent pas l'État pour vivre. C'est pourquoi de tels actes apparaissent,

KINSHASA

Quand tu venais à Kin, si tu visitais pas Eza Possibles, c'est comme si tu n'étais pas à Kin.

artistiques ou ordinaires. Les gens ne sont pas payés à la fin du mois. Ceux qui sont salariés, c'est une autre affaire, mais à Kin, il y a 90 % de chômeurs, je peux dire. Tous ces gens, comment ils vont vivre s'ils ont pas des imaginations. Et ces imaginations accentuent leur façon d'être vivants, là, à Kin, à lutter pour leur vie. Il y a beaucoup de paramètres qui rentrent dans la définition de cette synergie de la ville.

JCL Freddy¹⁶ dit : Kinshasa est un Royaume.

MM Je crois que c'est une ville. Eza Possibles, vu l'inspiration qu'ils ont donnée, devient comme un symbole. À travers Eza Possibles, beaucoup de choses ont émergé. Il y a eu des répercussions sur le travail des artistes. C'est un collectif qui était très ouvert. Ils ont accueilli plein d'artistes, au-delà des conflits. Le collectif était une plateforme, une plaque tournante. Quand tu venais à Kin, si tu visitais pas Eza Possibles, c'est comme si tu n'étais pas à Kin. Ses membres t'expliquaient la vie artistique à Kinshasa du point de vue contemporain. Kinshasa n'est pas un Royaume, c'est une ville. Eza Possibles, c'est un Royaume qui a eu pas mal d'influence sur l'art contemporain au Congo. Je vis à Kin, et je vois comment aujourd'hui, il n'y a plus grand-chose, peu d'événements. Les gens veulent qu'on retourne à ce qu'on faisait. Mais la vie continue, on est devenu des papas. Je dirai que le collectif a sa place privilégiée dans l'art contemporain congolais. Il y a des collectifs, mais jusqu'à présent il n'y a pas un collectif qui a fait des choses comme nous.

On est plus à l'école, mais il y a aujourd'hui une sorte de vide entre les périodes Eza Possibles et aujourd'hui. Malgré les biennales, Kin Art Studio, Yango¹⁷, c'est comme s'ils répétaient Scénos Urbaines et Wenze Wenze. Je suis d'accord avec eux, ils continuent, ils font des choses courageuses, on va être là pour accompagner les amis. Mais je vois peu des choses nouvelles. On a besoin de ce partenariat entre Arts Déco Strasbourg et Kinshasa, je ne sais pas comment vous y réfléchissez, mais on a besoin de ça. L'Académie des Beaux-Arts a beaucoup de partenariats avec des écoles étrangères, européennes ou asiatiques, mais l'unique école qui a mis un projet de diplôme en place, c'était Strasbourg. Il y a eu pas mal de voyages, d'enseignants congolais qui sont venus à Strasbourg pour suivre les étudiants, d'étudiants congolais qui sont passés à Strasbourg, d'étudiants strasbourgeois à Kin, d'enseignants strasbourgeois à Kin. Ça devenait quelque chose de fort, une boule qui boule. La plupart des partenariats qui existent aujourd'hui, je n'ai jamais vu un enseignant chinois venir faire un workshop à Kinshasa, un étudiant chinois faire des

recherches à Kin, un enseignant qui part en Chine pour faire le suivi des étudiants congolais en Chine. Strasbourg et Kinshasa, il y avait un truc, cela a donné une valeur ajoutée à l'art contemporain kinois. Beaucoup d'artistes congolais qui sont cotés dans le marché de l'art africain ont un lien avec Strasbourg, même indirectement. C'est incontournable par rapport à Kin. Même si ça ne continue pas, il y a un résultat concret, un héritage. On perpétue ça. Quand on passe à l'école, on parle toujours de Strasbourg. Je dois partir rejoindre ma femme et les enfants à l'église, puis faire le taxi.

Bon taxi, papa.

NOTES

- 1 Entre l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg – aujourd'hui la HEAR.
- 2 L'exposition Kinshasa Wenze Wenze, sur l'esplanade de l'Académie des Beaux-Arts, acte de naissance du collectif Eza Possibles, en août 2003.
- 3 En décembre 2006, une co-réalisation entre le collectif ScU2 – François Duconseille et J-Christophe Lanquetin et le collectif Eza Possibles, composé alors de Kennedy Dinanga, Eddy Ekete, Mega Mingiedi, Freddy Mutombo, Kura Shomali, et Pathy Thsindele.
- 4 Androa Mindre Kolo, performeur kinois, diplômé de l'ESAD dans le cadre du partenariat, vit à Strasbourg.
- 5 L'un des premiers workshops dans le cadre du partenariat ABA-ESAD dirigé par J-Christophe Lanquetin, et où les propositions ont débordé dans la ville.
- 6 Jean-Pierre Greff, alors directeur de l'ESAD, est venu, en septembre 2003 à Kinshasa avec Philippe Delangle et Jean-François Gavoty, enseignants à la HEAR. J.-F. Gavoty a été fortement impliqué dans le partenariat par la suite.
- 7 La Halle de la Gombé, dirigée jusqu'en 2004 par Jean-Michel Champault. Son action a été décisive pour l'émergence de ce projet.
- 8 Vitshois Mwilambwe Bondo, artiste, dirige aujourd'hui Kin Art Studio. Wantina Apollinaire, artiste, vit à Strasbourg.
- 9 Les libraires étaient rassemblés autour de Francis Mampuya, le collectif Sadi était composé de Francix Tenda, Trésor Mukonkole, Alain Polo, et Yves Sambu.
- 10 Daniel Shongo, alors directeur de l'Académie des Beaux-Arts, a joué un rôle décisif dans l'existence du partenariat, malgré le fait qu'il venait déconstruire les conventions académiques d'enseignement alors en vigueur à l'ABA.
- 11 Blanc, en lingala.
- 12 Comédien kinois.
- 13 Dominique Zinkpé est artiste béninois, Davide Mbonzo artiste mozambicain et Santu Mofokeng est photographe sud-africain.
- 14 Sinzo Aanza, écrivain, poète, artiste visuel originaire de Goma, vivant à Kinshasa.
- 15 Un artiste qui a fait partie de l'exposition Kinshasa Wenze Wenze.
- 16 Freddy Mutombo.
- 17 Yango est une biennale d'art contemporain initiée par le photographe Kiripi Katembo Siku, aujourd'hui décédé, et dont le flambeau a été repris par Sinzo Aanza.

KINSHASA

Questions

< ...cet autre type d'art, en dehors des cadres... >

AVEC

Arno Luzamba

François Duconseille On se rencontre en 2005 lors d'un de mes workshops sur la performance urbaine à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa alors que tu étais étudiant en Communication. Comment as-tu vécu le partenariat entre la HEAR et l'ABA? quelle idée en avais-tu? comment celui-ci était perçu dans l'école? et que se passe-t-il pour toi quand tu participes au projet?

Arno Luzamba C'est la curiosité qui m'a amené vers ce workshop, notamment parce qu'il y avait le collectif Eza Possibles dont les pratiques étranges pour les nouveaux étudiants n'étaient pas enseignées à l'Académie. On cherchait à comprendre ce qui les poussait à pratiquer ainsi. Lors du premier workshop, j'avais du mal à comprendre et à maîtriser les enjeux pédagogiques, avec le temps j'ai commencé à les saisir et à intervenir dans les rues de Kinshasa. Se servir de l'espace urbain ainsi était une autre façon de pratiquer alors que les pratiques artistiques étaient institutionnalisées et souvent enfermées dans les quelques lieux existants (Institut Français, Centre Wallonie-Bruxelles, etc.). Voir cet autre type d'art, en dehors des cadres, était surprenant, comme la construction du pont de Mega Mingiedi lors des Scénos Urbaines. J'avais du mal à comprendre pourquoi cela était de l'art, en faisant des recherches j'ai appréhendé d'autres médiums et compris l'importance de ce genre d'interventions dans une ville comme Kinshasa où les gens vivent

dans la rue. L'art était un outil important pour écrire de nouveaux récits de cette ville en faisant participer ses habitants, spectateurs et acteurs en même temps. C'était une façon de redonner l'émotion et la parole à cette population dont nous faisons partie. On intervenait dans les lieux de vie où l'on traînait tout le temps, on se les appropriait, faute d'autres endroits. Le partenariat et ses workshops ainsi que les Scénos Urbaines ont ouvert ces pistes de réflexion autour de l'espace urbain.

J-Christophe Lanquetin Mais avant de voir ce que faisaient Eza Possibles et les Scénos Urbaines, tu ne pensais pas que l'on pouvait faire des choses dans la ville et pourtant tu vivais dans la ville?

AL Je vivais dans la ville mais je ne pensais pas qu'il y avait cette possibilité, notamment à cause de ma formation à l'Académie des Beaux-Arts. À l'époque de mes études, l'espace public pouvait servir de cadre pour la peinture et la sculpture, mais pas pour les corps ou les objets qui sortaient du modèle académique. Il y avait peu d'informations sur ces pratiques et, au Congo, l'art était marqué par les écoles qui imposaient modèles et pratiques – nous étions restés bloqués sur ceux-ci.

FD Dans cette école africaniste porteuse de ces modèles dominants, la question de la

performance était très fortement discutée au sein de l'Académie, d'une façon assez conflictuelle.

AL La question de la performance se heurtait à celle de la culture africaine, en tant que telle, dans laquelle on retrouve cette présence des corps pour des cérémonies (mariages, deuils, etc.). Mais le fait de retrouver le corps dans une sorte d'exhibition non maîtrisée a créé une méfiance et une peur car, pour certains, ce n'était pas de l'art au regard des pédagogies mises en place à l'origine de l'école (sculpture, céramique, peinture, métal, art graphique...), l'école était restée à ce stade, les traditions restent comme ce dessin sur le tableau de la salle d'anatomie réalisé par le premier enseignant belge. Voir des gens sortir, faire des performances, utiliser leur corps comme support artistique ou comme sujet, était compliqué pour les enseignants car cela sortait des modèles académiques qui n'ont toujours pas été remis en question. Tout cela ne permettait et ne permet toujours pas aux étudiants d'avoir une ouverture sur la façon dont ils pourraient s'exprimer. Il y a eu beaucoup de blocages, je me rappelle des mots d'un directeur venu à Strasbourg pour discuter du partenariat expliquant aux étudiants congolais: « Je suis d'accord pour que le partenariat continue mais je ne suis pas d'accord avec vos histoires de performance car cela remet en question nos valeurs africaines. Chez les Africains, le rapport au corps n'est pas le même qu'en Occident, cela va à l'encontre de notre culture bantou, on ne peut pas montrer certaines parties de son corps.» Mais pour nous, jeunes artistes il était important de remettre cela en question, il fallait s'ouvrir au monde, et c'était compliqué car nous étions perçus comme des opposants. Nous avons dû résister pour continuer à faire ces choses, mais à force de chercher et de pratiquer la performance, nous avons trouvé des liens existants dans notre propre culture, le corps y est partout, dans les cérémonies d'initiations, les scarifications, les danses, les costumes... L'on retrouve le rapport entre la performance et le costume depuis l'époque du royaume Kongo. Au Kasai: le roi ne portait le costume royal que deux fois, le jour de son intronisation et celui de sa mort – un costume extrêmement lourd, cela faisait sens.

FD Je pense à vos tentatives, lors des workshops, de mettre à jour des histoires comme celle-ci. Vous aviez tout d'un coup la possibilité autorisée d'en parler, de les expérimenter. Ce que tu racontes des positions de cet ancien directeur renvoie à la question du regard du Blanc, le créateur belge de l'école dont la statue trône dans le parc, sur les corps africains.

JCL Mais j'ajoute que même si nous savions qu'il y avait cette résistance des institutions académiques, en même temps, elle ne nous était évidemment jamais adressée, seulement de manière périphérique, alors qu'elle l'était à vous de manière très directe et très autoritaire en revanche. Ce que nous voyons, c'est qu'à partir du moment où il y a eu les workshops qui ouvraient cet espace sur les questions de corps, de performance et d'espaces urbains et même tous les autres workshops du partenariat, vous vous êtes jetés dessus.

AL On s'est jetés dessus, car il y avait comme une inconscience consciente, c'était paradoxal, ces workshops ont permis d'officialiser des expressions artistiques qui n'étaient pas acceptées à l'Académie. Quelque chose nous attirait vers cette chose qu'on maîtrisait et ne maîtrisait pas.

JCL Mais que vous connaissiez.

AL On avait des choses à dire, l'envie de transmettre *via* la performance dans l'espace urbain mais il y avait ces questions culturelles, silencieuses, liées au modèle pédagogique mis en place au Congo par la colonisation et qui n'a jamais été remis en question, voir comment les choses sont enseignées, voir ainsi l'histoire du pays, des populations. L'art nous a permis de connaître et de comprendre ce modèle en place, cela a été une opportunité de rencontrer des personnes avec qui échanger, travailler, ouvrir des pistes de réflexions sur différents sujets. Cela nous a donné le courage de résister et de continuer, comme ma découverte des zoos humains lors du workshop 50-60, en 2010.

JCL La fameuse séance où tout le monde est sorti de la pièce en hurlant de colère.

AL Quand je reçois cette information difficile à avaler, je n'avais pas la même conscience et la même ouverture qu'aujourd'hui sur ce phénomène, sur ce que cela impliquait pour le corps, le regard de l'autre et de soi-même. Il y a eu les visites au musée National à Ngaliema, avoir la chance de visiter ces réserves, pour la première fois se rendre compte de tout ce qui y était, cela nous a interrogés sur l'utilisation et le rôle de ces objets rituels.

JCL C'est intéressant que tu racontes cet épisode parce que dans les discussions qui ont lieu à la fin de ce projet pendant l'exposition, c'est la première fois qu'il y a eu un terrain commun entre les enseignants académiques et nous (les artistes contemporains, européens... suppôts de l'Occident, je caricature mais c'était un peu cela) sur le fait que ces histoires de performances pouvaient être connectées à des traditions présentes dans la statuaire, que nous allions tous puiser au même endroit. Cela était évident

car toute l'exposition avait été conçue autour de cette question. Pour la première et unique fois nous avons trouvé une connexion possible.

AL Je pense que c'est après cette expérience qu'il y a eu une certaine curiosité de la part d'artistes qui ne s'intéressaient pas à cette question, voire de quelques enseignants. Je pense au projet exceptionnel du salon de coiffure de Yannick Luzuaki dans le musée, ou au costume de Faustin Mutambayi, l'homme dollar performant dans le musée et dont le costume y est encore exposé. Tous ces échanges ont permis d'ouvrir d'autres pistes, d'autres façons de composer, puis d'autres personnes ont pris le relais, de nombreux collectifs se sont créés, la performance s'est développée à grande échelle. Tout cela est l'héritage de ce qui s'est passé entre 2003 et 2010, et même s'il n'y a pas de vraie politique culturelle à Kinshasa qui permette de faire plus de choses, ce n'est pas ce qui empêche d'agir.

JCL C'est intéressant parce qu'on te branche sur la question de l'urbain et toi tu réponds le corps.

FD C'est moi qui l'ai branché sur le corps car il y avait les deux lors de mon workshop.

AL C'était la présence du corps dans l'espace urbain de Kinshasa. Avant de pratiquer cela, je n'avais pas conscience que j'étais dans un théâtre, sur une scène, ce que je réalise depuis que je suis à Strasbourg où je n'ai pas les mêmes possibilités d'utilisation des espaces urbains car le contexte social et le regard sur l'art urbain ne sont pas les mêmes, il n'y a pas la même curiosité, mais aussi à cause d'une présence très institutionnelle en Europe qu'il n'y a pas à Kinshasa où il n'y a pas besoin de faire une communication pour faire une performance : je sors, je fais ce que j'ai à faire et les gens sont là, et parfois il y a même des gens du public qui performent avec moi spontanément, parce que cela fait partie de la vie sur place, sans calcul, c'est la société en tant que tel qui fonctionne ainsi. Au début, la performance avait un côté choquant pour les gens, mais avec le temps cela est devenu habituel, notamment à Lingwala grâce à Kin Wenzé Wenzé, les Scénos Urbaines... les habitants de Lingwala sont devenus des connaisseurs des différentes disciplines artistiques par la proximité avec l'école d'art. Pour nous, ce quartier était un terrain d'expérimentation car on savait que les gens étaient réceptifs. Cette connaissance s'est maintenant répandue dans d'autres communes grâce à d'autres festivals dont Kinact...

JCL Et Strasbourg ?

AL Strasbourg... c'est une très belle expérience qui n'était pas du tout facile comme on le

pensait au début. C'était la continuité des workshops de Kinshasa mais nous étions confrontés à la question de la vie ici, il fallait s'organiser. Le métissage pédagogique entre Kinshasa et Strasbourg n'était pas évident mais l'expérience était riche. Il y avait toujours cette idée du retour, à Kinshasa l'on voulait venir apprendre à Strasbourg, mais depuis Strasbourg le rêve devenait Kinshasa.

JCL C'est pour cela que tu as choisi de rester ?

AL J'ai choisi de rester quand j'étais encore dans le rêve de Strasbourg, ce dont je parle dans mon mémoire à propos de la notion de « Mikili » que l'on apprend à Kinshasa dès l'enfance. Je me souviens d'avoir vu, jeune, des films envoyés par des parents partis en Europe, à l'époque avant les réseaux sociaux, les gens envoyaient des cassettes vidéo sur leur vie à *Mikili*, tout cela nourrissait le rêve. Arrivé ici, cela est devenu une des thématiques centrales de mon travail en mettant en relation les situations sociales de Kinshasa et de Strasbourg. Je me suis aussi intéressé à la possibilité d'être artiste dans l'une ou l'autre ville, ce qui est bouleversant car les préoccupations ne sont pas les mêmes. Quand tu es jeune et que tu as envie de voyager, tu ne peux pas te rendre compte de cela, ce n'est qu'avec le temps, en vivant ici, que tu commences à comprendre pourquoi certains retournent à Kinshasa, même si le retour est difficile car cela reste compliqué socialement d'y vivre en tant qu'artiste. Mais cela est aussi avantageux car les modèles de vie permettent de vivre avec très peu de moyens et d'avoir du temps pour faire son art, chose qui n'est pas possible ici. Mais ce n'est qu'avec le temps que je comprends cela et que maintenant j'ai envie de rentrer à Kin, même si je ne souhaite plus m'installer dans une ville unique. Je pense que c'est une nécessité d'avoir un pied à Kinshasa pour mon travail, pour partager ce rôle majeur du partenariat qui a permis aux artistes d'avoir un autre modèle, une autre façon de travailler comme de créer des projets en collectifs ou des biennales. Le partenariat continue aujourd'hui par la présence des anciens de Strasbourg qui sont à Kinshasa. Ce métissage artistique est la clé qui donne différentes possibilités d'exprimer et de faire des choses.

KINSHASA

Voir des gens sortir, faire des performances, utiliser leur corps comme support artistique ou comme sujet, était compliqué pour les enseignants car cela sortait des modèles académiques qui n'ont toujours pas été remis en question.

KINSHASA

Questions

< Kinshasa
– Strasbourg –
Kinshasa >

AVEC

Yannick Luzuaki

KINSHASA

François Duconseille Comment débutent tes études artistiques à Kinshasa ?

FD Qu'entends-tu par cela ? Quelles étaient les manifestations de la politique dans l'art telles que tu les voyais ?

Yannick Luzuaki J'ai commencé par la peinture à l'Institut des Beaux-Arts (un lycée), et après mon bac, en 2008, j'ai poursuivi à l'Académie des Beaux-Arts. Durant cette période, je fréquentais mes aînés, Francis Mampuya, Mega Mingiedi, Pathy Tshindele... et je me questionnais sur ce mouvement contemporain qui arrivait à l'Académie, cela créait beaucoup de divisions entre étudiants et entre professeurs dont certains restaient sur un enseignement classique. À cette époque, Francis Mampuya a créé le librisme qui était un espace non académique et non uniformisé pour exprimer ses idées. Ce mouvement proposait de peindre, sculpter ou réaliser des installations de façon très spontanée alors que, jusque-là, la politique rythmait l'art à Kinshasa.

YL Les artistes populaires et académiques s'exprimaient sur les changements provoqués par la transition Mobutu-Kabila. Il y avait des comptes à rendre entre les anciennes écoles qui détenaient tous les pouvoirs et l'argent du mécénat et les jeunes artistes, dont Francis Mampuya, pour qui c'était un nouveau départ, une libération. Ce mouvement m'intéressait pour échapper aux lignes esthétiques imposées par les professeurs et m'exprimer comme je le sentais.

FD Comment le librisme était perçu dans l'école ?

YL C'était considéré comme une rébellion sans fondement qui égarait les étudiants.

FD Tu parles des anciens, dont les Eza Possibles, voyais-tu ce qu'ils produisaient ? Wenze Wenze, les Scénographies Urbaines... alors que tu étais encore lycéen à l'Institut ?

YL Oui, j'ai vu cela, cela m'intriguait beaucoup mais je n'avais pas une opinion bien construite car nous n'avions pas d'enseignement de l'art contemporain. On a vu ces mouvements arriver sans comprendre, nous étions jeunes – pourquoi ces artistes faisaient différemment de ce que nous apprenions à l'école ? Ce sont ces questionnements qui m'ont accompagné à mes débuts à l'Académie des Beaux-Arts. En 2010, j'ai participé au workshop Pocket-Film de Marie-Dominique Dhelsing en réalisant une vidéo sur des fresques murales que l'on réalisait avec un groupe d'artistes, puis à un workshop sur la typographie proposé par l'école de Mulhouse et, enfin, à la manifestation sur le cinquantième anniversaire de l'Indépendance où je mets en œuvre un projet sur la coiffure.

FD À quel moment se met en place le projet de poursuivre tes études à Strasbourg ? comment cela se construit ? quand prends-tu la décision de venir ?

YL Je me lassais de la peinture pendant qu'arrivaient à l'Académie ces nouvelles

pratiques ; performance, street art, graffiti... Alors que la peinture congolaise tournait autour des mêmes codes dont il était difficile de sortir, l'art contemporain m'ouvrait une porte pour exprimer plus librement mes idées en expérimentant de nouveaux médiums. Je me disais qu'après avoir appris les bases à l'Académie, il serait mieux de venir à Strasbourg pour approfondir ma connaissance de l'art contemporain et développer ma propre ligne artistique.

FD Quand tu décides de venir à Strasbourg, on est sur la fin du partenariat, comment cela se passe-t-il concrètement pour toi ?

YL J'ai profité d'une année de bourse, puis il fallait trouver son économie. Cela a été une transition compliquée à gérer, j'avais l'impression que tout allait très vite, il fallait s'adapter, s'accrocher, tout le temps poser des questions... à Kinshasa je pratiquais un art urbain, des performances ou des installations conçues tôt le matin pour surprendre les gens, on était en quelque sorte déjà sortis de l'école. En arrivant en 2011 dans l'atelier Hors-Format, je perdais cette liberté, il fallait travailler les projets uniquement à l'école. Cette période a été compliquée car ma ligne artistique était perturbée du fait d'être contraint d'utiliser principalement

KINSHASA

On a vu ces
mouvements arriver
sans comprendre, nous
étions jeunes – pourquoi
ces artistes faisaient
différemment de ce
que nous apprenions
à l'école ?

la vidéo, dont je ne connaissais pas les logiciels, alors que mes pratiques antérieures étaient hybrides, associant performance et peinture. Quand je rentre ensuite à l'atelier « peinture » où je peux associer peinture et marionnette, je retrouve mes pratiques kinoïses. Un séjour Erasmus à l'école de marionnettes de Stuttgart me permet de préparer un spectacle pour mon Master, ma démarche évolue vers la sculpture et le costume grâce à la rencontre d'un professeur de Stuttgart qui voyait des similitudes entre mon travail et Oskar Schlemmer. Par ailleurs, je continue à peindre sur l'actualité africaine mais aussi sur mes souvenirs.

FD Comment se passe ta sortie de l'école ?

YL Je me suis remis à peindre en revenant sur mes pratiques urbaines de Kinshasa. C'est ainsi que j'ai été invité au musée de Tervuren avec Djo Bolankoko pour travailler à partir de photos de peintures urbaines du Zaïre des années 1970 à 1990 : je revivais la peinture populaire kinoïse dont j'avais été éloigné à mon arrivée en Europe.

FD Cette histoire de la peinture populaire se poursuit dans tes travaux et c'est notamment par ce biais que tu peux répondre à des commandes en t'intégrant comme peintre dans des projets de scénographies.

YL Au début, j'ai travaillé avec Sammy Baloji sur le projet Congo Art Works aux Beaux-Arts à Bruxelles puis à Moscou au Musée Garage. Il s'agissait d'une fresque de 10 mètres sur 6 reprenant les enseignes publicitaires thématiques (santé, religion, musique, politique...). Sammy m'a ensuite commandé une série de panneaux sur Mwenge Kibwanga, un peintre de Lubumbashi, il s'agissait de rendre le tremblé de sa touche. Par la suite, j'ai travaillé avec J-Christophe Lanquetin notamment pour l'exposition Kinshasa Chroniques. Depuis peu, j'ai suivi une formation de sculpteur sur pierre ce qui me donne une stabilité économique que je n'avais pas avec la peinture et qui me permet de continuer mes projets artistiques plus sereinement.

FD Pour terminer, peux-tu nous parler de ce que tu perçois de la situation artistique actuelle à Kinshasa ?

YL J'y vois une évolution par rapport à ce que j'y ai vécu, il y a plus d'ouverture mais je me questionne sur la façon qu'ont les nouvelles générations d'être dans la copie plus que dans une recherche d'expression personnelle. La copie peut faire évoluer comme elle peut enfermer. Je trouve qu'il n'y a pas assez de discussion et d'échange entre ma génération et la génération actuelle, la confrontation

vient très vite et les artistes sont trop vite attirés par l'Europe où peu arrivent à s'en sortir, nombreux disparaissent, ce qui est un vrai problème. L'ouverture qu'a créée Daniel Shongo (Directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa) avec le partenariat n'existe plus à l'Académie des Beaux-Arts même si un nouveau partenariat a été mis en place avec la Chine. L'art business semble avoir pris le pas sur la vraie création.

FD Il semblerait que votre génération ait à produire une transition, dans ce que tu décris de la situation actuelle, on sent une rupture, les nouvelles générations ont l'air d'être en un sens perdues. Ce que tu appelles la création et la recherche n'est pas intégré, il y aurait cette transmission à opérer ?

YL Oui, j'envisage de retourner à Kinshasa pour donner ma contribution à l'édifice. Grâce au partenariat et à la HEAR j'ai eu la chance d'apprendre à baser mes recherches sur des références, mettre en place une méthodologie ou un message, cela garantit un travail authentique, personnel. Il est frappant de voir comment un art performatif très uniforme est devenu majoritaire à Kin à tel point qu'il est très difficile de fonder son art sur autre chose.

FD Ce qui est étonnant, c'est de constater qu'en 15 ans, ce qui était une pratique alternative et marginale est devenue une forme d'académisme, une pratique invasive et dominante qui a du mal à se remettre en question.

YL C'est un art commode, ce qui m'intriguait quand j'étais gamin à l'Institut s'est banalisé, je me réjouis que le message soit passé, mais il faut désengorger la pratique pour faire jaillir de nouvelles formes de création.

FD Peut-on dire que la performance devient une sorte de divertissement ?

YL Je trouve que cela devient carnavalesque, les idées sont bonnes mais il manque un cadre et une manière de présenter cette pratique qui est trop devenue du costume et du maquillage.

KINSHASA

EXTRA
ORDINAIRE

EXTRA ORDINAIRE

Scénographies Urbaines à Strasbourg, 2017-2019

À l'invitation de Pôle Sud, avec l'Espace Django et la HEAR, entre 2017 et 2019, nous inventons une résidence de Scénos Urbaines à la Meinau et au Neuhof. Les associations de quartier sont nos interlocuteurs, le Comité des Peuples, la JEEP, la RESU, l'AGATE, Meinau Services... Les étudiants scénographes et graphistes développent des projets. 10 artistes interviennent dans un milieu urbain en pleine mutation.

Avec: Catherine Boskowitz, Boyzie Cekwana, Fanny de Chaillé, François Duconseille, Gaëtan Gromer, Androa Mindre Kolo, Abdoulaye Trésor Konaté, J-Christophe Lanquetin, Nina Støttrup Larsen, et Andréya Ouamba.

Un ensemble de contributions, textes, dialogues, récits visuels, font retour sur cet événement et le processus qui l'a précédé.

Pôle Sud CDCN est un Centre de développement chorégraphique national installé à la Meinau à Strasbourg dont le projet est de développer la diffusion et la création chorégraphique au niveau local, régional, national et international.

L'Espace Django est une salle de concert dans le quartier du Neuhof à Strasbourg dont le projet est impulsé par des valeurs d'engagement et de convivialité. Pour aller au-devant des gens et relever les défis nombreux qui se posent aujourd'hui, le projet artistique et culturel est doublé d'un projet social et territorial.

La HEAR (Haute École des Arts du Rhin) est née en janvier 2011 de la fusion de l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg (ESADS), de l'École supérieure d'art de Mulhouse (Le Quai) et des enseignements supérieurs de la musique du conservatoire de Strasbourg en un seul et même établissement d'enseignement supérieur artistique.

L'association JEEP (Jeunes Équipes d'Éducation Populaire) est une association bas-rhinoise œuvrant principalement dans le domaine de la prévention spécialisée, de l'accompagnement des bénéficiaires du RSA, et des chantiers éducatifs.

La RESU travaille en partenariat avec les associations du quartier et participe à de nombreux événements organisés au Neuhof. L'un de ses objectifs est de soutenir les acteurs sociaux, salariés et bénévoles investis dans les associations et institutions qui sont engagés auprès des habitants.

L'association AGATE accompagne depuis 30 ans les habitants du Neuhof pour les aider à surmonter les difficultés de tous ordres auxquels ils se trouvent confrontés.

Meinau Services est une régie de quartier dont la mission est de permettre à des femmes et des hommes de renouer avec le monde du travail, de se qualifier et de construire leur propre avenir professionnel.

Le Comité des Peuples est une association qui fédère des associations et des communautés d'habitants du quartier de la Meinau à Strasbourg. La Fête des Peuples qui a lieu tous les ans début janvier est la principale manifestation publique du Comité des Peuples.

EXTRA ORDINAIRE

EXTRA ORDINAIRE Scénographies Urbaines à la Meinau et au Neuhof

Résidence événement présentée par Pôle Sud CDCN et le collectif ScU2 avec l'Espace Django et la Haute École des Arts du Rhin (HEAR), les 14, 15 et 16 juin 2019.

En mai-juin 2019 a eu lieu à la Meinau et au Neuhof le projet Extra Ordinaire. Il s'agissait d'une invitation faite par Pôle Sud CDCN au collectif ScU2, François Duconseille et J-Christophe Lanquetin – responsables par ailleurs de l'atelier de scénographie de la HEAR –, porteur des Scénos Urbaines, un ensemble de résidences internationales inscrites dans des quartiers de grandes villes à travers le monde. Deux autres partenaires sont venus rejoindre le tandem initiateur du projet, l'Espace Django au Neuhof et la HEAR. Cette résidence événement qui s'est déroulée sur plusieurs mois entre janvier et juin 2019 a pris la forme d'un ensemble de collaborations entre une douzaine d'artistes aux horizons et aux pratiques variés avec les associations, les Centres culturels, et les habitants des quartiers de la Meinau et du Neuhof. Les propositions singulières qui en ont résulté ont été visibles lors d'un événement de trois jours, à la mi-juin 2019, dans les espaces urbains, les cours, les rues et les parcs des deux quartiers. L'enjeu étant de toucher un public aussi large que possible avec cette série de propositions en immersion, entre danse contemporaine, théâtre, arts visuels, musique, etc.

Les Scénos Urbaines sont un ensemble de résidences co-réalisées par le collectif ScU2 (François Duconseille et J-Christophe Lanquetin) invité par un collectif ou structure partenaire (artistes ou opérateurs culturels), dans une ville à travers le monde. (voir : www.urbanscenos.org).

En immersion dans un quartier, chaque résidence rassemble et associe des artistes d'horizons multiples qui y développent un projet. Tous vivent et travaillent sur place, leur présence facilitant les échanges, la circulation des vécus et des dynamiques de création. Chaque résidence est co-réalisée avec des artistes et/ou acteurs locaux via un processus commun, attentif au partage des conditions de production. De fait, nombreux sont les acteurs locaux impliqués dans la résidence, à tous niveaux.

Depuis leur origine au début des années 2000, les Scénos Urbaines se sont déroulées à Douala (quartier de New Bell), Alexandrie (El Max), Kinshasa (Lingwala), Johannesburg (Doornfontein), Dakar (Ouakam), Saint-Denis à La Réunion (centre-ville), et Port-au-Prince (Bas Peu de Choses). Le projet à Strasbourg (à la Meinau et au Neuhof) était le premier en métropole, à l'exception d'une résidence virtuelle réalisée en 2011 dans le quartier de Belleville à Paris, rassemblant des artistes du monde entier, projet qui a donné lieu à la publication du n° 14 de la revue *Livraison*. Depuis, une nouvelle résidence a eu lieu à Mayotte, en août 2023, en co-réalisation avec le Royaume des Fleurs – C^{ie} Kazyadance.

La ville vue sous l'angle d'une infrastructure de personnes est au cœur des résidences. On s'intéresse aux dynamiques produites par les gens, aux multiples manières dont les habitants façonnent l'urbain : pratiques ordinaires, théâtralité et performatif du quotidien, interactions entre la ville bâtie et ses usages, les flux, les gestes, les manières dont on y marche, les corps, mais aussi les récits, les échanges, les enjeux culturels, sociologiques, historiques... La palette est immense où la vie quotidienne interagit avec la création. Il s'agit de tout cela et plus encore, de pratiques artistiques en dialogue avec la multitude des interactions qui font la vie.

Les gestes d'artistes sont présentés en fin de résidence lors d'un ensemble d'événements dans l'espace urbain dont le public est en

EXTRA ORDINAIRE

premier lieu les habitants du quartier. Nous veillons concrètement à rendre accessible à tous les propositions d'artistes dans une démarche qui interroge les formes d'adresse à l'égard des gens, des passants, de visiteurs, des voisins, des personnes rencontrées et impliquées de près ou de loin... Les Scénos s'attachent à imaginer des dispositifs de présentation et de diffusion de la création contemporaine dans des contextes où les lieux dédiés (galeries, musées, théâtres...) sont peu nombreux (voire absents) et où, expériences faites, ils s'avèrent souvent peu appropriés.

Ce projet est une manière de pratiquer le monde dans lequel nous vivons et d'en interroger les espaces et les représentations. Engendrer – ne serait-ce que momentanément, *via* des pratiques artistiques, du faire ensemble et des tactiques de production de savoirs et d'expériences. Forts de l'expérience des contextes non européens où nous intervenons souvent, il s'agit aussi d'interroger une condition « occidentale » de l'expérience et de travailler à en déconstruire et croiser les formats dans un monde devenu multipolaire.

Lors de la résidence, chaque artiste travaillait avec un groupe d'habitants, une association, dans un lieu donné. Il n'était pas demandé de venir avec un projet préparé à l'avance, mais de le construire à partir de son immersion à la Meinau et au Neuhof. La durée minimale des résidences était de trois semaines en mai-juin 2019 ou répartie sur l'année précédant l'événement final.

Durant les deux années précédant Extra Ordinaire, nous avons développé un ensemble d'actions dans le quartier. Pôle Sud et l'Espace Django, qui accueillait la résidence ont, de par leur mission, une relation durable avec le territoire. Le collectif ScU2 et la HEAR ont mené des projets dans une logique de circulation entre l'école et les acteurs du quartier *via* le programme de recherche Play>Urban (soutenu par le ministère de la Culture), en y impliquant artistes et étudiants : Fête des peuples, projets avec des associations, la JEEP, Meinau Services... L'enjeu de ces actions était de nourrir dans la durée une relation étroite avec les acteurs du quartier. Ce double dispositif, résidences d'artistes et relation durable sur le terrain, constituait l'une des singularités d'Extra Ordinaire. Il s'agissait d'un

événement-processus qui se déployait dans la durée, et qui continue depuis.

Il s'agissait aussi, modestement, de tisser du lien entre des bouts de ville qui se croisent peu. À la HEAR, une forme de déconnexion existe avec certains quartiers de Strasbourg. Or, l'enjeu des Scénos Urbaines, depuis leur origine, est « d'aller au-devant des publics ». Il ne s'agit pas de rendre les habitants spectateurs de notre travail, mais plutôt témoins actifs, impliqués. Il ne s'agit pas de prétendre ici que la création peut tout résoudre, mais que des dynamiques artistiques construites avec attention et en collaboration participent d'un ensemble de liens (sociaux, économiques, etc.) qui contribuent au tissu social. Il y a urgence à déjouer les fractures et frontières invisibles qui traversent les villes, les gens, les territoires, et ceci d'autant que – expérience menée – le désir est présent. Partout, les gens sont intéressés par de telles démarches.

Le choix de la Meinau et du Neuhof vient de la présence de Pôle Sud dans le quartier et des liens tissés de longue date avec le collectif ScU2 (invitations d'artistes, soutien aux Scénos Urbaines de Dakar et Port-au-Prince). La présence de François Duconseille et J-Christophe Lanquetin (ScU2) à Strasbourg *via* l'atelier de scénographie de la HEAR et le programme de recherche Play>Urban a permis d'associer les étudiants en parallèle des projets d'artistes invités. Ils ont accompagné les artistes, fait des propositions. Il en a été de même avec des acteurs du quartier.

Le projet s'est déployé dans la ville, dans tout espace urbain (sous réserve des conditions de sécurité) propice à la fois à être un lieu de travail mais aussi de présentation. Il a été mis en œuvre aussi bien dans la rue et dans les parcs qu'à Pôle Sud. Dans le temps d'un tel projet, l'espace urbain a pris toute sa dimension d'interrelations, d'expériences, d'expérimentations. Il s'agissait d'utiliser avec justesse ce qui existe, les lieux et espaces, de s'y inscrire de manière singulière. Il ne s'agissait pas d'hyper-visibilité sur une scène, mais de co-présence dans un milieu.

EXTRA ORDINAIRE



EXTRA ORDINAIRE



EXTRA ORDINAIRE



EXTRA ORDINAIRE



EXTRA ORDINAIRE



EXTRA ORDINAIRE







EXTRA ORDINAIRE

Ces documents proviennent des archives photographiques de l'association AGATE qui accompagne depuis 30 ans les habitants du Neuhof pour les aider à surmonter les difficultés de tous ordres face auxquels ils se trouvent. Sur ces images on voit l'évolution au travers des années et des nombreuses transformations qui marquent le quartier.

Meinau / Neuhof < Strasbourg

EXTRA ORDINAIRE

13—15 juin < 2019

Évènement Public



EXTRA ORDINAIRE est présenté par
POLE-SUD CDCN et le Collectif ScU2
l'Espace Django et la HEAR
(Haute école des arts du Rhin)

En partenariat avec
l'AFEV
Ambiance Mauricienne
l'Association Femmes Progrès
le Centre Socio-Culturel de la Meinau
le Collège Lezay Marnéala
le Comité des Peuples
la Médiathèque de la Meinau
Éveil Meinau
la JEEP Meinau
Meinau Services
l'Oasis de la rencontre
Sp3ak3r
l'Association Unis Vers Le Sport
l'AGATE
CDC Habitat ADOMA
le Centre Social et Culturel du Neuhof
le Centre Socio-Culturel Lupovino
CUS Habitat
la JEEP Neuhof
la RESU

**est soutenu dans le cadre
du Contrat de Ville, par**
la Ville de Strasbourg
le Ministère de la Culture – DRAC Grand Est

reçoit l'aide de
l'ONDA
la Caisse des Dépôts
l'Institut Français d'Afrique du Sud

conception graphique
Valentine Cassalini, Pauline Desombre, Galvy Mahay, Angela Natchak, Marie Serris,
Julia von Dorpp, Lucile Weber – atelier de Communication graphique de la HEAR

2 Meinau – Neuhof

EXTRA ORDINAIRE
Événements artistiques dans l'espace public
13 – 15 juin 2019

Des rendez-vous avec vous
Des musiciens, metteurs en scène, chorégraphes, danseurs, artistes visuels, graphistes et scénographes, tous associés à des habitants des quartiers de la Meinau et du Neuhof vous donnent rendez-vous pendant trois jours aux pieds des immeubles, dans les parcs, les rues et les jardins.

À partir de rencontres, de récits, d'images, d'objets, de collectages de toutes sortes, d'échanges et de partage, ensemble, ils ont travaillé pendant plusieurs semaines pour mettre en forme des représentations et témoignages de leurs vies ici et maintenant.

Des histoires inventées, réécrites, magnifiées, des mémoires d'immeubles, des parcours sensibles, des cérémonies, des danses et des moments festifs sont au programme.

C'est grâce à la mobilisation de plus de vingt associations et structures de ces deux quartiers que le projet a pris forme. Chacun des dix artistes invités a créé, avec des participants amateurs volontaires, une proposition artistique originale.

Récits et mise en espace de travaux communs réalisés par des femmes de 40 à 60 ans qui se consacrent aux autres, avec la metteuse en scène Catherine Boskowitz; performance dans l'espace public avec des musiciens de différents styles dont le flamenco avec le chorégraphe Boyzle Cekwana; drôles de livres vivants à consulter en médiathèque selon le projet de la metteuse en scène Fanny de Chaillé; l'histoire d'un immeuble selon ses habitants en deux versions l'une en livre réel, l'autre en projection sur sa façade, d'après la proposition du scénographe François Duconseille; immeubles qui chantent et partitions chorales de tous pays par l'artiste sonore Gaëtan Gromer; marches musicales et installation d'objets avec le scénographe Jean-Christophe Lanquetin; cérémonie imaginaire en hommage aux morts selon le performeur Androa Mindre Kolo; labyrinthe et gestes artistiques méconnus avec le chorégraphe Andréya Quamba; journal de vie des quartiers, une revue de Nina Støttrup Larsen, artiste visuelle; festivités dansantes avec le chorégraphe Abdoulaye Trésor Konaté.

D'autres propositions accompagnent le déroulement de ces événements: rencontres, projets d'étudiants, moments festifs.

C'est dans cette dynamique que le parcours a été conçu.

Une aventure qui démarre Place de l'île de France à la Meinau (le jeudi 13 juin) pour aboutir au Parc Schulmeister (le samedi 15 juin) en passant par le quartier du Neuhof (le vendredi 14 juin).

EXTRA ORDINAIRE 13 – 15 juin **3**

CALENDRIER

JEUDI 13 JUIL

10h 11h 12h 13h 14h 15h 16h 17h 18h 19h 20h 21h 22h 23h

LE JOURNAL
Rins Stalrup
Larsen

MATIN
Mairie de la Maline,
Place de l'Île de France,
Mairie du Pêcheur, Allée
Neuve

LA BIBLIOTHÈQUE
Fanny de Chaille
16h - 19h
Médiathèque
de la Maline,
1 rue de Bourgoigne

MEINAU FEELING
GOOD
Korab
16h-30
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

LE TEMPS DE
L'ARTISTE !
(J'aurais voulu être
un artiste)
Andréya Ouanlin
16h - 19h
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

ACTION! ACTION!
Catharina
Baskovette
19h
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

LE CONTRAIRE DE
L'ARRÊCE
Andreas Minstre
Kobli
20h30
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

CALENDRIER

VENDREDI 14 JUIL

10h 11h 12h 13h 14h 15h 16h 17h 18h 19h 20h 21h 22h 23h

LE JOURNAL
Rins Stalrup
Larsen

**Quartiers Maline
et Neuhof**

LA BIBLIOTHÈQUE
Fanny de Chaille
16h - 19h
Médiathèque
de la Maline,
1 rue de Bourgoigne

LE TEMPS DE
L'ARTISTE!
(J'aurais voulu être
un artiste)
Andréya Ouanlin
16h - 19h
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

LE CHANT DES
IMBECILES #4
Gustav Grömm
20h
20 allée Neuve, Neuhof

LA INCOLO
François
Ducquesnelle
22h15
Place Marmont, Neuhof
(arrêté à son logement)

CALENDRIER

SAMEDI 15 JUIL

10h 11h 12h 13h 14h 15h 16h 17h 18h 19h 20h 21h 22h 23h

MEINAU FEELING
GOOD
Korab
11h
Collège Léon Mermont,
11 rue de Bourgoigne

LA MARCHÉ DES
BOURGONAIS
Jouer, Croustiller
L'artisanat
11h
Place de la Maline
(arrêt Paul Schramm)

LA BIBLIOTHÈQUE
Fanny de Chaille
16h - 19h
Médiathèque
de la Maline,
1 rue de Bourgoigne

MEINAU FEELING
GOOD
Korab
17h
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

CALENDRIER

DIMANCHE 16 JUIL

10h 11h 12h 13h 14h 15h 16h 17h 18h 19h 20h 21h 22h 23h

LE JOURNAL
Rins Stalrup
Larsen

**Quartiers Maline
et Neuhof**

LA BIBLIOTHÈQUE
Fanny de Chaille
16h - 19h
Médiathèque
de la Maline,
1 rue de Bourgoigne

REPAS PARTAGE
21h
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

- SANS TITRE -
Bryson Cokwana
19h
Place Marmont, Neuhof
(arrêté à son logement)

CALENDRIER

MARDI 18 JUIL

10h 11h 12h 13h 14h 15h 16h 17h 18h 19h 20h 21h 22h 23h

MEINAU FEELING
GOOD
Korab
11h
Collège Léon Mermont,
11 rue de Bourgoigne

LA BIBLIOTHÈQUE
Fanny de Chaille
16h - 19h
Médiathèque
de la Maline,
1 rue de Bourgoigne

MEINAU FEELING
GOOD
Korab
17h
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

CALENDRIER

MERCREDI 19 JUIL

10h 11h 12h 13h 14h 15h 16h 17h 18h 19h 20h 21h 22h 23h

LE JOURNAL
Rins Stalrup
Larsen

**Quartiers Maline
et Neuhof**

LA BIBLIOTHÈQUE
Fanny de Chaille
16h - 19h
Médiathèque
de la Maline,
1 rue de Bourgoigne

MEINAU FEELING
GOOD
Korab
11h
Collège Léon Mermont,
11 rue de Bourgoigne

MEINAU FEELING
GOOD
Korab
17h
Pavé de POUL-SUD,
1 rue de Bourgoigne

CARTOGRAPHIE EXTRA ORDINAIRE

MEINAU FEELING GOOD Korab

LA BIBLIOTHÈQUE Fanny de Chaille

LE TEMPS DE L'ARTISTE! Andréya Ouanlin

LE CHANT DES IMBECILES #4 Gustav Grömm

LA INCOLO François Ducquesnelle

REPAS PARTAGE Pavé de POUL-SUD

- SANS TITRE - Bryson Cokwana

LE JOURNAL Rins Stalrup

MEINAU FEELING GOOD Korab

LA BIBLIOTHÈQUE Fanny de Chaille

LE TEMPS DE L'ARTISTE! Andréya Ouanlin

LE CHANT DES IMBECILES #4 Gustav Grömm

LA INCOLO François Ducquesnelle

REPAS PARTAGE Pavé de POUL-SUD

- SANS TITRE - Bryson Cokwana

LE JOURNAL Rins Stalrup

CARTOGRAPHIE EXTRA ORDINAIRE

MEINAU FEELING GOOD Korab

LA BIBLIOTHÈQUE Fanny de Chaille

LE TEMPS DE L'ARTISTE! Andréya Ouanlin

LE CHANT DES IMBECILES #4 Gustav Grömm

LA INCOLO François Ducquesnelle

REPAS PARTAGE Pavé de POUL-SUD

- SANS TITRE - Bryson Cokwana

LE JOURNAL Rins Stalrup

MEINAU FEELING GOOD Korab

LA BIBLIOTHÈQUE Fanny de Chaille

LE TEMPS DE L'ARTISTE! Andréya Ouanlin

LE CHANT DES IMBECILES #4 Gustav Grömm

LA INCOLO François Ducquesnelle

REPAS PARTAGE Pavé de POUL-SUD

- SANS TITRE - Bryson Cokwana

LE JOURNAL Rins Stalrup

CARTOGRAPHIE EXTRA ORDINAIRE

MEINAU FEELING GOOD Korab

LA BIBLIOTHÈQUE Fanny de Chaille

LE TEMPS DE L'ARTISTE! Andréya Ouanlin

LE CHANT DES IMBECILES #4 Gustav Grömm

LA INCOLO François Ducquesnelle

REPAS PARTAGE Pavé de POUL-SUD

- SANS TITRE - Bryson Cokwana

LE JOURNAL Rins Stalrup

MEINAU FEELING GOOD Korab

LA BIBLIOTHÈQUE Fanny de Chaille

LE TEMPS DE L'ARTISTE! Andréya Ouanlin

LE CHANT DES IMBECILES #4 Gustav Grömm

LA INCOLO François Ducquesnelle

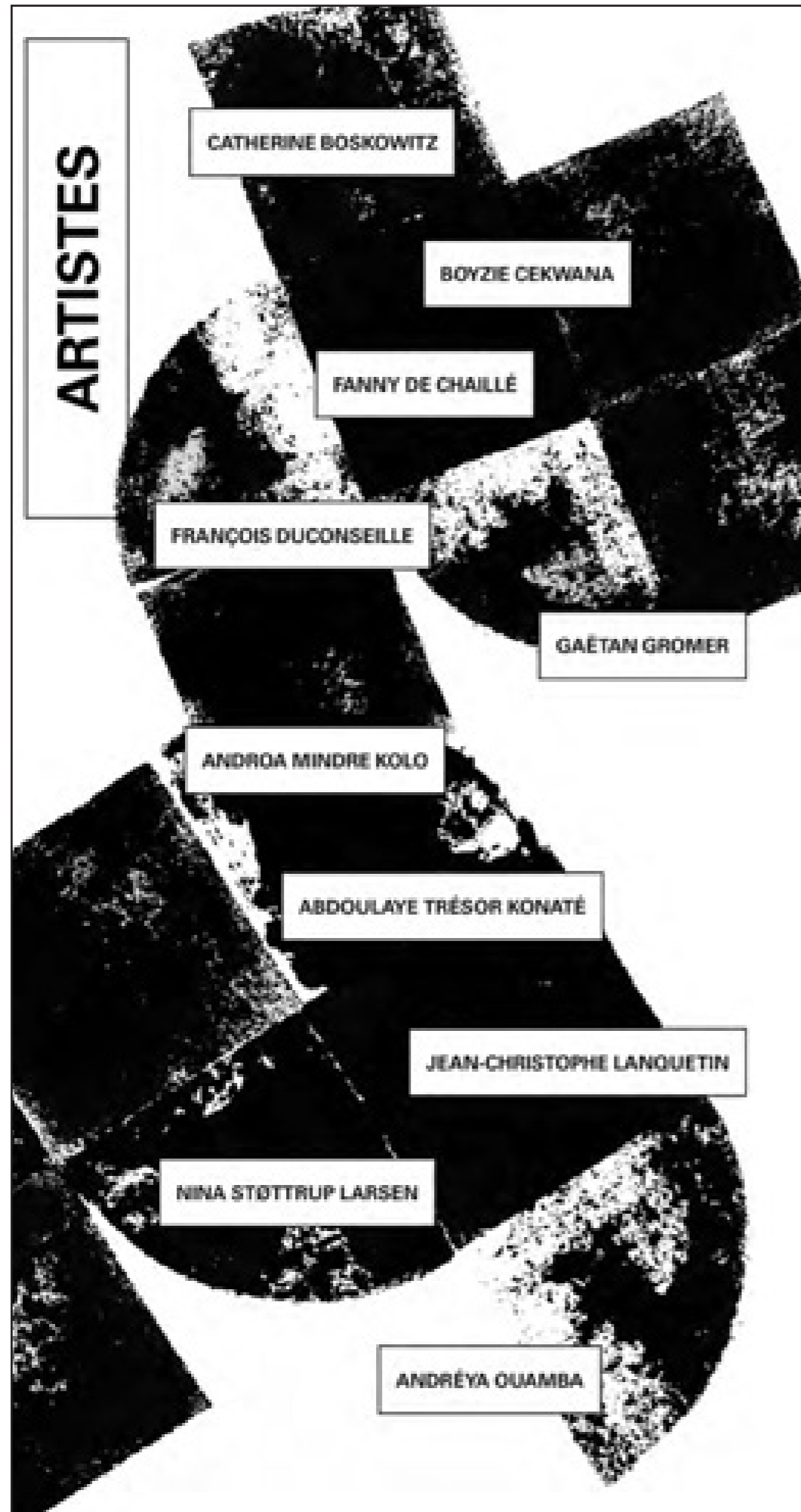
REPAS PARTAGE Pavé de POUL-SUD

- SANS TITRE - Bryson Cokwana

LE JOURNAL Rins Stalrup

EXTRA ORDINAIRE

EXTRA ORDINAIRE



ARTISTES

CATHERINE BOSKOWITZ

BOYZIE CEKWANA

FANNY DE CHAILLÉ

FRANÇOIS DUONSEILLE

GAËTAN GROMER

ANDROA MINDRE KOLO

ABDOULAYE TRÉSOR KONATÉ

JEAN-CHRISTOPHE LANQUETIN

NINA STØTTRUP LARSEN

ANDRÉYA OUIAMBA

EXTRA ORDINAIRE

Catherine Boskowitz

ACTION! ACTION!

Jeu 13 juin 19:00
FOLE-SUD

Partenaires
Centre des jeunes
Arya ADOMA
Association Femmes
Noirjes

Participants
11 à 15 femmes du quartier
de la Meinau

Équipe artistique
Catherine Boskowitz,
Jean-Marc Foussat,
musicien
et les étudiants de la H&AR

Depuis des années à travers ses mises en scène et installations, Catherine Boskowitz s'intéresse à la question de l'engagement. Cette fois-ci, c'est avec plusieurs femmes de sa génération – entre 40 et 50 ans – rencontrées dans le quartier de la Meinau qu'elle engage le dialogue. De manière ludique, ces femmes s'entre-aident, accompagnent l'engagement auprès de personnes isolées, de demandeurs d'asile, de jeunes en attente...

Qu'est-ce qui les fait s'engager aujourd'hui ? Catherine Boskowitz partage ses outils, thèmes, angles, encres, papiers... Ainsi, par la fabrication d'ouvrages plastiques et sa collaboration avec le musicien Jean-Marc Foussat, chaque protagoniste s'empare du plateau et invite le spectateur à penser avec elle – ce que signifie l'engagement aujourd'hui.

Catherine Boskowitz est artiste, principalement pour le théâtre. Son parcours est marqué dans une relation avec le monde, notamment avec des compagnies internationales, des festivals, grands événements.

Boyzie Cékwana

- SANS TITRE -

Vendredi 14 juin 19:00
Plaine Marmoz (arrêts de la rue Ingold)

Partenaires
C&C Strasbourg

Participants
Musiciens du quartier
de Neuhof

Équipe artistique
Boyzie Cékwana

Depuis mars 2018, à la suite de plusieurs stages en résidence à Strasbourg, Boyzie Cékwana, photographe sud-africain, s'est consacré à la découverte des quartiers de la Meinau et du Neuhof afin d'y concevoir une intervention artistique dans ce nouveau contexte.

Avec des habitants du quartier de Neuhof, des musiciens de différents styles dont le Rap, il investit l'espace public. Ce projet est issu d'un fort engagement de chacun des participants et du dialogue entre artistes et communautés du voyage. Chant, musique et danse font partie de ses rencontres questionnant, créant différents liens, cultures et modes de vie.

Boyzie Cékwana, danseur et photographe, est l'un des artistes les plus réguliers de la scène urbaine. Son travail se fonde sur l'engagement des communautés urbaines existantes pour le monde.

EXTRA ORDINAIRE

Fanny de Chaillé

BIBLIOTHÈQUE

Jeu 13 et vendredi 14 juin 16:00 - 19:00
Samedi 15 juin 10:00 - 13:00
Médiathèque de la Meinau

Partenaires
Médiathèque de la Meinau
C&C Strasbourg
Lecteurs du quartier
FOLE-SUD, C&C

Participants
10 à 20 habitants du quartier de la Meinau

Équipe artistique
Fanny de Chaillé

Une bibliothèque avec des livres vivants ? Ce n'existe pas ! Et pourtant... La Médiathèque de la Meinau vous donne rendez-vous pour les consulter et découvrir leurs histoires sur place. Pour réaliser ce projet, Fanny de Chaillé, a travaillé avec un groupe de personnes volontaires pour qu'elles « deviennent des livres et soient consultées » par le public. Au fil de ses échanges avec eux, le contenu des livres est apparu : un sujet, un thème, une histoire. Celles et ceux qui donnent corps à cette étonnante bibliothèque sont des gens proches, des voisins, des habitants du quartier.

Pendant une vingtaine de minutes, chaque personne lit une revue d'un T-shirt avec le titre de son texte, raconte son histoire au lecteur. Et le lecteur peut y revenir car il dispose d'un choix de livres variés.

Plus de 20 à 30 minutes par lecture

Publics, danses ou performances, le chorégraphe Fanny de Chaillé se préoccupe des gens. Elle aime les projets éphémères et s'intéresse surtout au fait qu'un mouvement, à la manière de son langage.

François Duconseille

LA INGOLD

Vendredi 14 juin 22:15
Secteur Marshallhof / Plaine Marmoz (arrêts de la rue Ingold)

Partenaires
C&C Strasbourg
Lecteurs du quartier
AGATE
Musée Georges
Cuvier
C&C Strasbourg

Participants
10 à 15 habitants du quartier
de Neuhof

Équipe artistique
François Duconseille
et les étudiants de la H&AR

Intrigué par les « Bibliothèques de rue » organisées par la J&EP au Neuhof, François Duconseille y développe avec cette association ainsi que la RÉLU et la GATE un projet autour du livre. L'idée est de raconter l'histoire d'un immeuble qui vivrait une quarantaine de familles. Au fil des rencontres avec les habitants, des souvenirs et anecdotes partagés, un recueil se constitue. Écrits, dessins, photos glanés ça et là, sont mis en page. Au final et avant d'être déposés à la Médiathèque du quartier, le livre sera projeté en live sur la façade de La Ingold, pour en attendre de transformations urbaines. Pour cet événement, le livre et ses développements spectaculaires seront le prétexte à produire de nouvelles rencontres entre vie sociale et espaces intimes.

François Duconseille, artiste urbain d'origine norvégienne, chorégraphe de théâtre, d'opéra et d'installation, s'engage à la H&AR tout en poursuivant des projets personnels avec performances, installations et films.

LE CHANT DES IMMEUBLES #4

Gaëtan Gromer

Vendredi 14 juin
20:00
27 allée Reves

Partenaires
CSC Neuhof
CSC Meinas
CSC Neuhof
JEP Meinas
JEP Neuhof
POLE-SUD, COCH

Participants
Habitants d'immeubles du Neuhof et locataires de la Meinas et du Neuhof

Espace artistique
Gaëtan Gromer

Gaëtan Gromer aime faire chanter les immeubles et, pour nous le faire entendre, il a conçu une application pour smartphone que l'on peut télécharger gratuitement. Concrètement, quand on se trouve à proximité des immeubles concernés par le projet, on est géolocalisé et on entend sa voix. Quand on s'approche d'un immeuble, on l'entend «chanter» un son tenu très long qu'on appelle un bourdon. Quand on est à proximité de deux immeubles, ils «chantent» sous les deux et ainsi de suite à la manière d'une chorale. On entend également la voix des habitants, qui eux aussi peuvent chanter ou parler. Tout cela forme les éléments d'une grande composition que l'utilisateur peut diriger en se déplaçant librement dans l'espace, 24h/24, 7j/7.

Pour le lancement de cette nouvelle version créée au Neuhof, Gaëtan Gromer a imaginé une performance événement réunissant des habitants, des chanteurs amateurs et des chorales locales.

Pour participer à ce projet, le public doit être muni d'un smartphone.

Compositeur et artiste sonore, Gaëtan Gromer réalise principalement une activité d'écriture musicale pour le scène et l'espace, la réalisation d'installations sonores et de performances. Depuis 2008, il est directeur artistique du collectif d'arts technologiques Les Techniciens 3.2.

LE CONTRAIRE DE L'ABSENCE

Andreas Minder Kalo

Jeudi 13 juin
20:30
Départ : parvis de POLE-SUD

Partenaires
Andriya Oumbla
CSC Meinas
CSC Neuhof
JEP Meinas
JEP Neuhof
POLE-SUD, COCH

Participants
Habitants du quartier de la Meinas

Espace artistique
Andreas Minder Kalo et son collectif, création vive

En tant qu'artiste, Andreas Minder Kalo a un talent singulier pour construire des rencontres, des liens, pour amener les gens dans son monde des performances. À la frontière entre création et enjeux sociaux, son travail s'intéresse ici au deuil. À partir de ses rencontres avec des habitants du quartier de la Meinas, il a imaginé avec eux une manière artistique et musicale — avec une création sonore d'instrument — de dépasser la douleur d'avoir perdu un être cher. À partir de son filon personnel mais surtout de témoignages et d'objets recueillis dans le quartier, une installation a été aménagée sur un camion-plate-forme. Cet espace, objet artistique et mobile, invite participants et publics de toutes origines à se déplacer ensemble et à créer des liens de communauté autour de différentes formes d'absences et de présences d'où le titre dédié à cette proposition.

Le public est invité à venir avec un objet de son choix lié au souvenir d'un être cher.

Peintre et performeur, Andreas Minder Kalo réalise des interventions urbaines spectaculaires. Il est aussi le commissaire d'une exposition d'art de l'Europe qui sera présentée à Paris (Galerie de l'Architecture) en 2020.

EXTRA ORDINAIRE

MEINAU FEELING GOOD

Abdoulaye Thiour Koussé

Jeudi 13 juin
18:30
Parvis de POLE-SUD
Samedi 15 juin
11:00
Collège Lesey Maméla
17:00
Parc Schœnmeister

Partenaires
Collège Lesey Maméla
JEP Meinas
POLE-SUD, COCH

Participants
Adolescents de la Meinas

Espace artistique
Abdoulaye Thiour Koussé et son collectif, création vive

Abdoulaye Thiour Koussé chorégraphe pour un groupe de jeunes adolescentes du quartier de la Meinas. Ce projet est issu d'une série d'ateliers conduits pendant les vacances scolaires et durant le mois de juin. Avec elles, il a travaillé différents styles de danses urbaines comme le vogue-hip-hop et d'autres pratiques, issues des danses vénéziennes qui se propagent sur internet, comme par exemple le jumping. Ce projet prend appui sur l'afropop, la musique populaire africaine, qui se caractérise par un mélange de danses et de sons issus de la pop américaine et des musiques africaines. Ces danses seront présentées sur le parvis de POLE-SUD le jeudi qu'un bal-danses sera proposé au Parc Schœnmeister. Une façon de partager avec les habitants de la Meinas un moment festif, fatigué et chaleureux.

Chorégraphe et performeur, Abdoulaye Thiour Koussé est le danseur comme un outil de dialogue et de transmission. Au sein de sa compagnie M&A, il a réalisé différents spectacles. Son prochain spectacle «Sous» — un hommage à son père — sera joué au mois de novembre 2018 et sera à POLE-SUD COCH en décembre prochain.

LA MARCHÉ DES ENCOMBRANTS

Jean-Christophe Lanquetin

Samedi 15 juin
À partir de 11:00
Quartier Meinas
11:45
Parc Schœnmeister

Partenaires
Meinas Services

Participants
Ensemble d'habitants Meinas Services

Espace artistique
Jean-Christophe Lanquetin et les étudiants de l'IRAP et les élèves du collège de Neuhof et de POLE-SUD

Depuis le printemps 2018, Jean-Christophe Lanquetin a accompagné et filmé les équipes de Meinas Services dans leurs livraisons de nettoyage. Au service des habitants et du quartier, cette association, gère un important lien social et offre des emplois aux personnes les plus en difficulté. C'est dans ce contexte que le chorégraphe a pu réaliser le matériel d'une performance festive. Une marche livrée dans les rues du quartier avec les équipes de Meinas Services, accompagnées par des musiciens de fanfare et d'écoles de musique. Une mise en scène des encombrants et des déchets qui est l'occasion de donner à voir à la fois leur travail, et leur regard ainsi que les questions qu'ils se posent par rapport à la vie du quartier. Ce parcours aboutit au Parc Schœnmeister où les marcheurs se rejoignent pour un final en musique.

Chorégraphe, Jean-Christophe Lanquetin analyse à la fois et travaille régulièrement une série d'écrits, chorégraphiques, musicaux en scène, en France et à l'étranger. Ses projets portent notamment sur la recherche artistique dans l'espace urbain.

EXTRA ORDINAIRE

LE JOURNAL

Nina Støttrup Larsen

Jeudi 13 juin - Matin
Marché de la Meinas et du Neuhof
Vendredi 14 et samedi 15 juin
Quartiers de la Meinas et du Neuhof

Partenaires
CSC Meinas
CSC Neuhof
JEP Meinas
JEP Neuhof
POLE-SUD, COCH

Participants
Habitants du Neuhof et de la Meinas

Espace artistique
Nina Støttrup Larsen et les étudiants de l'IRAP

Nina Støttrup Larsen observe le matériel dont certains quartiers sont en train de changer et comment cela transforme la vie des habitants. Artiste visuelle et graphiste, elle s'est appuyée sur les activités des habitants du Neuhof et de la Meinas pour réaliser des objets singuliers de communication ainsi qu'une publication. L'actualité, le quotidien, les événements locaux font les bonnes pages de ce nouveau petit journal, qui en restitue la vie de chaque jour avec aussi ses peines et ses peines annoncées. Les échecs du quartier passent par la voix de ses habitants que l'artiste vient interroger de différentes façons, entre autres sur ce qui fait l'identité du lieu qu'ils habitent.

Originaire du Danemark, venue à Amsterdam, Nina Støttrup Larsen est artiste visuelle, performeuse et graphiste. Elle questionne les infrastructures et les dynamiques de pouvoir dans différents environnements à travers des investigations visuelles. Elle travaille avec des femmes, des chorégraphes, des acteurs et des images qu'elle relie. Elle enseigne à l'IRAP.

LE TEMPS DE L'ARTISTE!

L'avez-vous déjà été un artiste!

Andriya Oumbla

Jeudi 13 juin et vendredi 14 juin
18:00 - 19:00
Patio du CSC Meinas

Partenaires
CSC Meinas
Andriya Oumbla
JEP Neuhof
CSC Neuhof
POLE-SUD, COCH

Participants
Habitants et artistes amateurs des quartiers de la Meinas et du Neuhof

Espace artistique
Andriya Oumbla et les étudiants de l'IRAP

Au cœur du projet d'Andriya Oumbla, développer un espace intime à l'intérieur d'un appartement, imaginer une installation à même de chorégraphier les corps qui y pénètrent, soit en premier lieu les habitants et les passants attifs et curieux d'effectuer ce parcours. Chorégraphe du chorégraphe est de présenter dans cet espace des performances d'artistes de la Meinas ou du Neuhof, amateurs, encore inconnus ou méconnus, ceux dont le parcours artistique n'a pu se poursuivre ou même alors. L'idée est de leur donner un espace pour annoncer des gestes ou raconter avec une filiation. Après de ces musiciens, danseurs, chanteurs, comédiens ou performeurs, l'artiste est de rendre visible leurs pratiques, de fabriquer des rencontres, de lier des liens.

Résumé de public toutes les 15 minutes, jusqu'à 18h30.

Danseur et chorégraphe, Andriya Oumbla crée des spectacles et des interventions pour l'espace public. Son travail se caractérise par l'interaction avec ce qu'il trouve avec la multi-locataires, les passants, les objets et une manière de questionner l'acte du monde.

PLAY>URBAN

Play>Urban est un programme de recherche de l'atelier de scénographie de la HEAR qui interroge les pratiques artistiques dans des contextes urbains et travaille depuis deux ans à La Meinau et au Neuhof avec des habitants et des associations. Pour EXTRA ORDINAIRE, Play>Urban présentera deux projets :

Les charrettes

Objets mobiles, roulants, volants... Pratiques et poétiques pour diffuser pendant le festival des mots, des images, des sons à la rencontre des habitants. Ces Charrettes étranges circuleront dans le quartier, sur le marché, aux pieds des immeubles, dans les rues.

Public Images

Atelier de recherches photographiques à La Meinau ; quelles sont les images du quartier, comment en produire ? Des photographies issues de ces questions seront présentées dans le quartier ; images mobiles, affichées, distribuées, projetées...

Communication graphique

Les étudiants de l'atelier de Communication graphique réalisent le programme, les flyers ainsi qu'un ensemble de tampons pour EXTRA ORDINAIRE. Le projet se construit autour d'une réflexion sur le pouvoir d'un tampon, d'un signe, d'une grille... Quel sens cela a-t-il de créer un signe et de le tamponner sur un document ? Nous invitons les citoyens du quartier à participer en créant leur propre jeu de tampons.

Avec la participation des étudiants de la HEAR

Chloé Boulestreau
Amélie Bulties
Jacques Caudrelier
Valentine Cascailh
Alice Chapotat
Jeanne Derigny
Pauline Desombre
Louise Diebold
Lena Emeriau
Hilke Fomferra
Anton Grancoïn

Inès Guelfucci
Marie Guillot
Gaëlle Hubert
Elise Jacques
Hemali Khoosal
Anna Lamsfuss
Elena Lebrun
Melissa Lechea
Gaby Mahy
Youri Martin
Chloé Marliot

Lucie Mao
Nafiseh Moshashaeh
Angela Netchak
Nathania Periclès
Marie Serrié
Nicolas Thévenin
Félix Vanderdonkt
Elie Vendrand-Maillet
Sibylle Vidalainq
Julia Von Dorpp
Lucie Weber

10

Meinau – Neuhof

DES RENDEZ-VOUS
AVEC VOUS

AUX PIEDS DES
IMMEUBLES

DES PARCS

DES RUES

DES JARDINS

EXTRA ORDINAIRE 13 – 15 juin

11





EXTRA ORDINAIRE

Catherine Boskowitz

ACTION! Cinq femmes avec les autres



EXTRA ORDINAIRE



Catherine Boskowitz

ACTION !

Cinq femmes avec les autres

À Odile, Aziza, Évelyne, Khady, Christèle

Texte performance de

CATHERINE BOSKOWITZ

EXTRA ORDINAIRE

Elle me raconte son pays enfoui, celui qu'elle a choisi, le pays des lamas et du Dieu soleil qui depuis longtemps déjà est mort sous les coups des conquistadors... Elle s'éclaire quand elle dit: Là-bas j'étais heureuse. Elle repense aux montagnes et à la lumière qui descend lentement, de cette manière si singulière, au creux de l'Amérique du Sud, le soir vers cinq heures. Elle me décrit la maison aux colonnes pareilles à celles des Grecs. C'est comme cela qu'elle s'en souvient: Une maison de colonnes accrochée dans un village andin. Le village de son mari. Et puis tout de suite après, elle me dit: je suis étonnée que tu ne m'aies posé aucune question sur ce que j'ai fait avec les Sahraouis... Elle passe ainsi d'un continent à l'autre, c'est elle qui fait le lien. Des Andes aux déserts africains, il n'y a qu'un pas pour elle.

Michel Serres qui vient de mourir avait dit, une fois, je l'avais entendu:

«Pour devenir philosophe, il faut voyager.»

À sa façon, elle est une discrète philosophe, car c'est de ses voyages qu'elle tire ce si grand attrait pour ce qui n'est pas comme elle.

Je suis née pas loin d'ici me dit-elle, à C. Tu connais?

Non, je ne connais pas.

Mon père était lorrain et ma mère alsacienne.

Mais alors, me dis-je sans lui dire, qu'es-tu donc allée foutre aux quatre coins du monde?

Elle n'entend pas ma question, et pourtant, elle y répond: Je suis allée soigner. J'étais étudiante en médecine. J'ai décidé un jour d'aller voir MSF. J'avais vu des affiches dans le métro et puis je suis partie là-bas, auprès des Sahraouis. J'ai fait cela toute seule. Je me suis occupée seule d'une épidémie de coqueluche dans les camps et j'y suis arrivée.

Les camps.

Toujours les camps, me dis-je, le monde est fait de camps. Jean Genet disait: «la France est un pays qui passe d'artiste en artiste.» S'il était vivant aujourd'hui, peut-être Jean Genet dirait-il: la Terre est un monde qui passe de camp en camp... Lorsque sur mon vélo, je rejoins le centre-ville de Strasbourg en partant du Neuhof où je suis logée actuellement, sur ma route, la rue du Polygone, il y a un camp, un tout petit camp de Roms. Il est planté là, juste à côté d'un café. Il déborde dans la rue puis de l'autre côté de la rue, puis devant l'hôpital. Ceux qui y vivent ont été chassés de leur ancien camp, alors ils ont illico planté leurs tentes bien en vue pour que tout le monde puisse les voir. Le camp jouxte le café, le touche, le caresse presque. Le café a une petite terrasse cosy. Je n'y vois que des hommes lorsque j'y passe. Est-ce que ceux du camp peuvent venir y boire un coup? me demandé-je.

Un peu plus loin, il y a un autre café, avec une autre terrasse. Un jour, je m'y arrête, il fait très chaud. Je demande au monsieur algérien qui tient le bar un grand verre avec du sirop de menthe et du sirop de citron mélangé et beaucoup de glace. Le monsieur rit, me présente un énorme verre, fait le mélange, verse l'eau à ras bord puis y fait glisser les glaçons.

Catherine Boskowitz

Je bois goulue, gourmande, assoiffée et je croque les glaçons. Ça crisse ça, ça fait cling sur mes dents, ça descend dans ma gorge, ça glace. J’aime cela. Puis je veux payer mais... oh merde! je n’ai pas de monnaie. Je demande au monsieur s’il prend la carte Visa? Non. Zut, je vais aller chercher de l’argent à une tirette alors. Non, me dit-il. Vous repasserez me payer quand vous aurez de la monnaie, demain ou après-demain.

Je ne le connais pas ce monsieur! Je n’y crois pas, je le regarde. Vous êtes sûr? Bien sûr je suis sûr me répond-il. Je suis éblouie un instant. C’est possible ça? De faire confiance à quelqu’un qu’on ne connaît pas? Il ne me connaît pas et moi je ne sais pas d’où il vient, je sais simplement qu’il a un accent algérien, je reconnais les accents, je reconnais les pays dans les sons que produit le français dit par ceux qui viennent d’ailleurs. Là je reconnais simplement la confiance. À demain alors?

La confiance...

Oui la confiance, dit la discrète philosophe. Elle reprend son récit sous le feu de mes questions. Ici, oui, je fais, ce que je peux. Oui, avec les femmes, les Tchétchènes, les Arméniennes, les Marocaines, les Russes, je donne des cours de français mais ce que j’aime par-dessus tout, ce sont les cours de cuisine. On fait de la cuisine ensemble. On aime ça. Elles m’ont acceptée, elles m’ont accueillie, peut-être parce que je ne leur demande rien. Je fais avec elle et maintenant je comprends, j’ai commencé à comprendre.

Quoi? Qu’a-t-elle compris? Qu’en s’occupant des autres, elle s’occupe d’elle? Oui mais pas que... non, elle comprend. Elle pense. Est-ce que quand on agit, on pense? Est ce qu’on pense quand on agit?

À la Meinau, la discrète philosophe est arrivée dans un monde d’hommes, il a fallu insister, persister, bousculer pour faire sa place, pour organiser ce qu’elle voulait organiser avec les femmes, les étrangers, les autres. Très peu encouragée par ces hommes qui prenaient toute la place, elle y a fait son trou. À quel prix? Elle ne le dit pas vraiment. Simplement elle me glisse à l’oreille que c’est toujours difficile parce qu’elle a l’impression que pour eux, elle n’est jamais à la hauteur. Mais elle insiste, persiste et reste. C’est sa force tranquille, sa détermination.

Je suis sur l’esplanade devant Pôle Sud et le centre socioculturel. Une femme très belle passe. Elle a le voile savamment noué autour de son visage. La classe! Elle est la reine du béton et la reine du ciel. Elle avance. L’esplanade devant Pôle Sud est vide. Il est deux heures de

l’après-midi et elle marche sous le soleil. La terre de la Meinau est à elle. Sous le goudron, il y a un jardin et au bord du jardin, la mer s’étend jusqu’à une autre rive. Peut-être la rive du pays d’où elle vient? Elle est née dans la ville blanche sur les bords de l’Atlantique, la ville des rues brèves et tortueuses et des toits terrasses qui font passage. Est-ce qu’on pourrait passer de toit en toit à Casablanca, me dis-je? Et traverser ainsi la ville jusqu’au désert?

La Reine entre dans son royaume, il est fait principalement de femmes. Assises autour des tables, dans cette petite salle du centre social qu’on leur accorde une ou deux fois par semaine pour quelques heures, elles discutent et rigolent. Chacune différentes. Elle, la reine, me raconte: tous les mardis, elles viennent, il y en a de partout, elles viennent, elles veulent être là, discuter, parler. Oui, cela les aide. Je crois.

Elle dit:

Moi je suis arrivée en France, ici je ne connaissais personne et il n’y avait rien pour les femmes à la Meinau, il y avait des associations d’hommes oui, des associations pour les jeunes, pour l’aide scolaire, etc. Mais il n’y avait rien ici pour les femmes. Il fallait que je fasse quelque chose. Alors j’ai créé l’association.

«Association», ce mot, à la Meinau, je l’entends partout. Je l’entends tellement qu’il se dresse parfois comme un mur entre les gens et moi et peut-être entre les gens entre eux. Ça pourrait être un joli mot, «association»! Cela devient un mot écran, on ne voit plus les gens derrière, on ne voit plus que le mot qui perd son sens et qu’on a envie de démantibuler tant il est prononcé comme un laissez-passer, un passeport, un papier administratif, une frontière. Oui, une association doit rendre des comptes, elle peut être contrôlée, on sait où elle est, on sait qui la dirige, on sait ce qu’elle fait. Il y a des gens responsables qu’on peut punir s’ils deviennent irresponsables. Tu veux faire quelque chose, alors fais une association! Le mot est lâché, instrumentalisé, rangé dans une case, bien rangé, modelé, formaté. Rien qui dépasse. Rien ne peut dépasser.

JE M’EN FOUS DES ASSOCIATIONS!

OK, OK, je sais bien qu’il en faut! Alors je vais passer par les associations. Oui, mais les gens derrière? Les gens? Les femmes qui se démènent chacune à sa façon, les femmes qui relèvent la tête en même temps que leurs manches, les femmes qui disent non?

Un week-end, dans un parc somptueux, les associations humanitaires de Strasbourg

s’y exposent. Je rentre dans le bâtiment, les tables y sont alignées, association pour les femmes, association pour l’Afrique, association pour les dons d’organes, association pour le Nicaragua, MSF, association pour le commerce équitable. Derrière les tables, il y a des gens. Ils attendent. Ils attendent qu’on leur parle. Ils sont sages et aussi rangés que les tables. Je passe et je ne parle pas. Tout d’un coup, j’ai envie de danser. De monter sur les tables. De sauter de table en table comme j’aimerais sauter de toit en toit à Casablanca la ville blanche. J’ai envie de défaire les tissus, de m’en draper, de m’accrocher à un mât et de réinventer le texte de Claudel:

Fixons, je vous prie, les yeux sur ce point de la Méditerranée qui est à quelques degrés au-dessous de la Ligne à égale distance de l’Europe et du Sud. On a parfaitement bien représenté ici l’épave d’un navire démâté qui flotte au gré des courants. Oui, dans cette nuit, sur ce radeau, dessous cet horizon glacé, au cœur des abris frissonnants, des camps et des bivouacs, détruits à chaque instant, recommencés toujours, en Europe, mais aussi en Asie, en Afrique, en terre des Caraïbes et des autres Amériques, ce qui se passe déclenche dans les géographies du vent, en étincelles de sel, en étincelles de ciel, une étrange conférence de poétesses. Toutes les grandes constellations, la Grande Ourse, la Petite Ourse, Cassiopée, Orion, la Croix du Sud, sont suspendues en bon ordre comme de gigantesques panoplies autour du ciel. Je pourrais les toucher avec ma main. À la proue du grand mât s’élève une femme, comme vous voyez, extrêmement belle, elle paraît être une reine, son foulard flotte dans le vent. La voici qui parle comme il suit: «Ici La Meinau, mi-roche, mi-torche...» Mais c’est elle qui va parler. Écoutez bien, ne touchez pas et essayez de comprendre un peu. C’est ce que vous ne comprendrez pas qui est le plus beau, c’est ce qui est le plus long qui est le plus intéressant et c’est ce que vous ne trouverez pas amusant qui est le plus drôle.

Alors la reine parle, elle dit: Ici la Meinau, mi-roche, mi-torche. Elle soupire: Je ne sais pas, je ne sais pas. Mais bien sûr qu’elle sait, bien sûr qu’elle pense. Elle se rappelle de quand elle est arrivée en France, et qu’on ne lui a pas validé son diplôme de haute couture, qu’on lui a fait comprendre qu’elle ne valait rien ou pas grand-chose, qu’elle devait se fondre dans la masse des pauvres. Elle se souvient de cela, il y a plus de vingt ans déjà. Mais elle ne s’est pas dégonflée. Si on la sort par la porte, celle-là, elle va rentrer par la fenêtre. Et elle a créé son association... pour les femmes. Ça n’a pas été facile, il a fallu se battre,

apprendre, regarder, parler, s’allier, défendre, repousser, formuler, inventer, tisser, répondre, ne pas avoir peur. Elle l’a fait, au su et au vu de tous. Et les femmes l’ont suivie, elles sont venues. Elle ne savait pas, la reine, que l’espace qu’elle avait ouvert avec ses petites mains, sa petite tête, allait être un espace infini. Un puits sans fond, et que, jour après jour, par le bouche-à-oreille, les femmes de la Meinau allaient se donner le mot: oui, le nom c’est ESPOIR. Pas un mot choisi par hasard, «Espoir»: une femme, une reine ouvre le local d’Espoir. Une chambre d’Espoir. Il faut y aller. Alors ces femmes venues de partout, de l’est, de l’ouest, du sud et du nord, ces femmes enfermées dans les tombes noires de leur solitude, ces femmes qui prennent des coups tous les jours, elles ont vu une chambre s’ouvrir pour elles. Elles sont venues, à pas de loup, elles sont d’abord restées dans l’entrebaillement de la porte puis elles ont avancé d’un pas puis de deux et les voilà, chaque mardi, les voilà qui réapprennent à parler dans des langues improbables, mélangées, pour se dire de petites choses d’abord, puis, petit à petit, livrer le fond du fond du fond du fond du fond. Une boîte de chaussures à l’entrée sert de boîte aux lettres pour celles qui n’osent pas dire tout haut ce qui les amène ici, des petits mots y sont glissés:

*Partir, rester, mourir, quoi faire?
Mon mari me bat tous les jours,
aidez-moi!*

*30 ans en France, mon mari ne me
laisse pas sortir, je ne sais pas me
débrouiller toute seule, aidez-moi!*

*Mon mari m’a agressée physiquement
quand il a su que je faisais du
covoiturage avec deux hommes pour
aller au travail parce que je n’avais
aucun autre moyen d’y aller. J’ai porté
plainte mais c’est lui qui a eu gain
de cause. Ma belle-sœur a témoigné
contre moi.*

*Étant très malade, je suis seule,
mes enfants sont en internat, mon mari
est très souvent absent. J’ai rencontré
l’association espoir. Merci!*

*Ma mère se fait taper tous les jours,
aidez-nous!*

*Si je pouvais tuer mon mari, je
l’aurais fait même si l’islam me
l’interdit.*

*Il me rase les cheveux, me brûle avec
des cigarettes. Besoin d’aide.
Signé: Marie.*

La reine déplie ces mots un par un et elle pleure. Elle voudrait partir loin, ne plus entendre parler de ça. Ne plus voir un homme

sur terre. Mais elle reprend courage, si ces femmes écrivent c'est que déjà, déjà, il est possible de faire quelque chose. Elle laisse son téléphone allumé nuit et jour et dès qu'on l'appelle elle arrive.. la nuit, parfois à 2 heures du matin, elle frappe à la porte. Le mari ne veut pas la laisser entrer. Elle entend la femme qui pleure derrière le mur. Alors la Reine parle, tout doucement d'abord. Elle gratte à l'encoignure comme un chat et dit au mari, ouvrez-moi, cela va s'arranger, je vous le promets. Elle attend, parfois pendant des heures. Déjà elle a fait cesser les coups. La femme pleure mais le mari ne la frappe plus, c'est un temps de gagné. Elle continue de parler et puis enfin la porte s'ouvre. «C'est pas vos affaires», dit l'homme. Non ce ne sont pas mes affaires mais laissez-moi entrer, on va parler. Laissez-moi. Elle met un pied dans l'entrebâillement de la porte. Il recule. Elle entre.

La femme est dans le salon, au fond, la tête entre les mains. Elle s'y dirige. Prend la femme par les épaules et la berce doucement. Elle s'assoit à côté d'elle. Elle demande à l'homme de venir s'asseoir. Il refuse, il reste debout. S'entame alors un long, très long dialogue, le ton monte parfois puis revient au calme. Pour cette nuit, elle trouve les mots. La situation se dénoue et redevient normale si tant est qu'elle puisse être normale.

Une nuit de gagnée pour cette autre femme qu'elle-même. Une nuit, c'est déjà cela. La reine s'en va. Retourne à son lit, à son mari et à ses enfants pour quelques heures avant de se lever à cinq heures pour aller à son travail. Dans la vie, elle est agent d'entretien.

Qu'est-ce qui se passe, qu'est-ce qui se passe? Est-ce à toi de faire cela, ma reine?

Oui et... non... et oui... et oui... Tu le fais. Qui pourrait en dire autant?

Agir. Action! Dans cet instant du monde où tout se détraque. Il faut vivre n'est-ce pas?

Ici à la Meinau, il y a des rues droites et des pistes cyclables. Ici à la Meinau, on roule et on marche. Et les voitures tonnent et les motos rugissent. Et les arbres sont abattus et sur les chantiers, les monstres mécaniques labourent, créusent, écorchent, posent des pierres et coulent de la lave de béton et de la colle et montent et élèvent les bâtiments.

On dit que c'est pour un avenir meilleur, sans amiante, sans taudis, on dit que ces immeubles qui prennent leurs nouvelles places vont amener du calme et de la joie. Bien sûr il faudra les payer.

Mais pour l'instant on dit que c'est pour tout le monde, on dit que le quartier va mieux, qu'il se «gentrifie», qu'il va y avoir un mélange de population. Que ça va être du «vivre-ensemble». Que feront ceux qui ne peuvent pas payer? Est-ce qu'on leur donnera de l'argent pour qu'ils payent? Ou devront-ils s'en aller, plus loin, plus loin plus loin plus loin? Jusqu'à disparaître? On dit que non, cela ne se passera pas comme ça.

On le dit. Il faut faire confiance n'est-ce pas? Oui, d'accord, alors allons-y! On dit que mieux vivre dans un appartement, ça fera qu'il y aura moins de violence. Est-ce que les hommes ne taperont plus les femmes? Est-ce que les migrants du camp auront un appartement? Est-ce que les papiers seront moins difficiles à remplir? Est-ce que les enfants pourront jouer dehors? Est-ce que les écoles leur apprendront que la vie est belle? Qu'elle est faite des autres, de ceux qui sont différents de soi-même? Et qu'avec eux, on pourrait inventer un autre monde, qu'on peut choisir sa vie?

Il y a un conte qu'elle me raconte. Elle, c'est une fée cassée. Une jolie fée aux os brisés.

Il était une fois une femme qui soignait les autres. Cette femme soignait partout où elle allait, aux urgences, dans la rue, sur son palier. Elle passait de pays en pays, elle était née à Strasbourg et connaissait l'Allemagne et la Belgique, elle circulait pour soigner et rencontrer, elle voyageait et soignait. Elle savait faire et réparait les corps. Elle en voyait des corps, des centaines de corps, des vieux des jeunes, des mal foutus, des beaux, des tordus, des corps de déesses, des corps meurtris, des corps désarticulés, des corps sensuels, des tout froids, certains trop chauds, des rigolos, des bizarres. Elle y mettait ses mains, elle avait les bons gestes, elle touchait, elle ouvrait, elle piquait, elle bandait. Un jour, dans un hôpital où elle était employée, elle a glissé et est tombée. Comme ça. Glisser et tomber. Pas pu se relever. Allongée sur le sol, mal, atrocement mal. La colonne brisée. La tête dans les choux. Plus de souvenirs. Rien ne revenait. Le nuage, le gris. Elle s'est retrouvée au lit, longtemps, longtemps. Plus bouger. Était donc venu le moment où d'autres s'emparaient d'elle, de son corps, pour y mettre leurs mains, la toucher, la piquer, la bander. Petit à petit, elle s'est réveillée, a recommencé à bouger. Oh, très peu d'abord, très peu... un bras, une jambe, se mettre debout, les béquilles, avancer, un pas puis l'autre, comme ça, tout doucement. Vint le moment où elle a pu remarquer. Retrouver un peu de vie, un peu de souffle. Seulement la douleur ne la quittait pas, jamais. La douleur était comme un sale animal

tapi dans l'ombre qui surgissait dès qu'on l'oubliait.

Alors cette fée (euh pardon je l'ai trahie!), cette femme du conte s'est mise à labourer la terre sous le béton de la Meinau, régulièrement dans un petit jardin derrière l'église. S'est mise à planter. Ce jour-là, la fée dans le jardin derrière l'église avait pris trop de temps à s'occuper de petites pousses de lin qui pointaient leur nez fragile vers le ciel et elle était fatiguée. Aussitôt, la douleur resurgit en plantant ses dents plus brutalement que d'habitude derrière la tête de la femme. Celle-ci émit un cri. En face du jardin, de l'autre côté de l'avenue de Normandie, il y avait un café. Un café d'hommes, un PMU, le genre de café que jamais la femme ne fréquentait. À l'aide de ses béquilles, elle traversa la rue pour y entrer, s'asseoir et se reposer. Un homme la vit souffrir. Il s'approcha. Il avait un accent d'Algérie et lui proposa de l'aider. Tout d'abord, la femme polie ne lui prêta pas réellement attention, mais il insista, lui demandant de lui faire confiance. La confiance.

Il lui dit simplement qu'il pouvait lui faire rencontrer un étranger qui pouvait l'aider. Sans trop savoir pourquoi, elle accepta et rendez-vous fut pris. L'homme algérien lui présenta l'étranger, un Russe. Celui-ci ne parlait pas un mot de français. Elle comprit cependant que cet homme était dentiste en son pays et pratiquait la médecine chinoise. Il lui prit le poignet. De ce contact tellement simple, tellement précis, surgit une évidence: cet homme, ce Russe, pouvait la soigner. Car dans la seconde où il se saisit de ce poignet, la vilaine douleur fit un bond en arrière. Et la fée cassée se redressa. S'en suivit pendant trois ans des rendez-vous réguliers où, tranquillement, l'homme apposait ses mains sur le corps cassé. Peu à peu, il eut raison de la folle douleur qui, peu à peu, se mit à reculer reculer jusqu'à presque disparaître.

L'homme russe aux mains si douces vivait dans la rue, il était sans papiers, sans logement, sans travail, «migrant». Destiné à se fondre dans la masse, à disparaître avec les autres sur les routes de l'asile, cet asile château fort dont les douves infranchissables prenaient l'allure du Styx, le fleuve des Enfers. L'homme russe ne se plaignait pas, il soignait la fée cassée, et jour après jour celle-ci se remettait debout. Pour le payer, elle trouvait le moyen de l'aider: de petits gestes, ce qu'elle pouvait, mettre en contact, trouver des petites solutions, faire de petites démarches, nouer des liens. Jusqu'au jour où l'homme, ayant fini son travail, disparut dans la nuit du monde des vivants. On ne sait pas où il est...

Fin du conte. La fée depuis ce jour a moins mal et elle recommence à soigner les autres. Autrement.

On se réfugie chez un réfugié. C'est bon d'être accueillie par un réfugié. Ça remet les idées en place, dans le bon ordre. Et on est plus libre...

Moi Catherine, j'ai 59 ans. Je bois la tasse. Je n'arrête pas de boire la tasse. Je circule dans la Meinau comme un poisson dans un bocal. Je voudrais être le poisson du Baggersee. Mais je suis un poisson qui boit la tasse, un vilain petit poisson. Je ne connais pas ce quartier, je ne suis pas de la Meinau, les rues sont vides et pleines d'histoires. J'en ai vu des quartiers dans le monde! J'ai aussi vu des villes debout qui maintenant sont détruites. Ou des villes détruites qui se sont remises debout. Je me souviens d'un char, place des Martyrs à Beyrouth au Liban en 1996, il était couché sur le côté, comme le théâtre d'une guerre à peine terminée, exposé, mort, gros poisson de fer mort, au milieu de la place. Pour traverser, il fallait passer par deux checkpoints, l'un tenu par des Syriens, l'autre par des Libanais, et montrer patte blanche, tendre ses papiers. On passait ou on ne passait pas, c'était au bon vouloir du militaire ou du milicien qui tenait le checkpoint. Moi j'avais un passeport français et je passais toujours, bien sûr. Immunité occidentale oblige!

Aujourd'hui, j'ai un passeport qui ressemble à l'ancien sauf qu'il a grandi, il s'est élargi, il a déployé ses tentacules, il englobe maintenant plusieurs terres et quelques mers, plusieurs langues, il est européen et il me donne le même privilège. L'année dernière, à la frontière italienne, je n'ai eu qu'à le brandir, ils ne l'ont même pas ouvert, ce petit livret rouge et magique, alors que sur le bord de la route, du côté italien d'où je venais, s'amassaient des dizaines de personnes refoulées à l'entrée parce qu'elles, elles ne possédaient pas de passeport. Elles étaient déjà parvenues à passer entre les barbelés de plusieurs frontières d'Afrique, à glisser entre les vagues de la Méditerranée mortifère, mais elles étaient maintenant condamnées à l'errance pour un temps indéterminé sur le sol italien qu'elles avaient eu l'audace de fouler sans passeport!

Je marche dans la Meinau et je pense aux passeports, au char couché et au poisson du Baggersee. Je marche dans la Meinau et me dirige vers la rue de Champagne où, tout à l'heure, je serai reçue par la Magnifique qui me fera asseoir tranquillement dans la pénombre de son salon. J'y serai bien parce que je saurai que la parole de cette femme qui me reçoit, qui prend le temps de s'adresser à moi, sera calme et bienveillante.

Elle aura vêtu une robe bleue aussi bleue que la mer qui nous sépare de son continent. Elle me racontera qu'elle aussi vient de loin, de très loin. Qu'elle a fait le voyage il y a presque trente ans, dans des temps où il était encore possible de voyager sans peine pour rejoindre son mari. À une époque où la couleur de certains passeports n'était pas rédhibitoire pour passer les frontières et où les 5583 kilomètres qui séparent Dakar de Strasbourg se faisaient par avion et non à pied comme maintenant, à travers les déserts. Elle me dira combien elle s'est sentie seule en débarquant en Alsace et comment elle a cherché du contact. Elle me racontera le moment où elle a décidé de prendre les choses en main, d'accompagner des femmes plus fragiles qu'elle pour les aider à faire du chemin, à devenir autonome, à apprendre le français, à se débrouiller ici. Et puis elle reviendra au présent avec une certaine inquiétude. Et soudain, elle rentrera dans le détail: la violence. Cette violence insensée des hommes qui se déchaînent sur les corps féminins et qui n'a fait que s'amplifier depuis quelques années. Ces histoires, jamais les mêmes, toujours les mêmes, sur le palier commun, dans l'immeuble d'en face, trois rues plus loin, à cinq pâtés de maison, partout. Elle me décrira par le menu sa manière d'approcher, d'agir. Elle me fera pour moi seule un petit théâtre.

Je l'écouterai. Comme une spectatrice passionnée accrochée aux lèvres de la récitante. J'aurai l'impression qu'elle chante. Qu'elle chante pour ne pas me faire peur. Pour adoucir un peu les horreurs qu'elle me raconte. Qu'elle chante pour déjouer la fatalité, la repousser, la rouler comme on roule un tapis dans un coin. Qu'elle chante aussi pour me tenir éveillée. Pour que je me rappelle qu'à côté, tout près, certaines femmes, elles, ne chantent pas. Qu'elle chante pour que jamais je n'oublie qu'il faut chanter, qu'il faut raconter les histoires, les navires, les vents contraires, les maisons couchées, les cendres des mortes mais aussi les sourires qui renaissent parce qu'une main, même toute petite, s'est tendue, et que les muscles de dizaines puis de centaines de bras se sont gonflés comme les bouées d'un Zodiac et ont construit des ponts mobiles, pas des frontières... DES PONTS...

Et lorsqu'il y a quelques jours je rencontre la solaire, la blonde solaire, je lis sur son visage tous les pièges qu'elle a dû éviter mais son corps se tient solide et elle sourit. À quoi bon se plaindre? Aujourd'hui il faut respirer. La Meinau c'est la Meinau! C'est là où elle est née, vit et travaille, et c'est à cet endroit qu'elle a décidé de distribuer son sourire en même temps qu'elle ramasse les déchets des autres, dans les rues, les cages d'escalier, les paliers, les bureaux, les laboratoires, les trottoirs.

Elle sourit parce que de l'autre côté des montagnes de poubelles, amassées chaque jour, elle s'efforce de regarder les gens. Et lorsqu'elle sourit, elle distingue à travers le plastique, derrière les seringues, derrière les cacas, derrière les bouts de ficelles, derrière les mégots, derrière les crachats, derrière les meubles brisés, elle distingue... de la vie! Elle n'a pas d'illusions, elle sait que la machine à broyer les humains en bien des endroits fait son œuvre. Mais ce qu'elle sait aussi, par expérience personnelle, c'est que le désespoir n'est pas toujours vainqueur et qu'en se tenant debout, quand on a la force de se tenir debout, on peut, pas toujours mais parfois, inciter les autres à se redresser. Elle rigole, la solaire, et elle me regarde à mon tour comme elle regarde les autres, c'est-à-dire au fond de moi. Elle sait qui je suis. Moi l'artiste qui se balade et qui a beau jeu de frôler les misères sans risquer de toucher le fond.

En parcourant les rues de la Meinau, je pense à elle, je me souviens aussi des cités d'Aubervilliers où j'ai vécu il y a trente-cinq ans, parmi mes potes et mes potesses, certains désignés comme immigrés de la seconde génération et d'autres comme «petits» Français de souche, tous soupçonnés de délinquance dès la naissance pour être nés en périphérie, en marge, en banlieue. Je me souviens qu'on a fondé notre troupe de théâtre pour se tenir debout et porter haut et fier la bannière de notre mélange, de notre mixité, de notre métissage... de notre liberté aussi. Je ris en me rappelant ça. Parce qu'on pensait alors que le théâtre et l'art en général avaient cette capacité de changer le cours du monde même un tout petit peu et que, pour cela, il fallait simplement ouvrir les portes et dire aux gens de venir.

Je ris d'avoir pu penser une si grosse bêtise! Car la chose que nous n'avions pas imaginée alors, c'était que la furie du monde allait, pour un temps du moins, avoir raison de nous. Et au lieu de s'ouvrir j'ai vu les théâtres se fermer, se bunkériser, se replier sur eux-mêmes comme tout le monde! et prendre au mot le gros mot diffusé partout comme un poison: «SÉCURITÉ», devenu maître mot d'une société malade, le mot qui sépare, qui rend méfiant, suspicieux, sourd à l'autre, le mot qui dresse les murs visibles et invisibles, le mot qui créé les checkpoints, le mot qui contrôle, qui ferme les portes, qui éloigne plus encore les cités des centres villes, la périphérie du centre et laisse place à la défiance. Et tout le monde a accepté que nous soyons sous les ordres de ce mot «SÉCURITÉ». Les artistes comme les directeurs de théâtres, comme toutes les institutions sociales, culturelles, politiques, juridiques.

EXTRA ORDINAIRE

Catherine Boskowitz

Le mot d'ordre remplit sa fonction de détraqueur social.

Et quand c'est sacrément détraqué, tout claqué, tout par en crac, en vrac, on plaqué, on raqué, on saqué, on devient flaque.

Il en faut des philosophes discrètes, des reines, des magnifiques, des fées, des solaires, pour défier la défiance et, aux autres, faire retrouver la confiance.

Et la Magnifique chantera chantera chantera. Pour me dire que ça lui est finalement facile de faire ça parce que des combats vont être gagnés. Qu'on les gagnera malgré tout. Malgré TOUT. Voilà TOUT!

Catherine Boskowitz, 13 juin 2019

Texte et interprétation:
Catherine Boskowitz

Musique:
Jean-Marc Foussat
Avec la participation de:
Odile, Aziza, Évelyne, Khady
et Christèle

**Et l'accompagnement scénographique
des étudiants de la Haute École
des Arts du Rhin**
Voir: www.compagnieabc.fr/action

EXTRA ORDINAIRE

Catherine Boskowitz



EXTRA ORDINAIRE



Catherine Boskowitz

Vectors of soft loss...

BOYZIE CEKWANA

manuscript - manuscrit

EXTRA ORDINAIRE

I wake up.

I wake up to
another day,
a new day.

Another new day,
So many new
days have come
and gone that
I have stopped
remembering
that each new
day is...
well,
another day

Je me réveille
et rencontre
un autre jour,
un jour nouveau,
Un autre nouveau
jour.

Tant de nouveaux
jours sont
arrivés et partis
que j'ai cessé
de me souvenir
que chaque
nouveau jour est...
enfin, un jour
nouveau

Boyzie Cekwana



EXTRA ORDINAIRE

I wake up.
I wake up to another day, a new day.
Another new day,
So many new days have come and gone that
I have stopped remembering that each new
day is... well, another day.

It's a new day!

Another new day filled with old things,
old dogs and old men. Old bicycles leaning
tiredly against old houses, old paint
peeling away from old walls.
Old women holding new babies, old fears
and new hopes... Old lies and new promises,
awkwardly, messily, all fit into yet another
new day.

Every night, a few hours after sunset, after
the nightly ritual of brushing my teeth,
I close my eyes and hope to fall asleep.
I hope to fall asleep with the hope that
I will wake up after sunrise to another day.

... another new day.

I wake up.
I wake up to another day of not remembering
where I am.
I wake up in yet another unfamiliar room,
a room in some hotel somewhere.

Is this a hotel?

In which city?

And yet, too many of the rooms start to
look and feel the same.

Too many of the grey walls outside the
window start to look and feel the same.
The architecture and furniture in this room
feel exactly the same as those in the last
one... a little too familiar, perhaps.

With some relief, I realize this is not
a room in some hotel, but a room in a 'not
hotel'. And, this is not a city, at least,
not exactly technically a city, but more
like the ends of a city, the outskirts of
a city, the very last edges of a city... or
the very beginnings of the edges of a city...
the last vestiges of civilization... the
beginnings of something else. Something as
yet unnamed, unnameable.
Something that is neither the beginning
nor the end..

An edge.
Edges...

...the typically far and sharp edges
of a city.

...the kind of edges that most of the
inhabitants of the city tend to avoid,
or wish didn't exist. ...the kind of edges
whose sharpness is a target against which
political authorities collude with the
moneyed to bludgeon to submission.

...the kind of edges where one can hear the

Je me réveille et rencontre un autre jour,
un jour nouveau,
Un autre nouveau jour.
Tant de nouveaux jours sont arrivés et
partis que j'ai cessé de me souvenir que
chaque nouveau jour est... enfin,

C'est un nouveau jour.

Un autre nouveau jour rempli de choses
anciennes,
De vieux chiens et de vieux hommes,
De vieux vélos traînant fatigués contre
de vieilles maisons,
De vieilles femmes portant de nouveaux
enfants, de vieilles peurs et de nouveaux
espoirs...
De vieux mensonges et de nouvelles
promesses,
Maladroitement, de manière désordonnée, tous
prennent leur place dans un jour nouveau.

Chaque nuit, quelques heures après le
coucher du soleil, après le rituel nocturne
(chaque soir renouvelé) du brossage
de dents, je ferme les yeux et espère
m'endormir. J'espère m'endormir puis me
réveiller après le lever du soleil dans un
autre jour.
Je me réveille et rencontre un autre jour
sans me rappeler où je suis.
Je m'éveille dans une autre chambre encore,
que je ne reconnais pas, une chambre dans
un hôtel quelque part.

Est-ce un hôtel?

Dans quelle ville?

Et cependant, ces chambres trop nombreuses
commencent à se ressembler, à me renvoyer,
toutes, la même sensation.
Trop de ce que je vois par la fenêtre se
ressemble, me renvoie la même sensation.
L'architecture et les meubles de cette
chambre ressemblent à s'y méprendre à ceux
de la précédente.

Un peu trop la même chose, peut-être.
Un peu soulagé, je réalise que ce n'est pas
une chambre dans un hôtel, mais une chambre
dans un «non-hôtel». Et que ce n'est pas
une ville ou, du moins, pas exactement,
techniquement une ville, mais plutôt la
banlieue d'une ville, les derniers confins
d'une ville... ou les prémices des confins
d'une ville.

Quelque chose qui n'est ni un commencement,
ni une fin...

Une lisière.

La lisière éloignée et tranchante d'une
ville, comme on en trouve tant.

...la sorte de lisière que la plupart des
citadins cherchent à éviter, ou dont ils
souhaiteraient qu'elle n'existe pas.

EXTRA ORDINAIRE



Boyzie Cekwana

Vectors of soft loss

Vectors of soft loss

Boyzie Cekwana

ticking of the time bomb of neo-liberal capitalist violence, counting down the years, months, days, hours and seconds until the next building will implode - the next community to be erased, to be yet another statistic.

These kind of edges of the city which become the testing ground for financial speculation, spaces whose inhabitants are kept on a permanent slippery slope of perpetual impermanence. From one precarious edge to the next

I open my eyes.
I open my eyes and I remember where I am.
I open my eyes and I remember who I am here.
I open my eyes and I remember why I am here.
I open my eyes and remember that I am not here alone; I have my posse with me, my artsy type sidekicks.
My artsy compadres, so to speak.
We are here to fulfil our role as a cultural actor, or a weapon.

Same thing really.

We're a blunt object needed to sexify a very special kind of violence.

We came riding into town like Yul Brynner's 'Magnificent Seven', looking to smoke out the last bandits holding the town to ransom.

...la sorte de lisière dont le tranchant est une cible contre laquelle les autorités politisées conspirent avec les riches, afin de la matraquer pour la soumettre.

...la sorte de lisière où l'on entend le tic-tac d'une bombe à retardement, celle de la violence capitaliste néolibérale, comptant les années, les mois, les jours, les heures et les secondes jusqu'à ce que le prochain bâtiment explose - que la prochaine communauté se mue, elle aussi, en statistique.

Ces sortes de lisières de ville qui deviennent le terrain d'essai de la spéculation financière, des espaces dont les habitants sont abandonnés à la pente glissante d'une sempiternelle impermanence. D'une lisière précaire à l'autre.

J'ouvre les yeux et me rappelle où je suis.
J'ouvre les yeux et me rappelle qui je suis ici.
J'ouvre les yeux et me rappelle pourquoi je suis ici.
J'ouvre les yeux et me souviens que je ne suis pas seul ici; j'ai ma bande avec moi, mes acolytes, mes potes artistes.
Nous sommes ici pour jouer notre rôle d'armes; un objet contondant auquel on fait appel pour rendre sexy une sorte de violence bien particulière.



Vectors of soft loss

Boyzie Cekwana



J'ouvre les yeux
et me rappelle
pourquoi je suis
ici.

Vectors of soft loss

Boyzie Cekwana

EXTRA ORDINAIRE

EXTRA ORDINAIRE



EXTRA ORDINAIRE



Boyzie Cekwana

We came riding into town to the soundtrack of stealth, a score written in silence, like tactical units deployed to take out recalcitrant malcontents. Careful now neighbours, careful. The artists have arrived! We have come with our curatorial ringmasters, the ones who snap their wrists to twirl the circus whips that produce the sound that changes the dance.

One, two... cha cha cha!
Watch this! Watch this!
Watch out!

Your biographies are going to be our art; fodder for the folders of your oppressors. And we, the vectors, the tactical deployees, have arrived. Like tactical units, we came fully armed, but not with guns. No, that's not our style. We came riding into town armed to the teeth, with ART... our own, very soft, very sexy kind of weapon for sale, like mercenaries on acid. Sexy, cool, rampant, unrelenting..

Well, here we are, folks!
Let the party begin and we shall leave nothing behind, except for our images, videos, sounds and texts, of course. These form the sole reason why our kind of operation is tactical.

...and dangerous.

Ours is a weapon so soft, so odourless, and so tasteless that it kills with no trace. Watch this! Watch this!
Watch out!
Soon you'll be displaced, replaced, relocated.

Remember to smile.
Remember to applaud.

Yes, we have been here, folks! Remember that. Remember.
We shall now ride out of town and no one will remember that we ever were here. Except us, of course, and those who own the images, videos, sounds and texts we will leave behind, free gifts to circulate among investors, unscrupulous developers, rapacious estate agents and landlords. But, do not worry yourselves too much, folks. It's all in the name of progress, as it always is, isn't it? So there!
Peace out!
Adios Amigos!
Au Revoir!
Arrivederci!

Nous sommes descendus sur la ville comme les sept mercenaires de Yul Brynner, pour en chasser les derniers bandits déterminés à la rançonner.

Nous sommes descendus sur la ville sur un air furtif, une partition écrite en silence, comme des unités tactiques déployées pour flinguer les mécontents et les récalcitrants. Alerte aux voisins, les artistes débarquent! Vos biographies vont devenir notre art; du combustible pour les dossiers de vos oppresseurs.

Et nous, les vecteurs, les déployés tactiques, sommes arrivés.

En tant qu'unités tactiques, nous sommes venus pleinement armés, mais pas avec des fusils. Non, ce n'est pas notre style. Nous sommes descendus sur la ville armés jusqu'aux dents, avec de l'ART. Notre propre sorte d'arme, très soft, très sexy, à vendre, et...
Comme des mercenaires sous acide,
Nous sommes là, les gars!

Que la fête commence et nous ne laisserons rien derrière nous, sauf nos images, vidéos, sons et textes bien sûr. Eux seuls font la tacticité de notre opération.

...et sa dangerosité.

Notre arme est si soft, sans odeur, et sans goût qu'elle tue sans laisser de trace. Faites attention! Bientôt vous serez déplacés, remplacés, re-localisés.

N'oubliez pas de sourire.
N'oubliez pas d'applaudir.

Oui, nous sommes passés par là, les gars!
Souvenez-vous en.

Nous allons maintenant descendre sur la ville et personne ne se souviendra que nous avons jamais été là. Sauf nous, bien sûr, et ceux à qui appartiennent les images, vidéos, sons et textes que nous allons laisser derrière, des cadeaux gratuits à faire circuler entre les investisseurs, les agents rapaces de l'État et les propriétaires. Mais, ne vous inquiétez pas trop, les gars. Tout cela est au nom du progrès, comme toujours, n'est-ce pas?
Allez en paix!
Adios amigos!
Au revoir!
Arrivederci!

EXTRA ORDINAIRE

Boyzie Cekwana



EXTRA ORDINAIRE

Boyzie Cekwana

La Bibliothèque

FANNY DE CHAILLÉ



EXTRA ORDINAIRE

Fanny de Chaillé



EXTRA ORDINAIRE

Fanny de Chaillé

LA INGOLD RÉCIT(S)

Un immeuble en forme de livre

FRANÇOIS DUONSEILLE



EXTRA ORDINAIRE

François Duconseille



EXTRA ORDINAIRE

Pendant 3 mois François Duconseille et son assistante Chloé Boulestreau ont rencontré les habitants d'un immeuble destiné à être détruit dans l'objectif d'en faire un livre qui témoignerait des vies multiples qui y ont été accueillies. Pour la présentation publique, 6 rencontres marquantes ont été collectées dans un livre d'images projetée à même la façade accompagné de témoignages sonores de ces habitants.

Les gens disent « la tour Ingold » mais la Ingold est un immeuble bloc qui a plus à voir avec un cube qu'avec une tour. Des tours, il y en a dans le quartier, mais la plupart ont été démolies lors des différents plans de rénovation urbaine, comme s'il fallait en premier lieu couper ce qui dépasse. La logique urbaine en vogue est à la taille basse, unités d'habitation de petit calibre pour réduire la concentration de résidents par immeuble, et on se demande d'ailleurs où vont ceux qui mathématiquement ne peuvent être relogés dans ces constructions plus petites. Si la Ingold est appelée « tour », c'est peut-être que bientôt elle sera la prochaine « tête » à couper... La Ingold est un bloc d'habitation ouvrant aux quatre points cardinaux sur le quartier et, dans ses étages supérieurs, plus loin sur la ville. Être une tour, c'est pouvoir rayonner, offrir un point de vue circulaire sur les espaces environnants, rien à voir avec les barres qui sont réduites aux binômes Est-Ouest ou Nord-Sud, la tour croise les points de vue et en sera crucifiée.

Entrer dans la Ingold, c'est comme pénétrer dans une cheminée : passé le hall, on est aspiré par une grande cage d'escalier centrale qui se déploie sur 7 étages, 7 paliers distribuant chacun 6 appartements de tailles différentes, soit au total 42 appartements. L'ascension effectuée à pied vous fait passer de l'ombre des premiers niveaux à la lumière zénithale de son sommet. L'escalier est une zone de conflits, c'est à la fois le cœur vivant de l'immeuble et

François Duconseille



La Ingold / Récit(s)

le lieu de toutes les tensions. Voilà des mois que l'interphone a été vandalisé et jamais réparé, empêchant le verrouillage de la porte, si bien que l'espace est vulnérable, hall ouvert à tous vents jour et nuit sur la cité – et les vents sont parfois mauvais. Les habitants sont à vif, fragilisés par les intrusions de tout ordre perturbant leur espace vital et leur tranquillité, la plupart se renferment et subissent, faute de pouvoir envisager un autre lieu de résidence. Il faut dire que cet immeuble conçu dans les années 1970 ne manque pas d'atouts, et, mis à part les nuisances sonores d'une cage d'escalier à l'acoustique défailante, les appartements offrent un confort que l'on ne retrouve pas dans les constructions récentes. La générosité des espaces et la luminosité des pièces dotées de porte-fenêtre desservant des balcons spacieux en font des espaces de vie attrayants – du moins pour ceux qui ont été suffisamment entretenus au fil du temps.

Autant il est facile d'accéder au cœur de l'immeuble, autant il est rare qu'une porte d'appartement s'ouvre, surtout si l'on ne sait pas que la destruction de l'interphone d'entrée a réduit les sonnettes individuelles au silence. Les portes palières sont en bois, l'index de la main droite replié à angle droit frappe de façon mesurée en attente de réponse. Frapper à une porte demande un certain tact, le registre d'expression est large et l'on doit être conscient de ce que chaque façon de faire peut engendrer comme réaction à l'intérieur – étant moi-même adepte par moments du repliement, je comprends parfaitement ces longs temps sans réponse passés dans cette cage d'escalier jusqu'à ce qu'un jour une porte s'ouvre.

Un jeune homme d'origine étrangère m'accueille, je lui explique la raison de ma présence sans savoir s'il comprend ce que je lui dis, à ma grande surprise il me propose d'entrer. L'appartement est spacieux, c'est un quatre pièces avec vue sur le grand terrain appelé « Plaine Mermoz », il me propose de m'installer dans le salon, grande pièce lumineuse dotée de fauteuils et d'une table basse centrale. L'ameublement est modeste mais confortable, je m'installe et remarque sur ma gauche la présence de deux grands écrans de télévision posés l'un derrière l'autre, cette vision me frappe, je ne pense pas avoir vu cela ailleurs, pourquoi avoir deux écrans et surtout à quoi correspond leur installation de la sorte ? Nous engageons la conversation, j'apprends que mon interlocuteur est afghan, qu'il est réfugié, je lui fais répéter plusieurs fois son nom que j'ai du mal à comprendre, il vit ici

La Ingold / Récit(s)

en compagnie de trois compatriotes réfugiés comme lui. Cela faisait bientôt un an que je me demandais ce que serait ma participation à cette nouvelle résidence des Scénos Urbaines dont il était convenu que pour une fois J-Christophe et moi aurions chacun un projet artistique à y développer. J'avais beau venir régulièrement dans le quartier, accompagner les projets d'étudiants qu'on y avait initiés pour engager une relation aux habitants bien en amont de la résidence des artistes professionnels pressentis, je ne voyais pas comment y développer un projet. Sans m'en inquiéter plus que cela, je continuais à participer aux différentes étapes de la préparation du projet, en me disant qu'un jour ou l'autre quelque chose se passerait qui donnerait du sens à ma présence en tant qu'artiste dans ce quartier. Le rendez-vous était pris avec Stella qui dirigeait l'équipe de la JEEP basée au Neuhof, c'était une journée de juin, le temps était incertain mais, sans prendre garde, je filai sur mon vélo vers le Neuhof quand l'averse se présenta et prit ma tenue légère au dépourvu. C'est trempé jusqu'à l'os que je parvenais au local de la JEEP, j'en étais étonnement heureux comme de m'être joué un bon tour et de m'en amuser. Cet état de vulnérabilité me rendit disponible pour entendre les récits de vies réellement vulnérables des habitants du quartier. Parmi les projets que m'exposa Stella, celui des Bibliothèques de rue retint mon attention : qu'était-ce que cette idée à rebrousse-poil d'un grand nombre d'*a priori* que de vouloir promouvoir le livre ici ? Quelques jours plus tard, nous nous retrouvions sur la grande place du Stockfeld ; sur une table de ping-pong en ciment étaient installées des caisses de livres triés par genre, un attroupement, des habitants, des enfants, les gens cherchent dans les bacs, choisissent des ouvrages qu'ils peuvent emporter – plutôt qu'une bibliothèque de rue il s'agit d'une distribution de livres donnés au départ par l'association Emmaüs. La JEEP est alors un intermédiaire entre le donneur et les habitants, mais la distribution s'accompagne de diverses actions en direction des enfants, création d'ex-libris, atelier de dessin... le livre est prétexte à la rencontre, les histoires se déploient, se déclinent en différents supports. Les enfants viennent en nombre, l'un d'eux autour de 12 ans rentre chez lui en emportant une pile de livres qu'il tient en un équilibre précaire coincé sous son menton, juste au-dessus une bouche armée d'un sourire radieux comme un arc prêt à décocher une flèche. Tout est là, incarné par ce jeune garçon, le livre existe, ce sera mon premier point d'accroche pour un projet.

La suite est en partie mystérieuse, quelque chose se joue autour du livre

EXTRA ORDINAIRE

François Duconseille



EXTRA ORDINAIRE



François Duconseille



EXTRA ORDINAIRE

dont j'ai bien du mal à saisir la genèse, quoi qu'il en soit, quelques semaines après la Bibliothèque de rue, j'associais Livre et Immeuble en une équation d'une logique implacable ;

- 1) un livre est un ensemble d'histoires réunies dans un objet unique ;
- 2) un immeuble est un objet (gros) qui réunit un ensemble de personnes qui elles-mêmes portent différentes histoires ;
- 3) un immeuble est donc un objet qui réunit en lui différentes histoires ;
- 4) un immeuble est donc l'équivalent d'un livre sauf que l'on ne peut pas le feuilleter. Cependant on peut imaginer de rabattre l'image d'un livre qui se feuillette sur un livre que l'on ne peut pas feuilleter (un immeuble).

Le projet sera de faire un livre d'histoires des habitants qui sera ensuite projeté sur la façade de l'immeuble.

Il s'agissait maintenant de trouver le livre-immeuble qui réponde aux différents paramètres du projet, dont le principal était de pouvoir réaliser la projection imaginée tant pour ses qualités d'écran que pour la possibilité d'installer du public face à lui. Non seulement « la tour Ingold » réunissait l'ensemble des critères « techniques » mais, en plus, le destin écrit (mais non dit) de cet immeuble

chargeait le projet d'une profondeur stimulante. La Ingold était destinée à être détruite dans le cadre de l'ANRU2, le livre serait alors le garant de la mémoire de ce lieu et de ses habitants. Restait à attendre l'accord de CUS Habitat, le bailleur social, gestionnaire de l'immeuble.

La décision est prise, ce sera la Ingold, pour les amis des associations qui accompagnent le projet il n'y a aucun doute possible, non seulement la perspective de la démolition de l'immeuble fait sens pour le projet du livre (ou plutôt l'inverse), mais, de plus, la Ingold est un cas particulièrement marquant des politiques de logement social actuel. En effet, la mort annoncée du bâtiment a transformé son usage dans l'attente du moment fatal programmé à 10 ans, période à la fois longue pour trouver les solutions de relogement des habitants mais courte dans la perspective de d'y installer de façon stable des familles ; dans l'attente y sont logés la plupart des cas sociaux les plus difficiles, l'immeuble est connu pour être celui des « Cas sos » ou encore des « Cas SOS », cas désespérés que l'on pourrait écrire « cassos » qui sonne comme « cassés » en un espagnol approximatif, on y caserait donc les « cassés » que l'on ne souhaite loger ailleurs, ce qui peut se résumer en

« caser les cassés ». Mais la Ingold n'est pas que cet « immeuble-poubelle » que certains nomment ainsi, c'est un espace de vie partagé par des histoires longues et diverses.

Construit dans les années 1970, cet immeuble était à l'origine destiné à loger des familles socialement stabilisées, ouvriers, petits fonctionnaires... de bonne conception, la Ingold offrait alors un cadre de vie de qualité dans un quartier certes périphérique mais agréable à vivre. L'histoire de cet immeuble évoluera en parallèle avec l'histoire économique et sociale de la France de la fin du xx^e siècle : progressivement et au fur et à mesure que la crise sociale s'installe au Neuhof, les familles ayant les moyens quitteront les lieux pour vivre dans des quartiers de meilleures réputations. Elles seront remplacées par des familles aux revenus plus modestes et de plus en plus fragiles, provoquant une dégradation régulière de la vie collective de l'immeuble jusqu'à la situation de crise permanente actuelle. Mais ce mouvement ne fut pas général et un petit nombre d'habitants de la première heure sont restés jusqu'à aujourd'hui, je pense notamment à deux locataires du septième et dernier étage. Il est possible qu'il y en ait d'autres dans les étages inférieurs mais la position élevée de

François Duconseille

ces appartements donne une explication au maintien de ces personnes dans ces lieux après tant d'années. Vivre au septième étage de la Ingold est une situation privilégiée – non seulement on échappe en grande partie aux nuisances du voisinage mais on jouit également d'une vue exceptionnelle sur la ville. Ces appartements sont comme des refuges dans un immeuble en train de sombrer.

J'accroche mon vélo à un anneau sécurisé à proximité de l'immeuble. Je me questionne sur la façon d'aborder le projet. Je me questionne sur ce qu'est cet immeuble. Je me questionne sur la façon dont je peux être perçu pas les habitants de cet immeuble. Je me questionne sur la réalité de mon désir de m'engager dans ce projet. Je marche dans le quartier puis autour de l'immeuble, je prends le temps de regarder, de comprendre, quand je le peux je prends quelques photographies afin de poursuivre la réflexion et les questionnements une fois rentré chez moi. Vues systématiques de chacune des faces de l'immeuble, Est, Sud, Ouest, Nord. Ces documents me serviront plus tard à localiser les différents habitants pour comprendre comment l'immeuble est occupé. J'imagine le dispositif de projection pour la présentation finale, je vérifie les distances, le recul possible pour le vidéoprojecteur, l'espace disponible pour le public. La configuration est idéale. Cette première approche de surface valide la structure du projet, il s'agira maintenant de nourrir le livre projeté de l'intérieur, de la vie des habitants qui accepteront de se prêter au jeu.

Trois associations de quartier accompagnent le projet depuis sa formulation, et connaissent en détail le quartier et les habitants. La plus présente sera la JEEP, celle qui a été à l'origine du projet avec les Bibliothèques de rue. Stella en est la responsable, bien entourée de Monder, Marie, Alexandre et Timothée, qui chacun à leur manière participeront à la mise en place du processus. La JEEP est une structure d'éducateurs de rue, ils passent leur journée au contact de la population, souvent dans la rue, comme l'annonce leur mission, avec eux nous avons parcouru le quartier à l'automne 2018 à la recherche de l'immeuble idéal, ce sera avec eux aussi que des visites dans la Ingold auront lieu, surtout dans les premiers temps. S'ils ont certains contacts au sein de l'immeuble, ce ne sont pas les seuls. L'association AGATE, portée entre autres par Sylvain et Lucette, m'orientera vers certaines personnes, sans oublier Sophie, pasteur de la RESU, une association protestante implantée dans le quartier.

Plus loin et occasionnellement, l'Espace Django donnera certains coups de pouce nécessaires pour faire avancer les choses, notamment auprès de CUS Habitat. C'est ainsi bien entouré que la rencontre avec la Ingold et ses habitants pouvait débuter. Pour compléter l'équipe et dans l'optique de produire un livre, j'invitais Chloé, étudiante de l'atelier livre de la HEAR et par ailleurs photographe, à se joindre au projet. Nous passerons durant 3 mois de nombreux moments ensemble dans l'immeuble.

Mi-février l'ensemble des acteurs du projet se retrouve pour une grande réunion de préparation, passé l'exposition détaillée du projet, nous réfléchissons ensemble à la méthode à adopter pour parvenir à sa réalisation, l'expérience des associations s'avère ici primordiale. Nous convenons d'un ensemble de dispositifs permettant de progressivement aller à la rencontre des gens et de structurer le projet sur la durée. La première idée est d'organiser des « Pieds d'immeuble », façon de se manifester au pied de l'immeuble en fin d'après-midi quand les gens reviennent de l'école ou du travail et de pouvoir ainsi toucher le plus grand nombre de personnes. Deux pieds d'immeuble sont programmés pour la mi-mars à une semaine d'intervalle. La JEEP viendra avec tables, boissons chaudes et gâteaux, nous distribuerons un flyer présentant le projet et parlerons avec les habitants. Des premiers contacts sont pris, les habitants sont intrigués mais réagissent dans l'ensemble bien. Même si des tensions sont palpables, on sent une certaine gentillesse parmi les habitants curieux que l'on puisse s'intéresser à cet immeuble que bon nombre rêvent de pouvoir quitter.

Une autre idée structurante est de créer une permanence hebdomadaire pour ancrer dans la durée le projet. Après avoir imaginé celle-ci au pied de l'immeuble, dans le hall ou dans un appartement mis à disposition, il est proposé de la faire à la ludothèque située à côté de l'immeuble et occupée régulièrement par l'école de musique; Laetitia, jeune directrice, sera contactée; des affichettes seront imprimées pour inviter les habitants à passer les jeudis de 10 heures à 14 heures. Comme il fallait s'y attendre, ce rendez-vous fut peu prisé, le projet bien qu'accueilli avec quelque intérêt lors des pieds d'immeuble ne produisait pas un mouvement spontané des habitants. Il faudrait donc penser à d'autres modes opératoires qui permettent de rencontrer plus facilement les gens.

Il faisait beau ce jeudi, jour de permanence, l'occasion de tenter une « ouverture », je sors une chaise et

m'installe au soleil sur le trottoir. Mme D. revient du marché, on échange quelques mots au sujet de son amie à l'hôpital, « trois semaines de coma artificiel – elle a 77 ans – ils (les médecins) ne comprennent pas – elle devrait être réveillée – demain il y a un anniversaire » (le sien visiblement, de 77 à 78 ans?). Ce n'est pas le jour pour parler de l'immeuble ou d'elle, son visage est rempli de tristesse, les yeux lourds, inquiétude et angoisse d'un deuil à venir. Attendre sur le trottoir, se faire voir, regarder le quartier vivre, jeudi est le bon jour, animé par le marché voisin, jour d'activité, routine des courses, moment de rencontre entre les habitants. Le poids des provisions achetées, portées dans des cabas ou roulées dans des caddies comme pour Mme W. croisée la semaine précédente, le poids des vies, de l'attente. De l'autre côté de la rue, deux ouvriers réparent un mur d'enceinte d'immeuble. Attendre. Un rap rageur sort d'un appartement du premier étage, les témoignages de certains habitants se confirment.

*T'as le nez dedans
T'as rêvé d'un palais
T'es le nez dedans
...*

Un couple âgé passe, l'homme tire un caddie rempli, la femme est voilée, bref échange « Bonjour monsieur-dame, vous habitez le 8? – Non... » et poursuivent leur chemin. Se faire voir. Les gens passent, dans leurs pensées, leurs soucis, pressés. Le rap du premier continue, nouveau morceau, le ton est toujours le même, voix mâle, chargée, rageuse. Quelques habitants, curieux, questionnent. Un habitant, la trentaine, rencontré-aperçu lors d'un pied d'immeuble, passe avec son chien, sa chienne qui se soulage sur le gazon. Bref échange « Bonjour, c'est quoi comme chien? – Un staf – Un staf? – oui ». (Renseignement pris, il s'agit d'un staffordshire terrier).

Les questions tournent en moi:
Artiste en mission de pacification?
Pacification pour qui? Pour quoi?
La paix pour qui?
Quel accord de paix équitable?
Terrain de multiples conflits (vitaux):
Comment vivre? Survivre?
Comment cohabiter?

Le rap du premier étage a fait place à de la musique arabe, percussions et mélodie dansante – identité musicale entre rage – revendication – nostalgie d'un pays connu ou non. Un homme âgé, élégant, fin, revient du marché quelques sacs à la main. Bref échange de regards, salutations, il continue son chemin vers d'autres immeubles, le 8 Ingold n'est pas son lieu.

EXTRA ORDINAIRE

François Duconseille

Le Chant des Immeubles #4

GAËTAN GROMER



EXTRA ORDINAIRE

Gaëtan Gromer



EXTRA ORDINAIRE



Gaëtan Gromer

Le Contraire de l'Absence

ANDROA MINDRE KOLO



EXTRA ORDINAIRE

Androa Mindre Kolo



EXTRA ORDINAIRE



Androa Mindre Kolo



EXTRA ORDINAIRE



Androa Mindre Kolo



EXTRA ORDINAIRE



Androa Mindre Kolo

Meinau Feeling Good

ABDOULAYE TRÉSOR KONATÉ



EXTRA ORDINAIRE

Abdoulaye Trésor Konaté



Meinau - Feeling Good

EXTRA ORDINAIRE

Abdoulaye Trésor Konaté

Marche des encombrants

J-CHRISTOPHE LANQUETIN



Un projet à l'invitation de Michel Koch, directeur de Meinau Services, régie de quartier et entreprise d'insertion implantée à la Meinau, et de son équipe. À Meinau Services, les gens sont de passage, en reconstruction, en réinsertion, *via* le travail. Ils restent six mois, un an. Ils ont des aspirations, ils se cherchent un avenir.

Balayage de voiries, nettoyage d'espaces verts, conditionnement des ordures ménagères, évacuation et mise en retraitement d'objets encombrants, déneigement des entrées d'immeuble, trottoirs, voiries, etc., aménagement végétaux (floraux et arbustifs), plantation d'arbres et d'arbustes, pavage, dallage, pose clôture, création de surfaces engazonnées par semis ou plaquage – Entretien des espaces verts, tonte de petites et grandes surfaces (supérieures à 20 000 m²), débroussaillage manuel et mécanique, taille haies, arbres et arbustes, remise en état de gazons (scarification, regarnissage et amendement), binage, bêchage, désherbage manuel et mécanique, remise en état et entretien de jardins particuliers, taille d'arbres fruitiers, entretien et rénovations des

sols, entretien du mobilier et des sanitaires, nettoyage de vitres – Lieux d'intervention : habitat social, parties communes d'immeuble – Secteur tertiaire : sièges sociaux, bureaux, administrations, collectivités – Locaux techniques : centres de soins, laboratoires, gymnases...

De février à avril, accompagner les équipes, suivre les tournées, le matin très tôt. / Marcher un lundi le long des barres et des tours pour le piquetage, soit le ramassage de ce que les gens ont jeté par les fenêtres, le week-end. Pourquoi les gens jettent-ils ainsi leurs déchets ? Cela ne manque pas d'intriguer. Cette question est à l'origine du projet. / Nettoyage des cages d'escalier d'un immeuble récemment construit, des caves d'un autre. Voir que rien n'est vraiment pensé pour faciliter ce travail. / Récit de l'activité d'un laboratoire d'analyses médicales par Christèle qui le nettoie chaque jour, à l'aube, depuis des années. Précise, intéressée, intéressante, elle connaît bien ce qu'il s'y passe, tire une certaine fierté d'en faire partie. / Faire le tour de toutes les caves pour sortir les bacs poubelles, lourds, encombrants, avant

l'arrivée des éboueurs. / Rouler au petit matin avec les piqueteurs vers le parc Schulmeister jonché des détritiques du week-end, marcher avec eux, d'un déchet à l'autre. / Croiser dans la rue les visages maintenant connus de ceux qu'habituellement je ne vois pas malgré leur gilet vert fluo. / Silence poli de ceux qui n'ont pas vraiment envie que je sois là, qui ne comprennent pas ce que je fais. Présence tolérée parce que souhaitée par la direction. Méfiance, pudeur, pas envie de. / Le contraire, l'envie de raconter. Intéressés que je sois intéressé. / M'arranger de cela, le prendre en compte, filmer de dos. / Le stade de la Meinau après un match, des montagnes de canettes, de cartons, des piles de détritiques. Dépecer les cartons et nettoyer tous les sièges. / Au lever du jour, passer la machine à laver le sol dans un gymnase vide, sous les néons, avant l'arrivée des sportifs. / Les horaires à respecter. / Boire un café dans le bureau de Christèle. / Une tenue m'est attribuée sur le porte-manteau. / Avec Lucasz, accordéoniste, sortie des poubelles des immeubles, dans la nuit avant le petit matin, le boulot le plus dur, le moins valorisant. Venir tôt, être là, discuter...

Marche des Encombrants

EXTRA ORDINAIRE

J-Christophe Lanquetin



EXTRA ORDINAIRE

EXTRA ORDINAIRE



J-Christophe Lanquetin

BALAI DU FORÊT ?

Marche des Encombrants



J-Christophe Lanquetin

Marche des Encombrants



Les activités de Meinau Services disent quelque chose de l'ordinaire du monde d'aujourd'hui. Elles touchent à ce que l'on ne veut pas voir, ni entendre. Un angle mort.

En avril-mai, ateliers: Construction de sculptures à partir des débris, cartons, déchets collectés par les équipes lors de leurs tournées. / La salle de réunion d'habitude si propre, remplie de cartons, d'objets, de plastiques. Je passe « commande », les équipes m'apportent ce dont j'ai besoin. / On parle de leur travail, du mien. Situations intéressantes, silences, curiosité ou désintérêt, soutiens discrets, jusqu'à intervenir, accompagner. Et s'amuser. / Foutoir joyeux et loufoque des moments collectifs de fabrication des objets à partir des déchets. / Repas offert, heures payées, c'est important. / Incongruité de la présentation du projet devant les personnels et en assemblée générale. Mes dessins d'amoncellements font rire. / Faire cours aux étudiants, certains mercredis, en alternance avec les ateliers. Difficulté à ce qu'ils viennent en banlieue. / Sentiment de franchir brièvement un fossé entre des mondes qui dialoguent si peu. Si peu de terrain commun me dis-je. En fait si, c'est possible, cela existe. Entrevoir cela.

Juin: la marche, un samedi matin. / Une centaine de personnes, traînant, portant, poussant les sculptures à base de débris, parades entre les immeubles, devant ceux qui se débarrassent de leurs ordures par les fenêtres. / Rendre ainsi visible le travail des équipes? / Qu'ont vu les gens depuis leurs fenêtres? Qu'ont-ils compris? / La marche est accompagnée par les enfants des écoles de musique de la Meinau et du Neuhoef (dirigés par Christophe Machnik et Laetitia Quiet), et se clôture par un concert au parc Schulmeister, lors de la fête annuelle du quartier.

Depuis, je n'ai rien fait de la matière visuelle collectée, je ne vois pas le sens d'inscrire ceci dans une galerie d'art ou un musée. Je vois le sens de l'avoir fait. Ce projet était une relation. La marche terminée, elle s'est arrêtée. Tout du long du processus, j'ai eu le sentiment latent de prendre, voire de voler, en photographiant, en filmant, puis en partant. Cela me rend attentif à la manière dont des situations peuvent se construire dans une compréhension et une intelligence commune, à la responsabilité d'impliquer les gens. Je ne peux m'empêcher de penser au sentiment de dépossession, d'abandon laissé par tant d'artistes après être passés. Envie d'inscription d'une

Marche des Encombrants

EXTRA ORDINAIRE

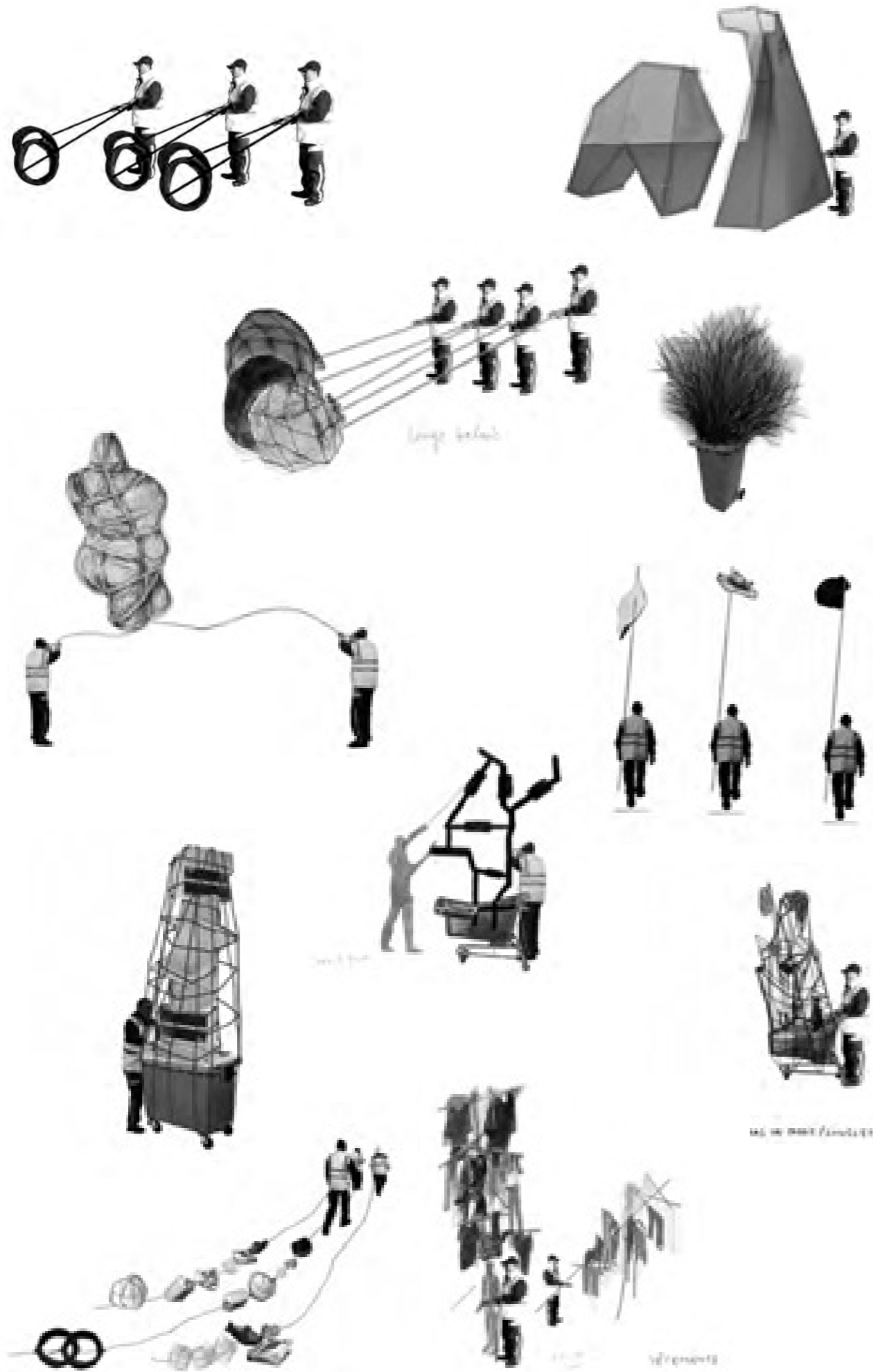


J-Christophe Lanquetin

Marche des Encombrants

EXTRA ORDINAIRE

J-Christophe Lanquetin



Marche des Encombrants

EXTRA ORDINAIRE

J-Christophe Lanquetin



Marche des Encombrants

EXTRA ORDINAIRE

J-Christophe Lanquetin

Les activités de
Meinau Services
disent quelque chose
de l'ordinaire
du monde
d'aujourd'hui.
Elles touchent
à ce que
l'on ne veut pas voir,
ni entendre.
Un angle mort.

Rendre Patrimonial

NINA STØTTRUP LARSEN

Patrimonialiser :
- verbe transitif
[avec objet];





EXTRA ORDINAIRE

Nina Støttrup Larsen

LE TEMPS D'UN ARTISTE!

ANDRÉYA OUAMBA

EXTRA ORDINAIRE

Andréya Ouamba

Le temps d'un artiste!

Nous avons en nous, chacun, un artiste qui sommeille.

Nous avons tous en nous une magie, tel un volcan qui sommeille ou un crépuscule qui laisse place au soleil montant.

Nous sommes une invention et nous inventons à notre tour, et pour d'autres, des imaginaires.

Lui qui donne à rêver – un transporteur de rêves.

Lui qui donne à imaginer – un transporteur d'images.

Lui qui donne à m'évader – un transporteur des ailleurs cachés en nous...

Un artiste est resté en nous.

Un artisan s'y trouve.

Il y est à jamais, même lorsqu'il ne s'est pas fait entendre, même lorsqu'il ne s'est pas fait voir, il est dans cet intérieur qui est nous...

Nous avons tous une part de poésie, une part d'acteur, d'amuseur... de viveur simplement, de celles ou ceux qui donnent la vie, la font entendre, la font se faire réelle et physique.

J'aurais voulu être un artiste!



Le monde regorge de talents, de personnes à tous les coins de rue qui pourraient, si nous les rencontrions, transporter nos imaginaires dans un sens ou dans un autre. Des talents qui nous parlent, nous chantent et nous font chanter, nous racontent et nous font fantasmer jusqu'à faire vibrer aux tréfonds de nous le sens physique et moral de notre être. L'idée, ici, c'est de faire revivre cet imaginaire aux personnes pour lesquelles ces rêveries d'ailleurs avaient un sens dans leur vie, l'endroit auquel ils.elles se pensaient artiste. Celui-ci ne meurt guère, il reste en nous comme endormi pour des générations, un volcan devenu invulnérable pourtant toujours capable de remuer le sol, la terre... Nous !

À partir d'une installation dans l'espace urbain à la Meinau, Andréya Ouamba invite celles ou ceux qui se sont reconvertis, qui sont devenus avocat, plombier, médecin, ouvrier, militaire... à investir cette installation en forme de labyrinthe dans lequel le public découvrira des talents qui vivent à côté de chez nous (le temps d'un artiste).

Entre artistes d'aujourd'hui, ceux qui l'ont été et qui le sont encore dans leur intérieur, créer une possibilité de vivre, de revivre ce moment, si bref soit-il.



Andréya Ouamba

EXTRA ORDINAIRE



Andréya Ouamba

EXTRA ORDINAIRE

Entre artistes
d'aujourd'hui,
ceux qui l'ont été
et qui le sont
encore dans
leur intérieur,
créer une
possibilité de vivre,
de revivre
ce moment,
si bref soit-il.

EXTRA ORDINAIRE

Andréya Ouamba

PLAY>URBAN

Les Charettes

EXTRA ORDINAIRE

Avec la participation des
étudiants de la HEAR

AMÉLIE BULTIES
JACQUES CAUDRELIER
VALENTINE CASCAILH
ALICE CHAPOTAT
JEANNE DERIGNY
PAULINE DESOMBRE
LOUISE DIEBOLD
LENA EMERIAU
HILKE FOMFERRA
ANTON GRANCOIN
INÈS GUELFUCCI
MARIE GUILLOT
GAËLLE HUBERT
ÉLISE JACQUES
HEMALI KHOOSAL
ANNA LAMSFUSS
ELENA LEBRUN
GABY MAHEY
YOURI MARTIN
CHLOÉ MARLIOT
LUCIE MAO
ANGELA NETCHAK
NATHANIA PÉRICLÈS
MARIE SERRIÉ
ELIE VENDRAND-MAILLET
SIBYLLE VIDALAINO
JULIA VON DORPP
LUCIE WEBER



EXTRA ORDINAIRE

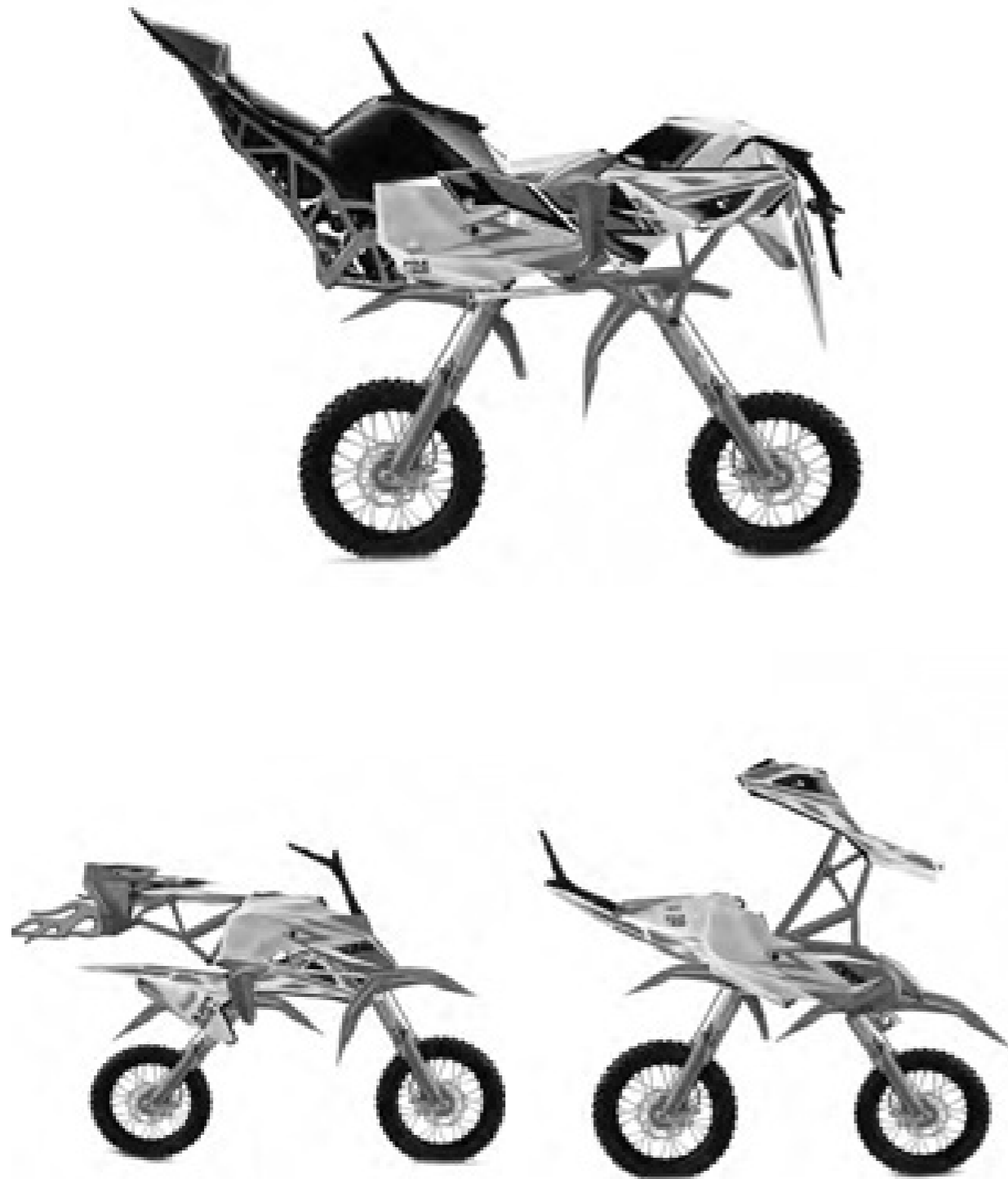


Les Charettes



EXTRA ORDINAIRE

Les Charettes



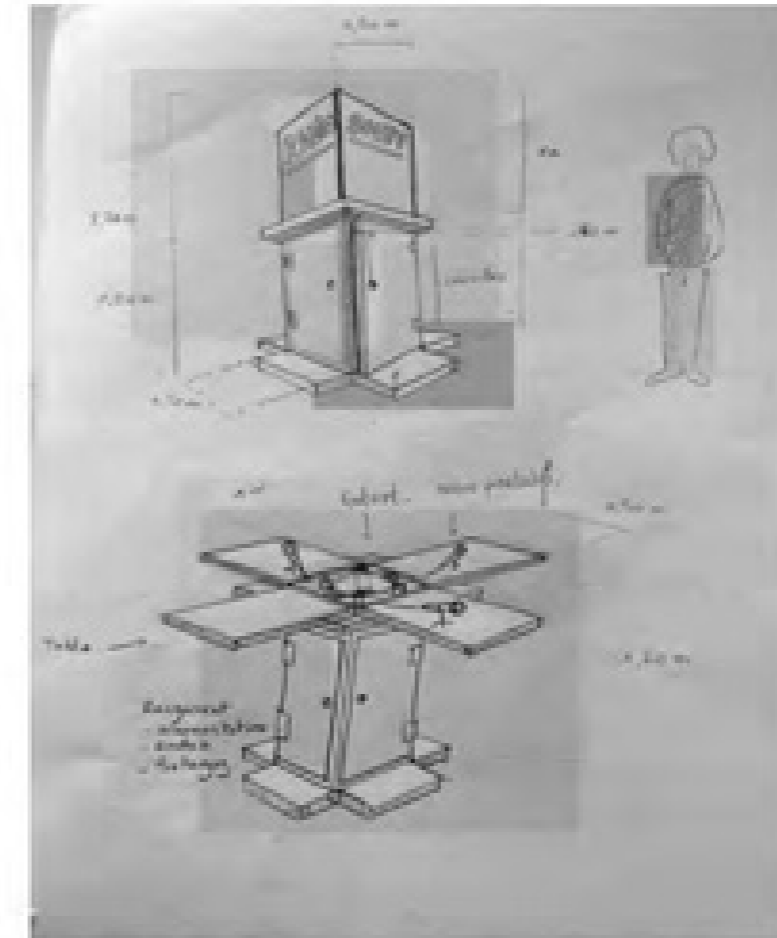
EXTRA ORDINAIRE

Youri Martin

Les Charettes

PROJET RADIO-CUISINE

Le projet consiste en un espace-table, qui puisse servir de lieu de discussion, d'espace de cuisine, de lieu de partage, qui puisse être déplacé dans la Meinau dans le but de diffuser des informations concernant le festival Extra-ordinaire et aussi de pouvoir partager un moment de cuisine et de discussion radiophonique sur le thème de la cuisine.



Nous avons déjà pu nous interroger quelques habitants de la Meinau pour obtenir des recettes : Une soupe Marocaine, le Turle, une recette de poulet turque, les asperges à la mayonnaise faite maison, le cul de poulet alsacien, ...

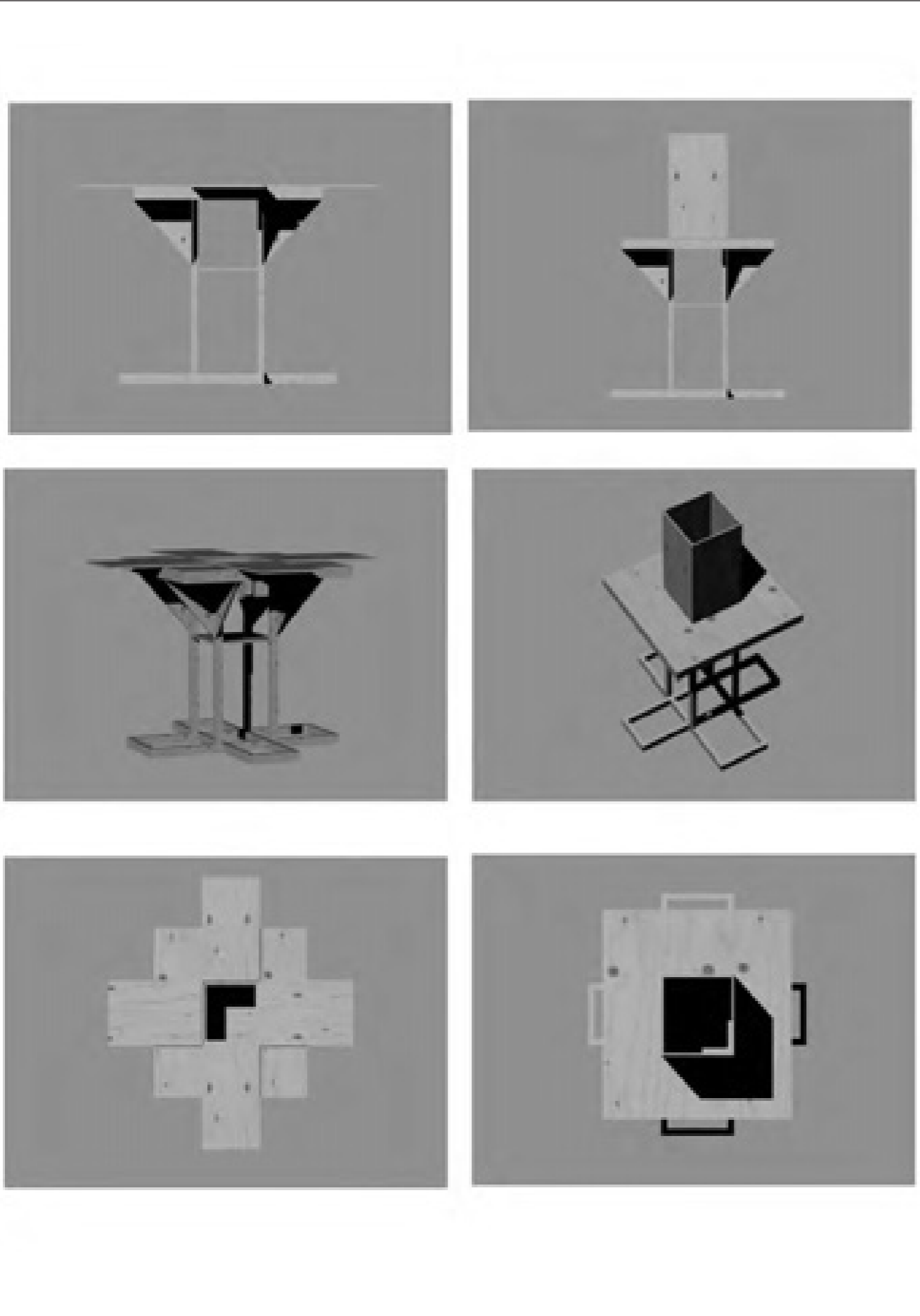
L'idée est qu'en position fermée, la structure devienne un support d'information (nous allons travailler avec les coms graph pour qu'ils investissent notre structure) , et qu'en position dépliée, la structure devienne une table qui sert à nos deux activités.

Pour soutenir la marmite et le butagaz nous allons utiliser un tabouret retourné (technique testée et approuvée par Anton)

Les Charettes

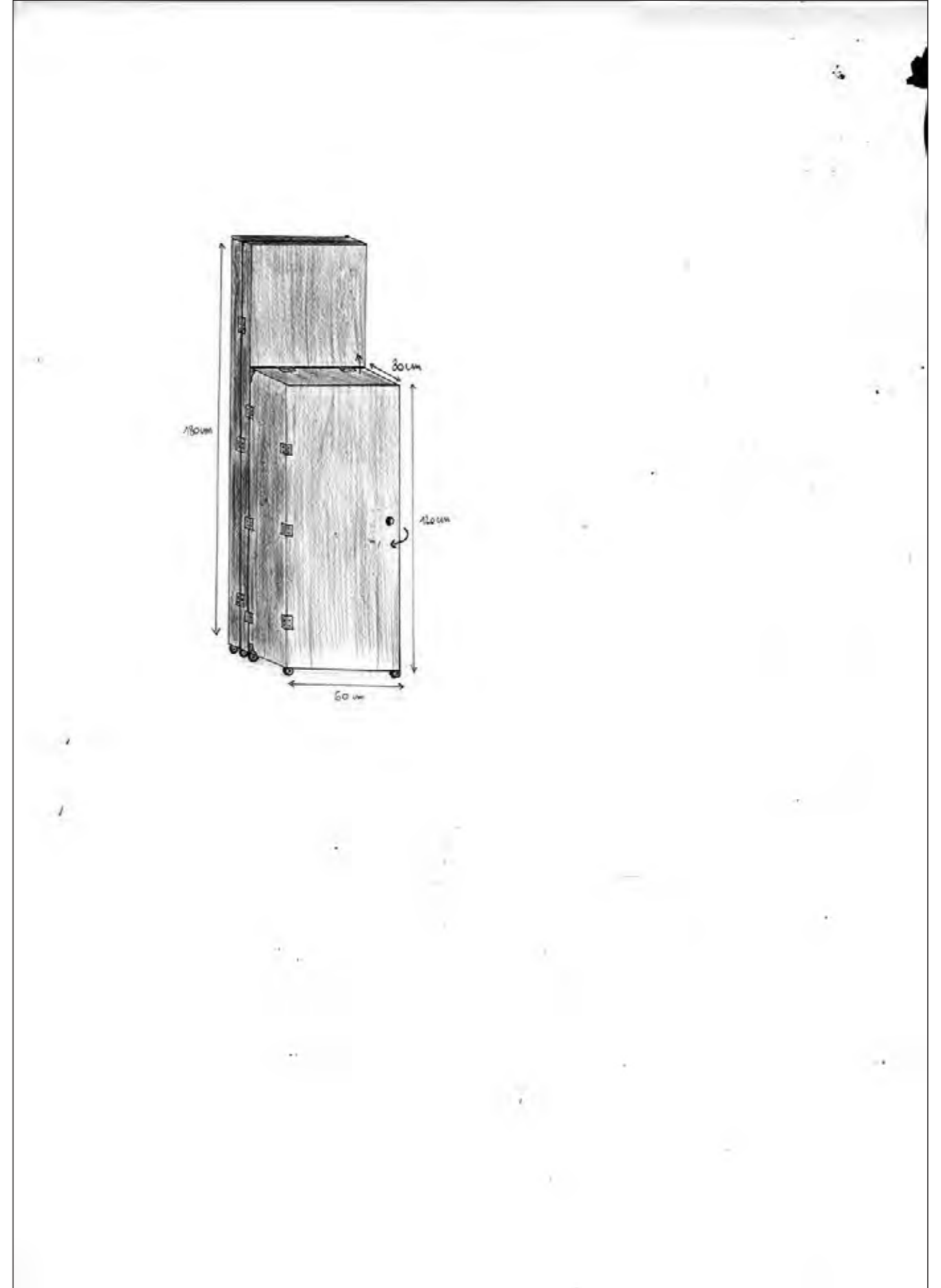
EXTRA ORDINAIRE

Jacques Caudrelier, Anton Grandcoire, Anna Lamsfuss, Elie Vendrand Maillet



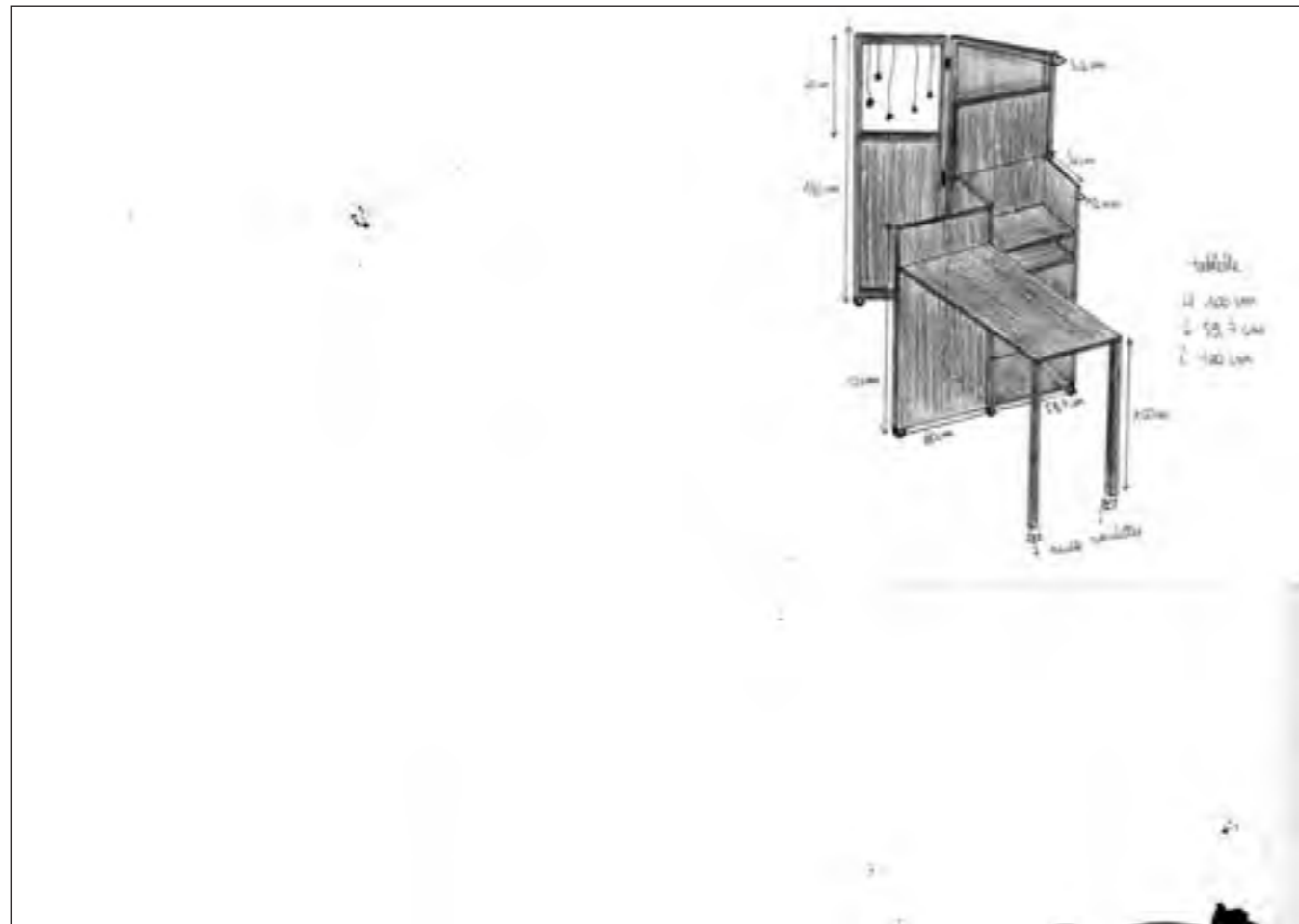
EXTRA ORDINAIRE

Jacques Caudrelier, Anton Grandcain, Anna Lamsfuss, Elie Vendrand Maillet

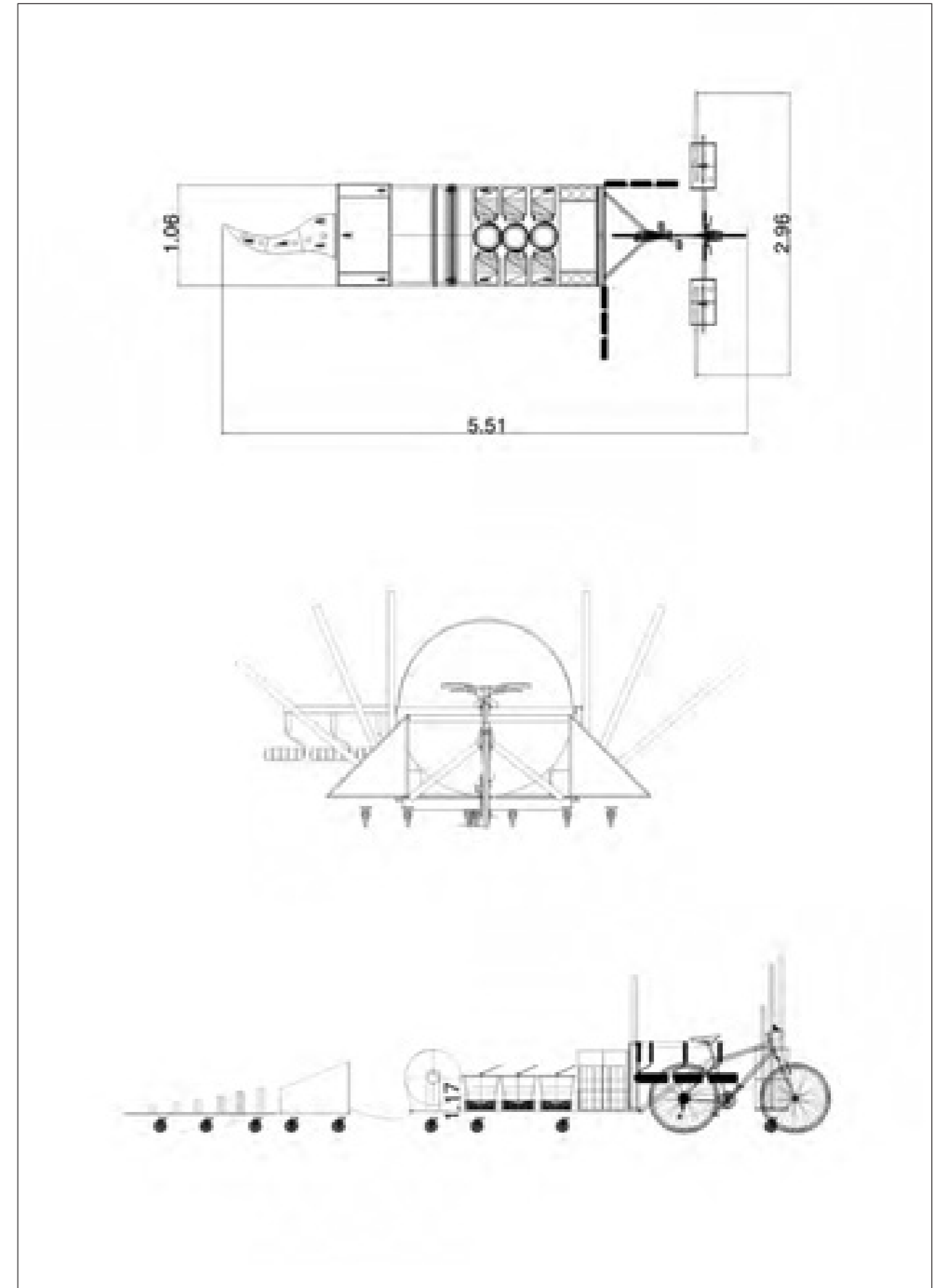


EXTRA ORDINAIRE

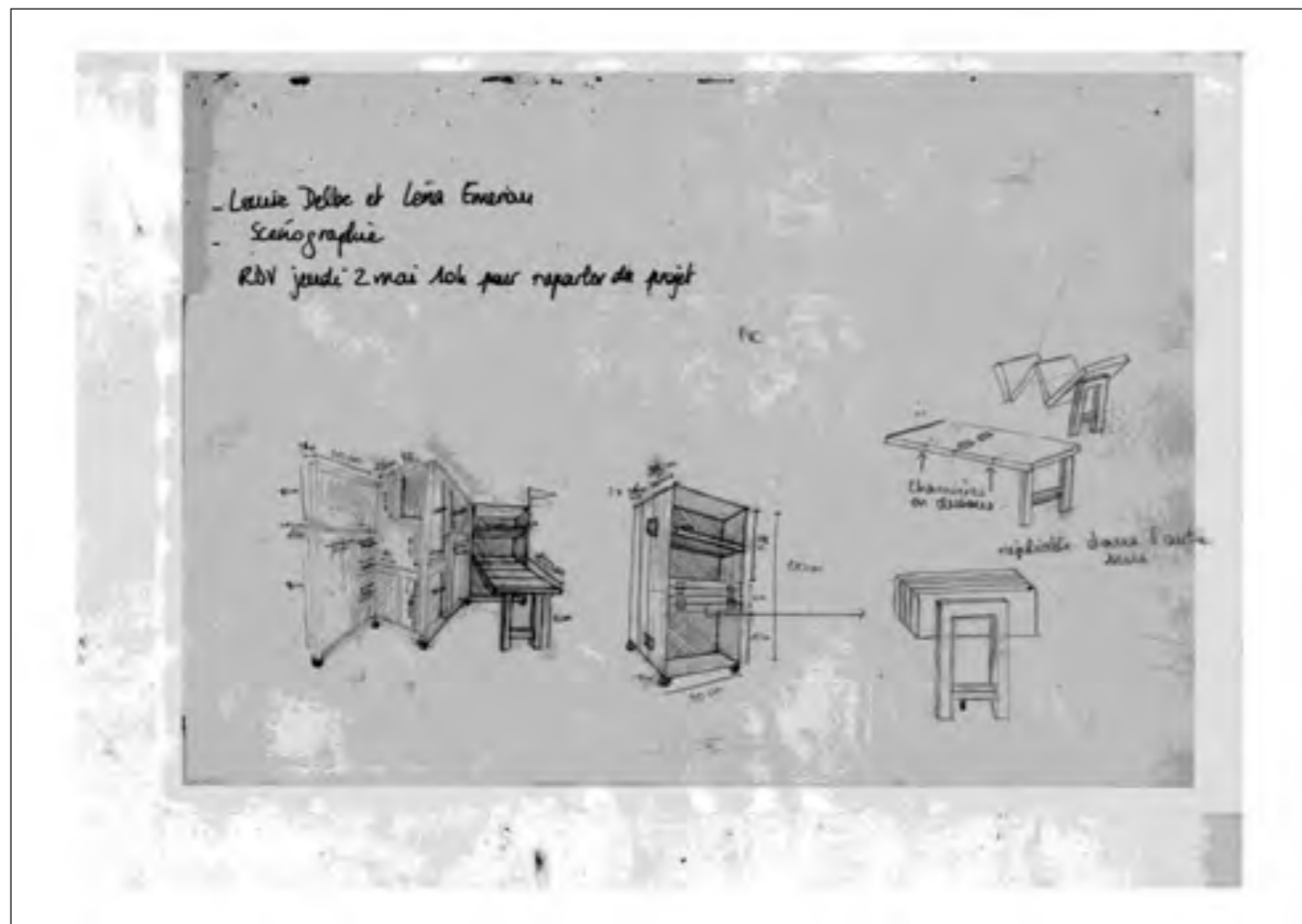
Alice Chapotat, Louise Diebold



EXTRA ORDINAIRE



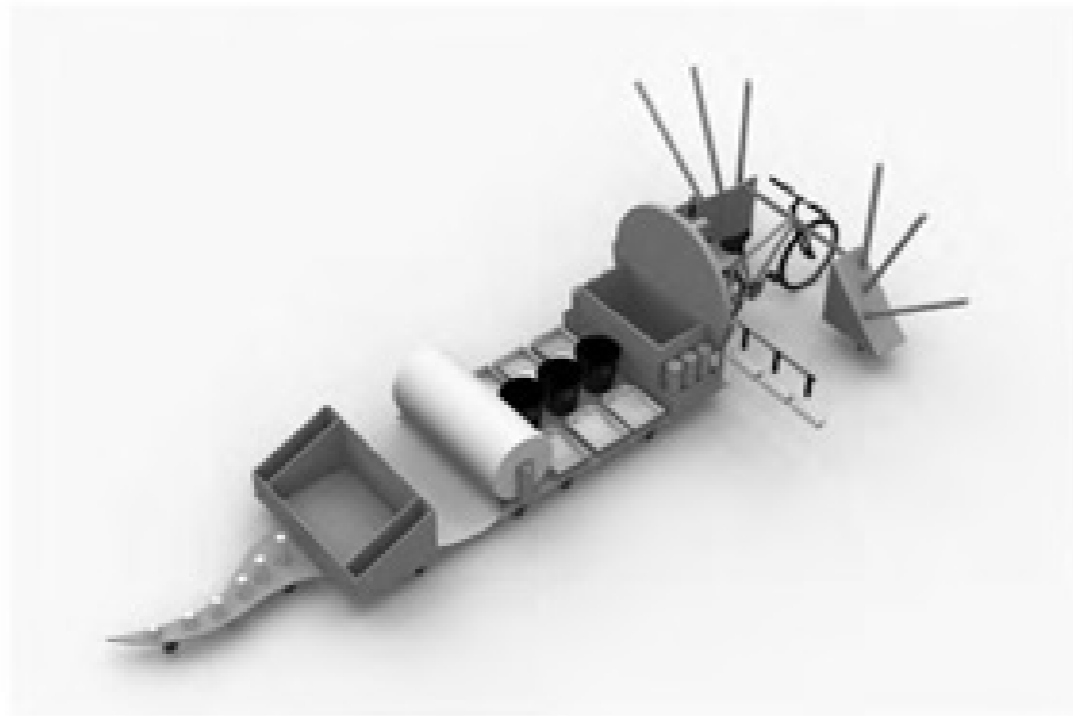
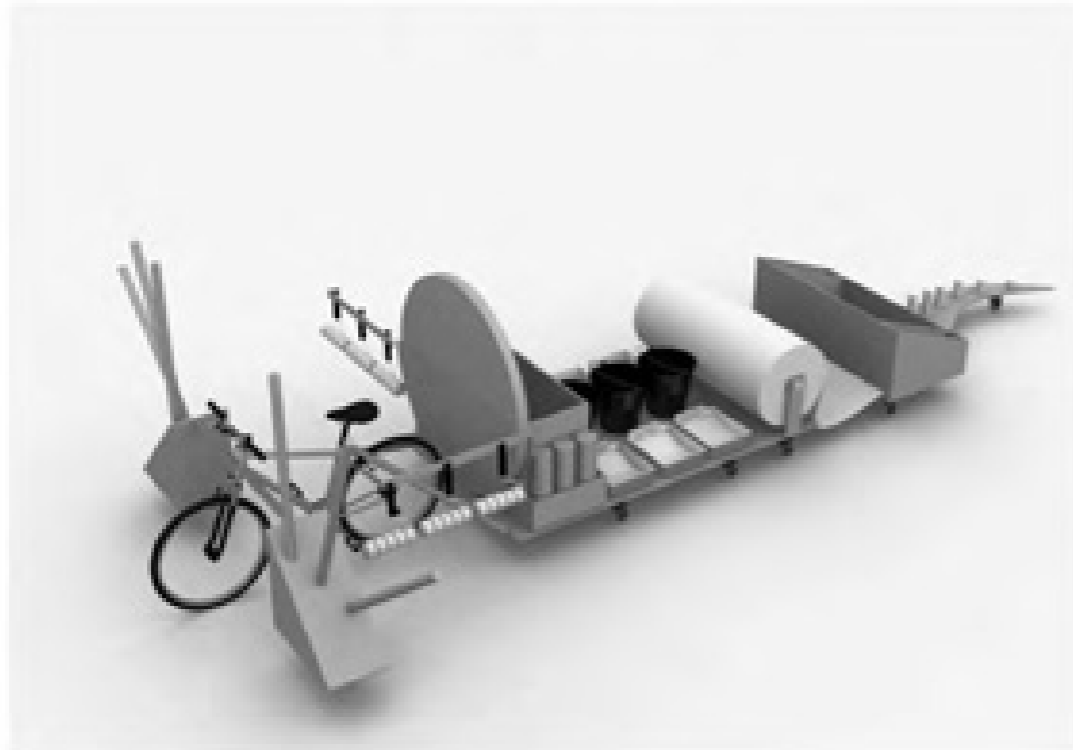
EXTRA ORDINAIRE



Alice Chapotat, Louise Diebold

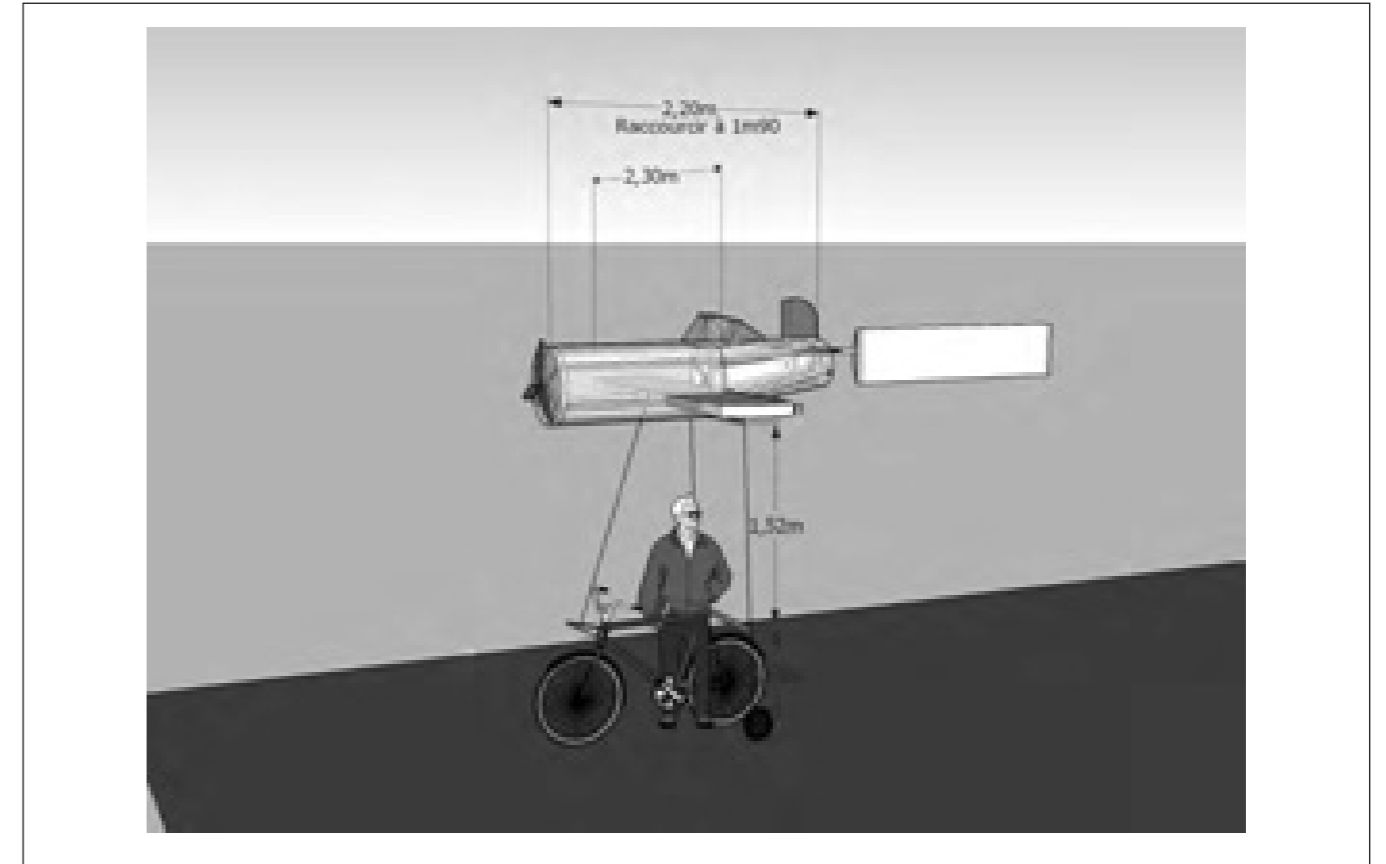
Elise Jacques, Marie Guillot

ROULEAU

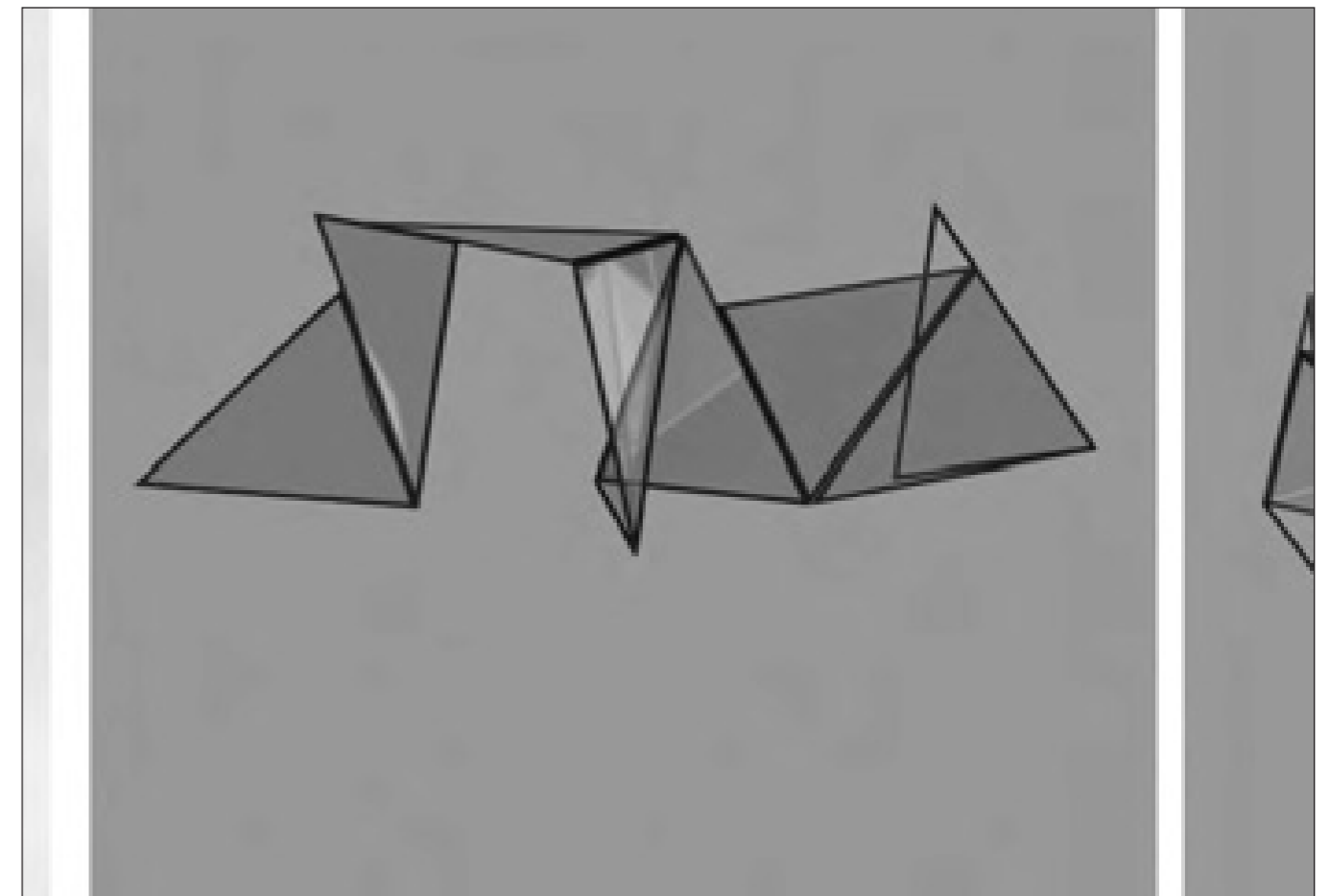


EXTRA ORDINAIRE

Elise Jacques, Marie Guillot

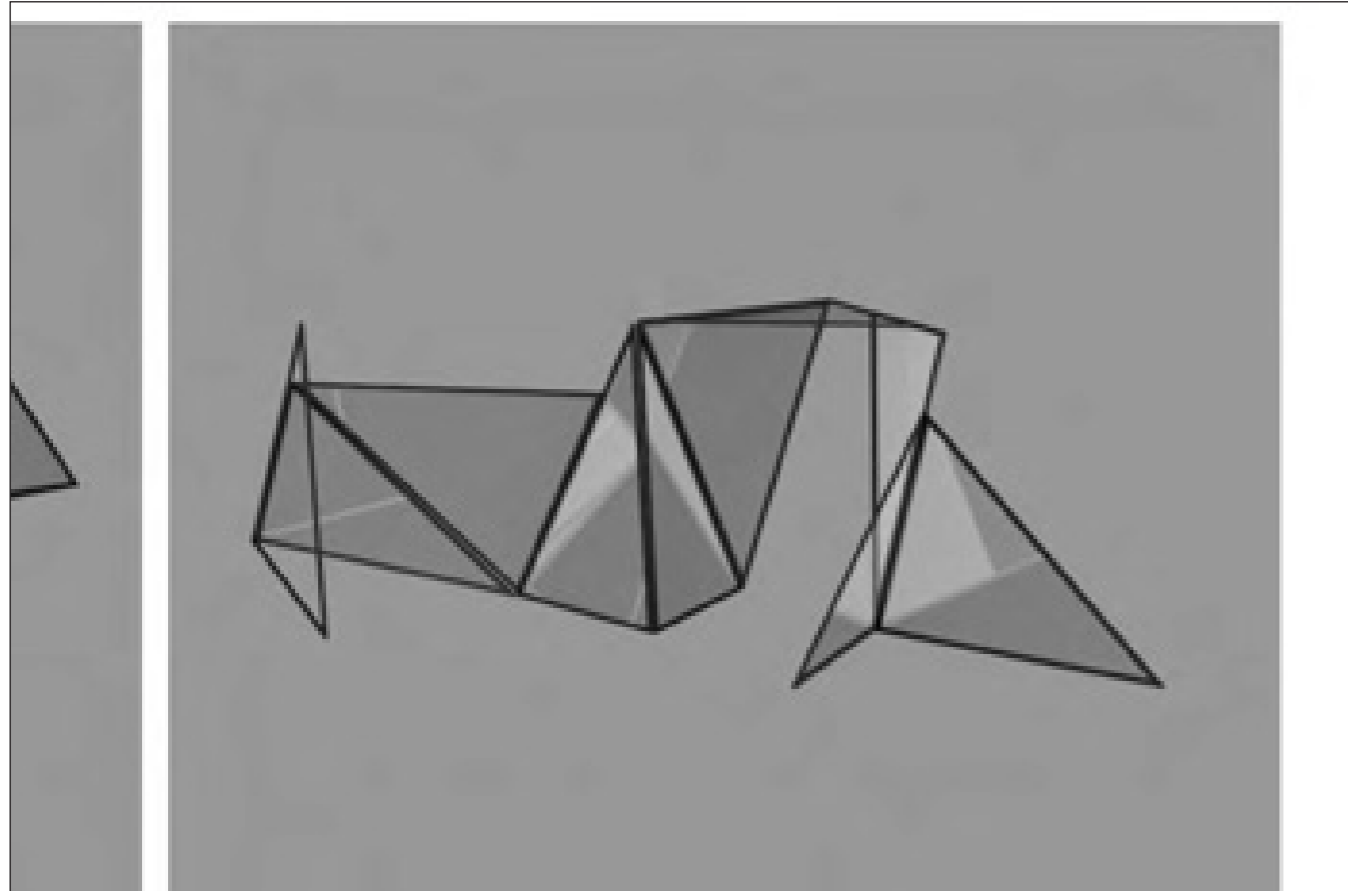
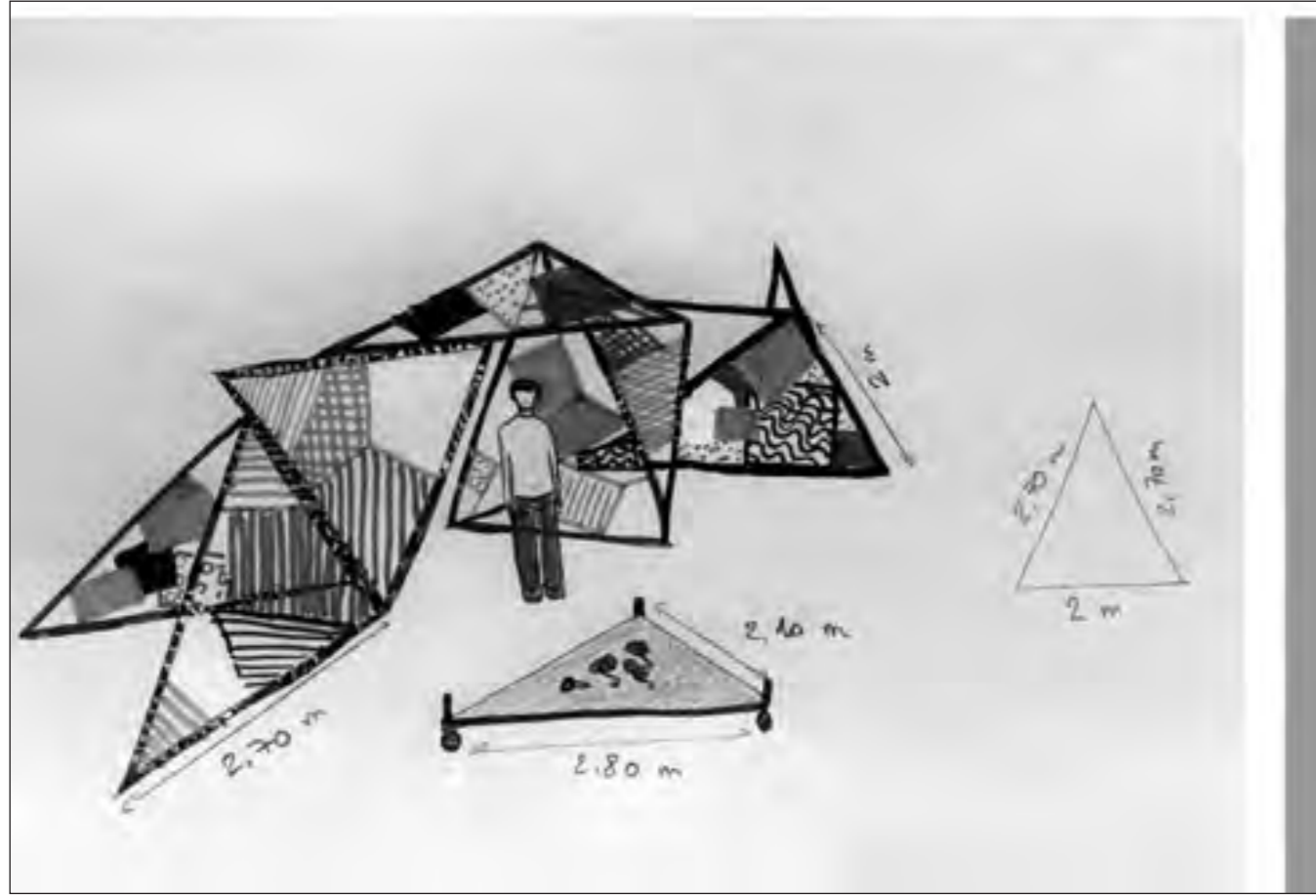


Léo Moreau



EXTRA ORDINAIRE

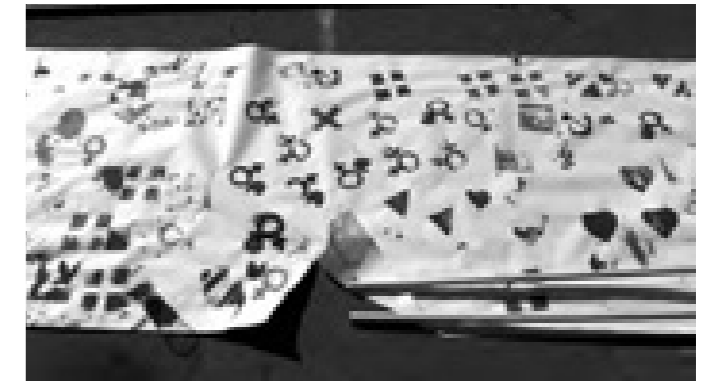
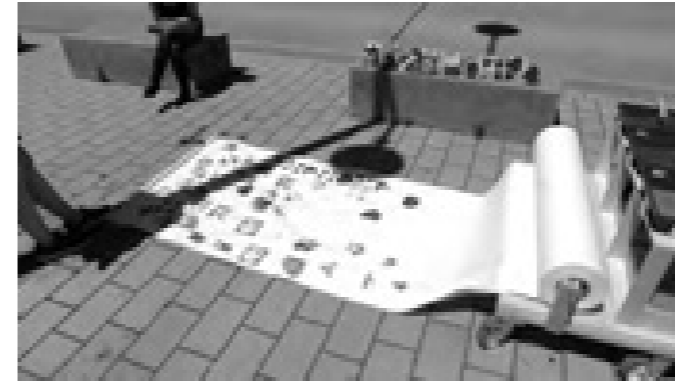
Jeanne Derigny, Hilke Fomferra, Gaele Hubert, Elena Lebrun, Lucie Mao



Les Charettes

EXTRA ORDINAIRE

Jeanne Derigny, Hilke Fomferra, Gaele Hubert, Elena Lebrun, Lucie Mao



Les Charettes

EXTRA ORDINAIRE

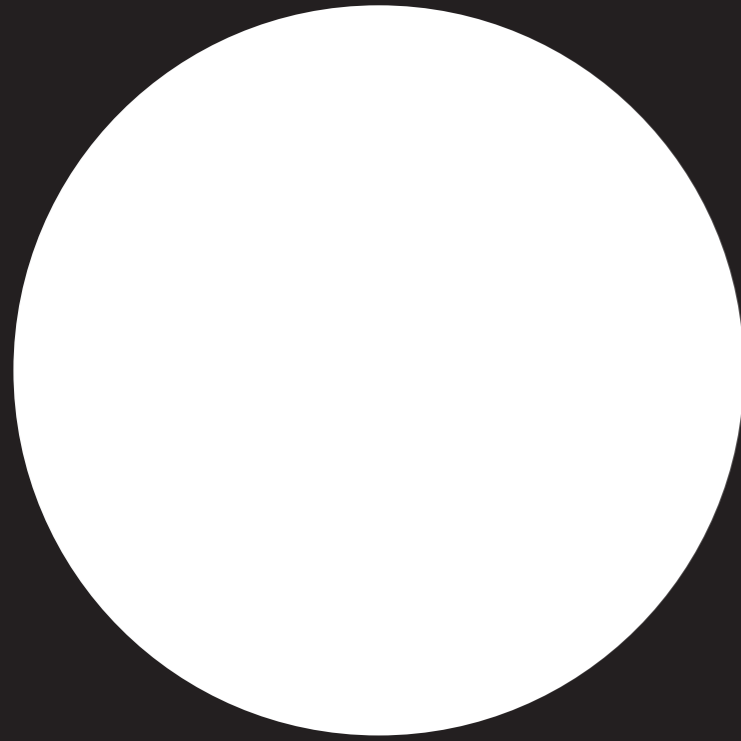


EXTRA ORDINAIRE



Réflexions Questions

AVEC
FRANCOIS DUONSEILLE
J-CHRISTOPHE LANQUETIN



Réflexions

Premières Rencontres à La Meinau

ODILE MONTALVO

Le comité des Peuples est une association 1901 qui fédère des associations et des communautés du quartier de la Meinau à Strasbourg

Quand J-Christophe Lanquetin et François Duconseille, tous les deux artistes et professeurs de scénographie à la HEAR, ont souhaité rencontrer en juin 2017 le Comité des Peuples de la Meinau (CdP), nous étions tous un peu surpris ! Ils ont parlé d'un projet en commun avec Pôle Sud, le collectif ScU2, l'Espace Django et la HEAR sur le quartier de la Meinau et du Neuhof. L'idée était de créer une communication entre des artistes d'horizons différents, résidents à Pôle Sud, et les habitants et associations des deux quartiers, pour construire ensemble une dizaine de mini événements « Extra Ordinaire » présentés dans l'espace public, permettant à chacun de s'exprimer, de faire connaître son lieu de vie, sa culture, ses préoccupations, son histoire... Pour les organisateurs du projet, il était indispensable d'avoir un ancrage territorial, et ils ont sollicité « des personnes ou associations » pour leur apporter un appui ainsi que leur connaissance du quartier et de ses enjeux.

C'est ainsi que le Comité des Peuples (CdP) de la Meinau a accepté de s'impliquer dans le projet Extra Ordinaire. Le CdP est une association composée

par des habitant-e-s et associations de la Meinau, tous-tes bénévoles ; depuis 1992 il organise tous les ans avec de nombreux acteurs de la Meinau un grand moment festif, la Fête des Peuples, qui est aussi un temps de rencontre et de partage entre personnes de tout âge et origine, permettant de découvrir l'autre par les saveurs, la culture, le dialogue interculturel. Mais la Fête des Peuples, c'est aussi un engagement bénévole d'habitant-e-s qui ensemble mettent en lumière un pays, un continent, une thématique, qu'ils et elles ont choisi et pour lequel ils et elles se mobilisent ; la traduction concrète en est un spectacle spécifique accompagné également d'une décoration (fond de scène, dessins, etc.). La Fête des Peuples se veut la fête des habitant-e-s du quartier, elle est reconnue par beaucoup comme un outil fédérateur et une véritable force de lien social entre les associations et les familles de la Meinau.

Les premiers contacts des étudiant-e-s de la HEAR avec le quartier de la Meinau ont débuté dès la fin 2017 : 8 étudiantes étaient présentes et se sont impliquées activement au niveau scénographique dans la préparation de la Fête des Peuples 2018 :

– En proposant la réalisation d'une immense carte de l'Afrique en tissu de 9 m sur 7 m ; les femmes de l'association L'Éveil Meinau ont rapidement adhéré au projet et c'est ensemble que cette carte a été découpée, cousue avec des moments d'échanges riches et chaleureux, chacun apportant ses compétences. La carte a été hissée au plafond de la salle de spectacle, juste avant le spectacle. Un acte symbolique fort auquel ont participé les spectateurs : cette carte, si grande, si belle, a non seulement montré la grandeur de cet immense continent mais je l'ai aussi ressenti comme une protection qui nous enveloppait tous.

La Fête des Peuples se veut la fête des habitant.e.s du quartier, elle est reconnue par beaucoup comme un outil fédérateur et une véritable force de lien social entre les associations et les familles de la Meinau.

EXTRA ORDINAIRE

– En créant pour l'artiste et les femmes du spectacle *Vous avez dit mariage?* de grands panneaux de tissu derrière lesquels on ne voyait (pour celles qui le souhaitaient) que leur ombre pendant qu'elles racontaient leur vécu du mariage. Ces panneaux sont une vraie décoration, chacun portant un bout de la carte de l'Afrique de telle sorte que, mis ensemble, ils forment une reconstitution du continent. Ils ont été réalisés avec et par l'association Espoir de la Meinau qui a été enchantée par le projet. Le spectacle a réuni des femmes de diverses associations du quartier qui ont beaucoup apprécié le respect de leur anonymat physique et ont été fières de pouvoir s'exprimer. Un beau travail d'ombres et de lumière qui a apporté une certaine intimité à ses récits de vie souvent émouvants.

réalisation sur place), c'est après avoir discuté avec les acteurs du spectacle quels sont les éléments qui pour eux représentent mieux l'Afrique ou les pays de l'Est, etc. Il en est de même pour l'affiche ! Les fonds de scène ont eu beaucoup de succès et ont apporté une modernité et une illumination de la scène et même du spectacle. Il semble désormais difficile de s'en passer.

Le partenariat avec la HEAR est important pour le CdP pour différentes raisons :

- Pour la créativité, les idées nouvelles ainsi que les techniques numériques et autres que les étudiants apportent ;
- Pour la qualité du travail ;
- Par la rencontre qui se fait entre étudiants, habitant.e.s, associations, et le CdP lors de la préparation de la Fête des Peuples. Elle permet à des personnes qui n'ont pas l'habitude d'échanger de s'écouter, de se réunir autour d'une thématique, de devenir acteur du projet qui se concrétisera dans un laps de temps court par une décoration et une mise en scène qui seront vues et admirées par de nombreuses personnes.

La réalisation d'une belle affiche est venue compléter le tout, donnant au CdP plus de visibilité à ses actions. Cette première expérience avec la HEAR a été très positive pour le CdP et les associations : le travail des étudiantes avec les habitantes, leur créativité et compétences ont été précieux pour la réalisation de nos projets, mais aussi un apport dans la vision de nos possibilités d'action.

À notre grande joie, la HEAR a accepté de poursuivre le partenariat avec le CdP tout en réduisant l'implication des étudiants dans la réalisation d'un fond de scène et d'une affiche : un nouveau pari réussi. Si les étudiants créent et réalisent le fond de scène (2 ou 3 jours de création et 4 à 5 jours de

Bernard Schlaefli
Directeur Technique
Pôle Sud CDCN
Strasbourg

Quel bonheur de participer à une belle aventure !

Réunions, repérages, planning technique, autorisations administratives, location de matériel, embauche du personnel intermittent, inventaire des besoins techniques, les tâches sont multiples et se précisent au fil du temps qui passe et qui nous rapproche des journées Extra Ordinaire.

Pour ce travail d'équipe, les tâches dévolues au responsable technique pourront être de valider les possibilités de veiller au respect des échéances et de ses budgets, de mobiliser des moyens, mais son rôle sera aussi celui d'un facilitateur.

Alors, quel bonheur d'être embarqué par les artistes, dans une belle aventure à la découverte des autres. Ce voyage extraordinaire aura aussi été celui de la redécouverte de nos quartiers et de ceux qui les rendent vivants.

Le talent est souvent artistique, la prouesse est parfois technique, mais l'aventure est toujours humaine !

Merci !

Bernard Schlaefli



EXTRA ORDINAIRE

Bernard Schlaefli

« Au-delà de la question du quartier, ce qui me semblait intéressant lors de ma venue à Dakar c'était l'énergie du groupe d'artistes qui, soit seuls, soit associés aux uns et aux autres, réfléchissaient à des performances en lien direct avec les particularités sociales, les espaces ou les histoires spécifiques du quartier. C'est cette dimension d'interrogation active et de résidences d'artistes *in situ* qui me semblait intéressante et transposable. »

EXTRA ORDINAIRE

Questions

Joëlle Smadja

EXTRA ORDINAIRE

J-Christophe Lanquetin / François Duconseille

Tu as fait appel à nous (François Duconseille et J-Christophe Lanquetin, porteurs des Scénos Urbaines) autour d'un enjeu de relation au quartier (dans lequel est implanté Pôle Sud), suite à ta venue à Dakar pour voir les Scénos Urbaines en 2013. Comment s'est construit de ta part ce désir d'inventer un geste « similaire » à la Meinau et pour quelles raisons.

et de budgets. Les points d'ancrages associatifs ne travaillaient pas ensemble et chacun développait son propre projet. Il aurait fallu davantage d'échanges entre les groupes, les équipes et les artistes. Cette non-communication entre les protagonistes a vraiment été de mon point de vue le principal écueil de ce projet.

Joëlle Smadja Au-delà de la question du quartier, ce qui me semblait intéressant lors de ma venue à Dakar c'était l'énergie du groupe d'artistes qui, soit seuls, soit associés aux uns et aux autres, réfléchissaient à des performances en lien direct avec les particularités sociales, les espaces ou les histoires spécifiques du quartier. C'est cette dimension d'interrogation active et de résidences d'artistes *in situ* qui me semblait intéressante et transposable.

JCL / FD L'enjeu était de développer des liens, *via* des projets artistes-habitants, avec des forces vives du quartier, individus, associations, etc. Comment as-tu eu le sentiment que cela fonctionnait (par endroits), ou non (par endroits). Quels ont été, de ton point de vue, les obstacles et les « erreurs » au fil du processus ?

JCL / FD Même s'il est périlleux de comparer les contextes (Dakar-Strasbourg), il y avait ce désir/ espoir chez nous comme chez toi que quelque chose de Dakar se reproduise à Strasbourg, malgré la différence de milieu et la complexité des quartiers de la Meinau/Neuhof : vivre ensemble fragilisé, espace urbain fragmenté, divisé, bien peu commun, contraintes de sécurité (Vigipirate), précarité des vies, tensions latentes avec les forces de l'ordre. D'autant qu'existe aussi une dynamique collective *via* les associations, notamment, qui faisait que nous y avons cru, que nous avons des points d'ancrage. Comment vois-tu rétrospectivement cet écart, et l'hypothèse que nous avons testée à Strasbourg.

JS Je pense qu'au-delà de ces difficultés, le projet dans sa mise en place à Dakar reposait sur une compagnie de danse locale qui avait engendré une dynamique que nous n'avons pas pu reproduire. Les artistes invités n'étaient pas tous disponibles en même temps et l'étaient sur une durée trop courte. Le lien avec les populations et les associations locales a été compliqué et la gouvernance du projet était floue. Les enjeux de départ étaient probablement différents pour les quatre structures associées : la HEAR, Scénos Urbaines, Django et Pôle Sud. Ce contexte a engendré des insatisfactions. Django et Pôle Sud testaient une nouvelle collaboration, les Scénos Urbaines réalisaient le projet *in situ* pour la première fois en France et avaient plusieurs casquettes, professeurs à la HEAR et artistes invités, tandis que la HEAR intervenait à la fois en tant que partenaire et responsable des étudiants impliqués. Ce montage partenarial complexe a été périlleux et les questions de programmation, de budget, de choix des artistes et de recherches de financement ont été l'objet de nombreux malentendus.

JS L'envie d'une expérience comme celle de Dakar était réelle même si très rapidement, en effet, le contexte français et celui des quartiers Meinau/Neuhof a montré ses limites. Des pans entiers du projet ont dû être réaménagés en fonction des possibles. À cela se rajoutent les contraintes d'un lieu comme celui de Pôle Sud qui doit agir dans des cadres légaux parfois stricts en matière de sécurité, de ressources humaines, de droit du travail

JCL / FD Quels projets t'ont semblé particulièrement justes à l'endroit de cette relation au quartier ? Qu'est-ce qui selon toi a fonctionné ?

JS Si on y regarde de près, tous les projets qui ont pu se réaliser sur un temps long avec des artistes du territoire ou qui sont venus très régulièrement ont véritablement fonctionné. Cette dimension est finalement fondamentale si on veut un résultat satisfaisant. Donc, par défaut, les projets qui n'ont pas trouvé leur public ni leur intérêt de mon point de vue sont ceux qui n'ont pas pu transmettre leur idée ni travailler avec les associations locales ou les individus. Ceci étant, il y a eu davantage de projets réussis et ceux qui ont été plus problématiques ont surtout manqué de temps et de préparation. Cela sous-entend que Extra Ordinaire n'a pas démerité d'un point de vue artistique mais a été complexe en montage et en relation intra-partenaires.

JCL / FD Nous avons le sentiment que des aspects importants du dispositif des Scénos Urbaines n'ont pu être mis en place, dans la relation avec vous. On pense en particulier aux assistants issus du quartier, le fait que lors de chaque Scéno Urbaine, on engage (et rémunère) des personnes, artistes, activistes, etc., issues du quartier, pour accompagner les artistes. Ce sont en fait ces personnes qui sont la clef du projet car non seulement elles veulent que cela ait lieu mais, de plus, elles savent comment gérer les choses. On regrette que vous n'ayez pas compris et consenti à cela. Cela reste une question pour nous.

JS La formulation de la question explique une partie de cette incompréhension entre nous. La question budgétaire est le nerf de la guerre, nous avons été très contraints à cet endroit. Cela n'avait pas l'air de vous intéresser beaucoup et le paiement des personnes issues du quartier est très compliqué. Le type de contrat, le paiement des charges, comment les choisir, etc. Nous avons donc fait le choix de travailler avec nos équipes de médiateurs et celles des associations locales. Je ne suis pas sûre que cela ait été un frein au projet. Je pense surtout que ce qui est possible à Dakar ne l'est pas forcément ici et qu'il fallait mettre nos personnels dans la boucle pour qu'ils s'approprient le projet. Ce sentiment d'incompréhension a déteint sur l'ambiance générale.

JCL / FD Nous avons le sentiment d'avoir fait face de votre part à une rigidité institutionnelle dont nous n'avons pas vraiment su quoi faire, ni comment nous arranger avec cela. Elle nous semblait remettre en cause nos fondamentaux. Pourtant nous savons et reconnaissons que l'équipe était mobilisée, active et qu'elle nous a accompagnés. Mais quelque chose ne s'est pas fait entre vous et nous, et, de notre côté, nous l'attribuons à cette difficulté en tant qu'institution à adopter des modes opératoires plus souples.

JS Ce que vous avez ressenti comme une rigidité institutionnelle est probablement lié à la nécessaire rigueur dans notre façon de gérer à la fois la question du politique, des équipes et des publics. Notre expérience dans ces domaines est différente et c'est normal, nous ne parlons pas du même endroit et les conséquences et effets de cette manifestation n'a pas la même valeur dans nos itinéraires et évaluations.

Ce qui vous semblait simple ne l'est pas forcément pour nous et nous avons aussi le sentiment que vous ne vouliez pas intégrer nos obligations. Il s'agissait parfois de conflits d'expertise. Notre relation au quartier de la Meinau n'était pas liée seulement à ce projet et nous vous avons souvent précisé que nous serions encore là après le projet et qu'il était important de définir des règles que nous pourrions continuer à suivre ensuite avec nos partenaires. Nous revenons ici à la question de la gouvernance du projet et des conséquences du résultat sur un plus long terme.

JCL / FD Aurais-tu des questions à nous poser ?

JS Je retournerais la question de départ. Qu'est-ce que qui vous semblait « transférable » entre Dakar et la Meinau et pourquoi avoir accepté cette proposition au regard d'un contexte très différent ? Et d'un point de vue général il serait intéressant que vous vous prêtiez au même questionnaire.

EXTRA ORDINAIRE

Questions

Androa Mindre Kolo

EXTRA ORDINAIRE

François Duconseille (FD) D'où vient ce projet sur le deuil ? Et comment cela arrive à la Meinau ?

Androa Mindre Kolo (AMK) Ce projet fait suite au décès de mon père, brutalement, en 1986. J'avais trois ans. Il est parti brutalement et brusquement. Il est parti pour bosser, c'était un voyageur et il n'est jamais revenu. Il a connu la mort à quelques kilomètres de sa maison. L'idée de ce projet sur le deuil à la Meinau, c'est parce que j'ai été orphelin à l'âge de trois ans. Ce deuil est dans ma vie comme une chose que je n'ai jamais vécue, il est comme une fiction dans ma tête. Je voulais faire un jour ce deuil en vrai mais il n'y avait pas moyen. Heureusement, mon travail d'artiste m'a permis de réaliser ce projet, rendre hommage à mon père, faire son deuil, pour moi. Quand il est parti, j'avais trois ans et je ne savais pas définir la mort. J'ai gardé cette réalité en moi et, au fil du temps, j'ai commencé à questionner la mort, j'ai trouvé des réponses, et je me suis dit que, plus tard, il faudrait que je fasse quelque chose en sa mémoire. Enfant, je n'étais pas au rendez-vous parce que j'étais trop jeune, il fallait donc qu'un jour j'aie m'incliner, que je rende hommage. Donc je l'ai fait, trente-cinq ans plus tard.

FD C'est un projet qui s'est construit en plusieurs étapes. Ce que tu as fait à la Meinau en juin 2019, c'est une étape d'une série. Est-ce que tu peux nous décrire ces étapes, qui permettront de comprendre dans quoi cela s'inscrit ?

AMK C'est plus tard que ce projet a vu concrètement le jour et que j'ai réussi à mettre des mots dessus. Mais dans ma pratique, je faisais ce projet sans le savoir, un axe, un pôle s'inscrivait, parlait de ce projet-là. Ma pratique, ma façon de bouger, ce corps qui réclame quelque chose qu'il n'a pas vécu, une frustration qui s'inscrivait dans ma carrière. Je me suis dit : c'est maintenant que je dois préciser les choses. D'ailleurs, c'est grâce à Dominique Malaquais

qui m'a dit un jour : Androa, j'aimerais bien que tu fasses une installation sur la mort et le souvenir pour l'exposition Kinshasa Chroniques. J'ai donc abordé la mort d'une autre manière, sous un autre angle. Sur la mort et le souvenir, aaah ! D'accord, je comprends cette proposition, donc je vais rendre un vrai hommage à mon père sous la forme d'une installation. Pas que mon père, mais aussi d'autres personnalités que j'ai connues, ou pas, pour ne pas être égoïste, mais ouvrir un peu le champ sur cette question de la mort. La première version de l'installation a eu lieu à Sète, je l'ai faite avec des fleurs artificielles et une trentaine de photomontages, dont l'un d'entre eux était celui de mon père. À côté de mon père, il y avait mon grand-père, ma grand-mère, des hommes politiques, des personnalités religieuses, des amis artistes qui sont décédés. Je me suis dit que je n'allais pas me limiter là, et un jour je me suis dit que j'allais lui donner une forme performative, une forme plus spectaculaire, dans sa dimension funéraire, et j'ai pu le faire à la Meinau, à Strasbourg.

FD Comment tu as pensé cette forme performative ? Comment tu passes d'une installation à une forme performative et comment tu construis concrètement ce projet dans le cadre de la Meinau, avec les gens ?

AMK Déjà, pour moi, la mort, c'est assez spectaculaire, cela relève de l'émotion, cela touche énormément les gens ; c'est un phénomène, je dirai, inévitable. Ça nous concerne tous. Dans cette forme installation, je me suis dit que c'était quelque chose qui ne parlait pas vraiment assez. On pouvait écouter une parole mais il n'y avait pas de mobilité. C'est vrai qu'elle pouvait traverser la pensée des spectateurs, ça voyageait, ça renvoyait des gens dans le temps, mais il me paraissait évident que je devais concevoir une performance à partir de ce projet, parce que la vie et la mort étaient mises en exergue,

donc il y avait mouvement. Et c'était encore plus intéressant parce que cela se passait en extérieur.

FD La performance, pour toi, rassemblait la vie et la mort, elle produisait quelque chose de l'ordre du mouvement, qui parlait plus pour toi que ce que tu avais fait en installation. La question, c'était de parler plus.

AMK L'installation permet d'exposer ce projet dans une galerie ou un musée. Mais pour le transposer à l'extérieur, dans un théâtre, dans un lieu public, c'était *via* une forme performative et spectaculaire.

FD Comment tu l'as construite, cette forme performative, avec les gens, comment tu as construit et pensé ce projet ?

AMK Comme cela me touchait beaucoup, je me suis dit que je ne voulais pas faire mon deuil tout seul. La mort fait partie de la société, il me fallait donc ramener cette réalité dans la société, dans la vie des gens à l'extérieur, dans l'espace public, comme cela se passe à Kinshasa, et comme cela s'est passé à la mort de mon père. On ne s'est pas retrouvés à trois ou quatre à la maison, il y avait du monde, les gens venaient nous voir, des gens qui connaissaient mon père, ou pas, tout le monde venait se recueillir, tout le monde voulait avoir l'info, qui est décédé et comment. C'est pour cela que je me suis dit que le deuil n'appartient pas à une famille endeuillée. Si on dit « laissez les morts enterrer leurs morts », à un moment, ce n'est pas que les gens qui ont perdu quelqu'un qui vont enterrer seuls leurs morts. Ce serait complètement triste, donc c'est quelque chose qui se passe vraiment en communauté, en famille, amicalement aussi, pour pouvoir soutenir la famille éprouvée. L'idée, c'était d'amener ce projet à la Meinau pour ne pas faire que le deuil de mon père, mais inviter d'autres personnes qui ont perdu des proches afin de passer un moment ensemble avec ces gens-là, pour rendre hommage...

FD Précisément, comment tu as procédé ?

AMK Ce n'était pas facile de proposer ce projet aux personnes. Les gens disaient, mais qu'est-ce que c'est, ce projet ? C'est juste pour creuser la cicatrice, vous voulez juste nous blesser, mais après il fallait leur proposer un protocole pour ce projet, en prenant ma part avec ma propre histoire. Je ne voulais pas dire à ces gens, nous allons faire le deuil de vos proches. J'ai commencé par leur dire qu'on va faire le deuil de leur défunt père, et aussi de personnalités que vous avez perdues. Je leur ai demandé de me raconter un peu comment ils ont vécu la mort de leurs proches et la manière dont ces gens-là

sont importants pour eux et qu'est-ce qui actuellement leur fait penser à ces personnes qui sont parties. Je leur ai dit qu'on peut penser à ces personnes par des photos, par des souvenirs, *via* les moments qu'ils ont pu vivre sur terre, et aussi à partir de souvenirs. Donc, ils m'ont ramené des photos, des objets, des souvenirs qui restent attachés dans leur mémoire à ces personnes disparues.

FD Est-ce que tu peux décrire la performance, ce qu'il s'est passé ?

AMK J'avais fait construire un cercueil. Je ne voulais pas qu'il reflète vraiment la mort, je voulais qu'il soit « sexy », qu'il soit un objet de festivité. Dans ce cercueil, j'avais préparé un apéritif, à manger. On a fait une procession avec les participants. Pendant cette procession, on avait le cercueil sur nos épaules et on a fait un tour dans le quartier. Ensuite, on a amené le cercueil devant Pôle Sud, on l'a ouvert et on a servi l'apéritif. Cet acte de servir l'apéro, je l'ai pensé en lien avec ce que disait le Christ : « Ceci est mon corps, prenez et mangez... » Le pain de vie, quoi.

FD Tu oublies une étape. Avant que le cercueil ne s'ouvre pour l'apéro, il y a ce qu'il s'est passé avec les gens sur la scène devant Pôle Sud, qui était le cœur du projet.

AMK Avant, on a mis le cercueil sur un camion décoré comme un corbillard. Les participants avec moi – ils étaient cinq – se tenaient par la main, la camionnette était devant et j'étais sur la camionnette. Je dansais, je rendais grâce à la Terre, à l'univers, pendant que la camionnette avançait lentement. On a fait le tour du quartier, et c'est ensuite qu'on a pris le cercueil pour l'amener sur ce podium devant Pôle Sud, et chacun a commencé à raconter son histoire, leurs souvenirs des proches disparus. J'ai parlé le premier. J'avais demandé aux participants de choisir une musique qui leur faisait penser à la personne disparue. J'avais choisi Papa Wemba, une musique qui a bercé ma jeunesse, qui me console beaucoup, qui me donne de la force. Derrière cette musique il y avait un monologue de mon fils qui hurlait, qui parlait, c'était un enfant encore jeune. Il ne parlait pas assez, mais il bidouillait, il gazouillait quoi. Je portais un masque, acheté en Ouganda, qui me rappelait le souvenir de mon village. J'avais une cigarette à la main, et dans cet univers-là je performais en me souvenant de mon père, et en même temps je prenais une responsabilité paternelle. Quand j'ai eu fini, à tour de rôle, un à un, les autres participants sont venus performer, raconter des souvenirs de leurs proches disparus et danser sur la chanson qu'ils avaient choisie. Ils montraient aussi au public leur objet souvenir, sacré,

EXTRA ORDINAIRE

J'ai fait le deuil de mon père, et même si lorsque je suis allé au village pour retrouver sa tombe et ériger une pierre tombale... on ne retrouvait plus la pierre tombale, il y avait des arbres là où il était enterré, le cimetière n'existait plus.

EXTRA ORDINAIRE

qu'ils gardaient de cette personne. À la fin, on a fini par ouvrir le cercueil pour faire cet apéro.

FD Comment ce projet continue, est-ce qu'il y a une suite avec les gens avec qui tu l'as fait à la Meinau ? Ou l'idée d'une suite.

AMK Je suis arrivé au bout de ce projet, une performance collective avec des personnes que j'ai pu recruter, là, aujourd'hui je sens que j'ai réglé quelque chose dans ma vie. J'ai fait le deuil de mon père, et même si lorsque je suis allé au village pour retrouver sa tombe et ériger une pierre tombale... on ne retrouvait plus la pierre tombale, il y avait des arbres là où il était enterré, le cimetière n'existait plus. Faire ce projet à la Meinau, dans un cadre social, dans cette pratique qui est mienne, j'ai réglé un problème dans ma vie. Je suis conscient que mon père est mort et je l'ai enterré, vraiment. Mais ce qui continuera, c'est l'installation, si un jour ce projet tourne. Dans l'installation à Sète il y avait une trentaine de photos, et deux ans plus tard, j'ai inséré deux ou trois personnes, le grand frère de mon père, décédé à la veille de cette exposition. J'ai rajouté Kiripi [Katembo Siku] et Rek Kandol [tous deux artistes kinois]. Au fil du temps cette installation finira par

rassembler cinquante personnes, ou cent, je n'en sais rien. Je ne veux pas préméditer la mort des gens, mais si cela pouvait continuer, ça prendra cette forme-là. Par contre, si je reviens au côté performatif, la forme sera différente. Ce qui est important, c'est que j'ai pu recruter quelqu'un, car mon travail a de l'empathie, de l'affection, il est très social, il est comme une chaudière qui réchauffe les cœurs, c'est une sorte d'abri. Or après la performance de la Meinau, un des participants a commencé à m'accompagner dans mes projets. Lui avait perdu sa mère, avec qui il vivait. La mémoire de sa mère est toujours dans sa vie. On a créé une relation d'amitié très forte autour de nos pertes. Il a commencé à me suivre partout, il voulait être avec moi, le fait de refaire un deuil de sa mère était très important. Je l'ai embauché dans ce que je fais, et là on est partis sur un autre sujet. Cette graine que j'ai semée à la Meinau par rapport à la vie collective dans la société a porté ses fruits et cette personne, je lui ai dit, prends courage, on va marcher et continuer la vie, et il fait partie d'autres performances que je mets en place.

Par rapport à la récolte des objets, j'avais demandé aux participants d'amener des photos, je les ai imprimées sur des tee-shirts.

Ils étaient habillés avec une photo de la personne disparue. Ils ont gardé ce tee-shirt.

J-Christophe Lanquetin (JCL) Tu as les textes, leurs récits ?

AMK Oui.

JCL C'étaient des textes écrits ?

AMK Ils sont enregistrés.

JCL En fait, tu as enterré ton père à la Meinau ?

AMK Il est enterré partout, maintenant (rire). À Sète, à Paris, à la Meinau. Il y fallait du mouvement, de la mobilité.

FD Peut-être que lorsqu'à Kinshasa, tu as performé avec Steven Cohen, tu ne savais pas que tu enterrais ton père.

AMK Exactement. C'est ce que j'ai évoqué dans la plupart de mes projets.

FD Il y avait quand même des couronnes mortuaires. C'était déjà là.

AMK Si mon père n'était pas mort, je ne sais pas si je serais devenu artiste. Du fait de sa mort, j'ai eu l'opportunité de partir du village pour aller à Kinshasa. Je suis entré à l'Académie

des Beaux-Arts. Si mon père n'était pas décédé, j'aurais vécu au village, je serais peut-être devenu commerçant. Je n'aurais pas la vie que j'ai aujourd'hui. C'est grâce ou à cause de sa mort que je suis devenu ce que je suis aujourd'hui. Mon ADN artistique commence à partir de sa mort. Je suis fruit de la mort, la mort c'est la vie et la vie c'est la mort. La mort est aussi belle, spectaculaire, tellement belle, importante, passage obligé, elle restera éternellement puissante et forte dans nos vies. Et naturelle.

FD Aujourd'hui, c'est Vendredi saint [ce dialogue a eu lieu le 13 mai 2021], on entend les cloches. C'est quand même une histoire de mort et de résurrection.

AMK Le Christ était condamné à la mort, et il est ressuscité. À un moment la mort n'a plus de force. Quand mon père est décédé, j'étais tout jeune, mais je voyais des choses. Un ange est venu me voir en me disant, voilà, ton père n'est pas mort, il est au paradis. J'ai dit ce rêve à ma mère, elle l'a raconté à tout le monde. Comme je suis d'une famille très chrétienne, Alléluia, elle a bien reçu ce message, à bras ouverts. Et ça a consolé tout le monde, les cœurs (on entend les cloches).

EXTRA ORDINAIRE

L'artiste, c'est quelqu'un qui intervient socialement aussi, qui est proche des humains, qui sauve aussi de vies, qui console, qui ramène quelque chose qui manque. Il vient combler un vide.

contact avec cette association et ils ont produit des cérémonies pour des personnes isolées. En tant qu'artistes, ils se sont investis de cette mission, sociale mais pas que, de civilisation. On ne laisse pas partir les gens comme ça sans les accompagner. Ils ont travaillé sur la biographie des gens, ils ont cherché dans leur entourage pourquoi cette personne était isolée, qui elle était. Ils ont produit des cérémonies un peu théâtrales, afin d'offrir à ces personnes décédées cela. J'y pense par rapport à toi, en fait tu t'investis d'une forme de mission sociale, il y a quelque chose de l'ordre d'une position d'artiste « utile », même si ce n'est pas le bon terme, mais en tout cas tu dépases la simple question esthétique, artistique, un geste qui serait dans la bulle du champ de l'art. Tu augmentes cela à une position qui est sociale. Un rôle social.

AMK C'est le rôle d'un artiste. Quand on va au cinéma, au théâtre, c'est pour avoir cette chaleur mentale, dans le cœur, pour recevoir quelque chose. Un artiste c'est quelqu'un qui partage, il ne fait pas son travail que pour lui-même. S'il n'y avait pas de spectateur, pas... s'il n'y avait personne dans ce monde, l'artiste n'existerait pas.

FD Mais là, c'est plus que la question du spectateur.

AMK J'utiliserais le terme « population », les gens. L'artiste, c'est quelqu'un qui intervient socialement aussi, qui est proche des humains, qui sauve aussi des vies, qui console, qui ramène quelque chose qui manque. Il vient combler un vide. C'est comme un militaire qui va aller protéger un village, parce que les gens sont exposés à l'insécurité, et l'artiste, c'est aussi quelqu'un qui vient ramener de l'ordre, la joie, l'espoir, quelque chose qui manquait. L'art peut régler beaucoup de choses, il est social, économique, on retrouve de l'art partout. Il y a aussi l'amour, cet accompagnement, c'est pour cela que mon travail se décline dans plusieurs médiums. Il n'a pas de frontière. Comme disent les Chinois, « un ventre affamé n'a point d'oreille ». Pour transmettre mon travail, je mets en place différents protocoles. Le projet dont tu parles est intéressant, au lieu de laisser enterrer les morts, ils font des enquêtes, on peut jamais laisser partir les gens comme ça. Reconnaissance, respect pour ces gens même si... ils ne vivent plus mais ils sont quand même là, ils ont besoin de cela.

FD Ca peut paraître un peu fou de dire qu'on va rendre service à un mort, mais je pense qu'on rend surtout service aux vivants, c'est ce que tu as fait avec ce projet, tu as rendu service aux vivants.

AMK Et aux morts...

FD Tu parles de cette personne avec qui tu montes des projets, il y a cette photo, très forte, où vous êtes ensemble, mais est-ce que tu sais ce que cela a produit pour les autres personnes invitées dans ton projet, est-ce que cela a eu un effet pour elles ? Le fait de leur offrir la possibilité de parler de la mort d'un proche.

AMK J'ai eu peu de retours, mais j'ai senti que c'était important pour eux de faire ce projet. La manière dont ils l'ont reçu, joué, performé. Certains avaient déjà fait leur deuil. Le fait de le refaire leur rappelait des souvenirs. Il n'y a que Flavien qui m'a fait un retour en me disant que c'était bien de faire ça, j'ai beaucoup aimé. Pour les autres, j'ai été aussi très intéressé par leur récit, comment ils racontaient cette histoire de mort. Par exemple Yvan, qui était le DJ du projet, il avait fait venir sa mère. C'est émouvant, Yvan est un ami, on est souvent ensemble mais je ne savais pas qu'il avait perdu son père jeune. Grâce au projet, il a raconté un peu comment il avait perdu son père. Sa mère a participé au projet, ce qui pour moi était émouvant, bouleversant. C'était un peu similaire à mon histoire. Voir un fils parler de comment son père a disparu, puis la maman raconter comment son mari est parti et comment elle l'a vécu. Pour cette performance, je ne pouvais pas vraiment intervenir sur les actes, sur la production de chacun, mais le fil d'idée, la proposition de chaque performeur, du fait de leur histoire. Chacun trouvait comment se tenir, comment raconter cette histoire, avec tristesse, avec joie ou pas, chaque performeur trouvait sa manière de le faire, originale. Ce n'était pas une mise en scène, mais quelque chose de vrai, de sincère devant le public.

FD Hier, on a invité Julien Marchaiseau et Adrien Maufay, de la C^{ie} Rara Woulib. Il y a un projet qu'ils ont fait il y a deux ans, je crois. Ils ont travaillé autour de personnes isolées, qui n'ont pas d'entourage et pas de famille et qui sont enterrées seules. Il y a un principe, c'est que la société doit pouvoir donner à chacun, quel qu'il soit, quels que soient ses revenus, la possibilité d'être inhumé.

AMK Ici, en France ?

FD Si tu n'as pas d'argent, pas de famille, pas d'amis, la société doit prendre en charge ton corps. Dans les cimetières, il y a des espaces dédiés à ces personnes isolées. Les enterrements ont lieu le matin très tôt, avant les autres cérémonies, dans une forme de secret. En tout cas, c'est isolé des autres cérémonies. C'est du personnel municipal qui enterre ces personnes. À Marseille, là où est implantée la Rara Woulib, il y a une association qui prend en charge la cérémonie, sans trop savoir comment faire. La Rara Woulib est en

EXTRA ORDINAIRE

- FD Oui, mais c'est abstrait de rendre service aux morts. Après on peut croire que les morts existent et sont quelque part, c'est un débat, mais ce dont on se rend compte, c'est que tu rends service aux vivants. Flavien, qui t'accompagne maintenant, exprime vraiment le fait que tu as changé sa vie.
- AMK Si on voit un corps abandonné, sur un trottoir, c'est pas une belle image.
- FD C'est une violence pour les vivants... Qu'il faut régler.
- AMK Pour les vivants, aussi... Même aussi pour la personne qui est morte.
- FD Oui, mais c'est autre chose, c'est de la croyance. Mais surtout, comment on fait en sorte...
- AMK Cet accompagnement, pour les vivants, ce soutien physique et moral.
- FD Tu vois bien que la façon dont la mort n'est pas gérée, traitée à l'endroit où elle devrait l'être dans notre société, cela affecte la société. On le voit en ce moment avec la pandémie, ce qu'il s'est passé au printemps autour du fait que les gens n'avaient pas le droit d'enterrer leurs morts, c'est une violence sociale très forte qui a un pouvoir de destruction des architectures fondamentales de la société. C'est un problème de civilisation, de tout temps, les gens ont rendu hommage aux morts et ont pris ce temps de les aider à partir. Que là, tout d'un coup, on soit privé de ça, c'est une vraie question. Or tu te poses à cet endroit-là.
- AMK Quand les gens sont vivants, ils sont intéressants. Importants. Mais après la mort [il tape dans ses mains], comment les gens se débarrassent [rire]... On le met de côté, il n'est plus en vie, il ne sert à rien. Comment les gens se débarrassent de la mort.
- FD Il y a des civilisations, des sociétés, qui le font comme ça. Les juifs le font comme ça, je ne connais pas le détail, mais ils ont ce rapport-là. Hier on a fait une visite au cimetière juif, il est comme un cimetière abandonné. C'est construit dans leur mode de pensée social, religieux, leurs croyances. Le problème, dans notre société actuellement, c'est que cet endroit n'est pas pensé. C'est quelque chose qui est mal fait. Ce que dit Julien Marchaiseau, c'est qu'il se rend compte que cette question est mal traitée par la société, et c'est pour cela qu'il s'en empare en artiste pour la traiter correctement. C'est ce que tu fais, tu traites cette chose correctement, tu lui donnes son importance et tu aides les vivants à franchir des étapes.
- AMK Exactement.

- FD On a fait une visite du cimetière à Marseille, ce carré spécial, et on leur a parlé de toi, de ce que tu as fait par rapport à la question du deuil, il y a un point de rencontre à cet endroit.
- AMK Je voudrais rajouter que je constitue des archives, pas mal de photos, ces images anciennes de personnes disparues. Il y a là une force, je collectionne ces photos et je fais des montages, c'est une manière de leur donner une vie pour alimenter nos mémoires, faire une mise à jour de la mémoire. Derrière ces photos, il y a beaucoup d'histoire, le temps. Les photos qu'on prend aujourd'hui je trouve qu'il n'y a pas assez d'informations là-dessus. Je collectionne ces photos, je ne sais pas ce que je vais en faire, mais juste les avoir, les observer, cela me parle beaucoup. Je dois trouver une forme à leur donner, à ces vieilles photos en noir et blanc.

FD Christian Boltanski travaille beaucoup sur ces questions, tu connais son travail ?

AMK Non.

FD Tu devrais aller voir, car on peut te poser la question, comment tu te situes par rapport à Boltanski qui a construit une part de sa notoriété sur le rapport aux morts, l'hommage aux morts. Il le fait à sa façon.

Questions

Mondher Abdelkrim Stella Funaro

J-Christophe Lanquetin (JCL) Heureux de revenir sur le projet La Ingold mis en œuvre avec vous et d'autres partenaires par François Duconseille pour Extra Ordinaire. Comment débute ce projet ? Comment s'est passé le suivi et quel intérêt y avez-vous trouvé en lien avec les missions de la JEEP ?

Stella Funaro (SF) Par Jacqueline Maury¹, nous savions depuis quelques années que la HEAR allait monter un projet dans les quartiers, elle parlait en fait plus précisément de vous et de vos étudiants.

JCL En effet Jacqueline et Gilbert Vincent ont été *via* une histoire personnelle nos premiers contacts en vue de mettre en place ce projet. C'est eux qui nous ont mis en relation avec Rudi Wagner qui nous a permis très vite de tisser un réseau solide et efficace au sein de différentes associations de la Meinau et du Neuhof.

SF Jacqueline souhaitait que la JEEP s'investisse dans ce projet, nous y étions tout à fait ouverts, et moi particulièrement, comme je l'étais pour tout ce qui relevait des actions culturelles, mais pas n'importe comment, cela ne devait pas être que ponctuel. Une première rencontre a eu lieu avec François Duconseille qui cherchait une porte d'entrée avec le quartier et ses habitants, sans savoir précisément comment engager son projet. Parmi les actions menées par la JEEP, j'ai parlé des projets culturels, comme ceux autour du livre avec les Bibliothèques de rue². J'espérais que la HEAR pourrait nous soutenir dans ce domaine pour pérenniser une relation sur des projets en immersion avec le quartier et ses habitants. Lors de la deuxième rencontre et à la suite de sa venue sur une

Bibliothèque de rue, le projet de François s'est construit autour de la question du livre.

Mondher Abdelkrim (MA) C'est à ce moment-là que je rejoins le projet qui m'intéressait pour son expertise artistique mais aussi car il était pensé comme une co-construction avec les habitants et les acteurs de terrain – l'idée n'était pas arrêtée à l'avance, elle devait se mettre en place dans les rencontres. J'étais aussi intéressé par les questions de transmission que portait le projet, transmission vers les étudiants, les habitants mais aussi entre nous, dans l'équipe en direction des stagiaires. J'aimais ce principe : on a une idée, on veut créer une rencontre étonnante et détonante avec des gens, on ne sait pas comment s'y prendre mais on va s'y coller chacun de notre bout de lorgnette.

JCL Peut-on revenir sur la question du choix de cet immeuble « La Ingold » ? comment s'opère-t-il ? sans oublier le lien entre le livre et l'immeuble comme première étape du processus. Des recherches ont été faites avec Mondher et d'autres animateurs de la JEEP pour aboutir à ce choix, mais pour quelle raison ?

SF Des discussions ont eu lieu en réunion d'équipe, les questions se posent toujours sur comment opérer dans le quartier, quels sont les enjeux, les lieux, les personnes à mettre en avant. Un recensement de tous les lieux possibles a été fait et un premier choix par rapport à l'intérêt des habitants et au devenir du quartier. On savait que la tour Ingold allait être détruite, ce fut l'un des arguments.

MA Il y avait aussi l'idée d'une projection vidéo sur la façade, il fallait trouver l'immeuble qui

permette cela. Ce qui a aussi déterminé le choix était la connaissance des habitants, la collecte de récits de vies étant au cœur du projet. Le défi était de produire ces rencontres, même si le déroulement du processus n'a pas été sans périodes de doutes. Ces rencontres étaient comme des chapitres de vies marquant l'histoire de la tour et de ses 42 appartements.

JCL C'est que certains d'entre vous ont des liens particuliers avec cet immeuble.

MA C'est cela, des gens se sont prêtés au jeu quand ils ont vu que quelque chose se passait.

SF Au final, François en a connu plus que nous, nous connaissions quelques familles mais cela avait beaucoup bougé dans l'immeuble ces dernières années. L'approche des habitants s'est aussi faite avec la RESU³ et AGATE⁴ qui les accompagnent dans leurs difficultés de logement.

JCL Certaines rencontres ont été incroyables et décisives comme celle de Sovianka qui s'est littéralement emparée du projet *via* ses compétences en photographie. Deux ans après, qu'est-ce que ce projet vous a apporté ? que représente-t-il ? que pouvez-vous en dire ?

SF J'ai été scotchée par le résultat, même si tout le travail préparatoire a été important, les rencontres, les bibliothèques en pied d'immeuble, le shooting⁵, plein de choses... je suis scotchée par la capacité que vous avez, vous, les artistes à produire... je ne sais comment dire... cela m'a ébloui et a ébloui les habitants. Je n'avais pas imaginé que ces rencontres, ces échanges, cette confiance des habitants pourraient produire ce résultat. Je ne m'attendais pas à cela, je me suis laissé surprendre.

MA Ce dont tu parles Stella est la magie qu'apporte une démarche artistique. Quand nous allons dans les cages d'escalier, ce sont les doléances qui viennent en premier, c'est frappant, dominant au point qu'on pourrait en baisser les bras. Ce projet est comme un pas de côté, les gens ont ouvert une tranche de leur vie, se sont racontés, en mots, en images, cela nous surprend et nous montre que d'autres choses se passent. Ensuite il y a la restitution, quelque chose de démonstratif, la projection sur la façade de l'immeuble, c'est un événement. Il y a aussi le repas partagé, ça a l'air tout con, mais dans les quartiers stigmatisés cela se fait de moins en moins, c'est l'essence même de la vie avec l'autre que de partager un repas, cet événement a permis cela.

JCL Et pour les habitants, pouvez-vous dire de ce qu'il s'est passé pour eux ? On ne sait jamais vraiment ce que ressentent les gens, nous avons une idée de ce que l'on fait mais l'on sait moins ce que cela produit.

MA Pour les gens que j'ai vu, il y avait une forme de fierté.

SF Oui, oui, bien sûr.

JCL Une fierté ? Il y a eu des retours ?

SF Oui des retours, les gens en ont parlé. Mais ce n'est pas tellement de dire les choses, le réel qu'ils vivent au quotidien et ce qu'on en voit, les retours qu'ils nous font, les doléances... Là le réel a été montré autrement. Il y a différentes manières de voir les choses, cash, direct, la réalité de cet immeuble à moitié délabré, mais, en fait, il y a une autre réalité que l'artiste est capable de voir et qu'il nous donne à voir. Je trouve cela génial et ce n'est pas quelque chose de fabriqué, François est parti de témoignages, du réel, qu'il nous amène à voir autrement et les habitants voient autrement leur immeuble, les rapports qu'ils ont entre eux, le rapport à leur histoire, sa valorisation. J'étais très émue le soir de la projection mais aussi quand j'ai revu le film récemment, ce qui me conforte dans la conviction qu'il faut poursuivre ce type de projets.

NOTES

- 1 Jacqueline Maury, compagne de Gilbert Vincent, décédée en septembre 2020, était une sociologue très intéressée et investie dans le travail collectif, notamment à la Meinau. Le projet de la Ingold correspondait à son idée du travail à faire auprès des habitants d'une cité ; favoriser la rencontre, débattre,
- 2 Les Bibliothèques de rue est une action de la JEEP soutenue par Emmaüs et le Secours Populaire. Elle consiste en des distributions de livres dans les quartiers associées à des ateliers artistiques et culturels autour du livre. Cette action est liée à la question centrale de l'éducation populaire en introduisant un maximum de livres et de dictionnaires dans les familles.
- 3 L'association de la RESU a pour objectif d'aider les habitants du Neuhof selon trois axes : un lieu à vocation spirituelle, un espace ouvert aux habitants du quartier, un soutien aux associations du Neuhof.
- 4 L'association AGATE accompagne les résidents du Neuhof dans leurs démarches administratives et particulièrement celles liées au problème de logement.
- 5 Un shooting photographique a été organisé au pied de l'immeuble par Sovianka et Chloé Boulestreau : pendant un après-midi de nombreux habitants de l'immeuble se sont pris au jeu de se faire tirer le portrait dans un studio photo à la fois professionnel et improvisé.

EXTRA ORDINAIRE

Questions

Mondher Abdelkrim Catherine Carteni Guy Giraud Marie Lotz Gilbert Vincent

EXTRA ORDINAIRE

J-Christophe Lanquetin Ce numéro de la revue porte sur un ensemble de projets menés ces trois dernières années. Une série d'interventions d'étudiants et d'anciens étudiants, dans des festivals de théâtre notamment, à Conakry, Bamako, Ouagadougou, Port-au-Prince et Kigali. Nous revenons aussi sur certains aspects d'Extra Ordinaire. L'idée n'est pas de tout récapituler, d'autant que le processus a été complexe. Il s'agit plutôt de faire retour sur ce qui a été vécu, par vous, par nous. Car ce projet a été complexe pour nous, et c'est notamment venu de la relation aux institutions. Habituellement, on travaille avec des structures associatives ou d'artistes inscrites dans le quartier. Là, notre espace de liberté, l'endroit où les choses ont été intéressantes et possibles, ça a été avec vous, avec l'AGATE, avec la RESU, avec Meinau Services... Avec les associations. Il y avait quelque chose d'une co-construction. Mais elle était souvent empêchée par la manière dont Pôle Sud voulait que les choses s'organisent. Un point a toujours été décisif, qui fait que les Scénos Urbaines marchent, c'est le fait d'associer à la résidence des jeunes du quartier, artistes, activistes, qui accompagnent les artistes dans leur travail. Ce sont eux, en réalité, qui font tenir les résidences. Or on n'a pas pu faire cela ici. On a le sentiment que cela nous a en partie empêchés d'être dans une dynamique organique avec le quartier.

François Duconseille La question s'est posée d'engager des jeunes gens du quartier comme assistants des artistes ainsi que des personnes pour faire la cuisine pour l'équipe et de les payer, car cela produit une micro-économie dans le quartier qui ancre le projet dans la population, mais cela n'a pas été possible. Diverses raisons administratives ont été évoquées mais, dans le fond, on sentait que cette idée dérangeait notre partenaire principal dans ses habitudes. Cela nous a privés d'outils permettant de créer la connexion immédiate avec les habitants.

JCL Nous avons eu du mal à créer cette organicité de la relation entre les artistes invités et les habitants même si vous et les autres associations nous avez vraiment aidés. C'était plus difficile que dans la quasi-totalité des autres contextes dans lesquels nous sommes intervenus. Nous avons par ailleurs été confrontés aux contraintes de sécurité liées à la gestion de l'espace urbain. Nous avons le sentiment que les gens étaient isolés et que le commun était difficile à faire exister. Nous sommes heureux et fiers de l'avoir fait mais nous nous sommes retrouvés tout le temps en butée. Même si dans l'équipe du théâtre de nombreuses personnes nous ont énormément aidés, notamment le directeur technique qui nous a permis de réaliser des projets impossibles à mettre en œuvre dans les procédures imposées. Comment tout cela vous parle-t-il ? C'est votre quotidien ?

Catherine Carteni J'ai senti qu'il y avait des tensions mais nous n'en avons pas l'explication et cela ne nous gênait pas dans le suivi du projet. Nous étions un peu à l'écart, mis à part notre implication dans le projet de la Ingold.

FD On gardait cela pour nous.

CC C'est vrai que nous étions principalement en relation avec François et Chloé Boulestreau¹ sur le projet de la Ingold et un peu avec l'Espace Django².

Marie Lotz C'est Stella Funaro qui a beaucoup porté ce projet de la tour Ingold. La restitution a été un moment magnifique dans le quartier. Il y avait aussi la mise en œuvre du repas commun avec les femmes du quartier, que j'ai suivie d'un point de vue organisationnel. J'ai plutôt été consommatrice de ce projet et c'était très bon. Ce qui était émouvant au-delà du projet artistique, c'était la rencontre entre l'artiste et les résidents. Cela a été très loin, sans voyeurisme, et la restitution était empreinte d'une grande pudeur. Le projet « Le chant des immeubles » m'a moins touchée car je ne voyais pas l'implication palpable des habitants. C'était une chose faite sur le territoire, mais pas avec les gens.

CC Pour le projet mené par Catherine Boskowitz et les femmes du quartier, j'étais loin d'imaginer, en discutant avec elles pendant le processus, la restitution qui en découlerait. Ce fut un moment très intense comme jamais je n'en avais vécu. Ce fut spectaculaire.

JCL Au-delà du fait qu'un lieu institutionnel, par manque de confiance, puisse freiner une dynamique et empêcher la pleine construction d'un projet, ce qui nous intéresse, c'est la manière dont des choses peuvent s'engager avec un contexte et avec des gens, comment faire cela, avec quelles pratiques? Autre question aussi, pourquoi la proposition de Catherine Boskowitz vous a-t-elle à ce point touchés? Quelque chose semble avoir fait réellement sens pour vous.

CC Parce qu'elle a parlé des rencontres qu'elle a faites avec les femmes, mais aussi des liens avec la société, la place qu'ont aujourd'hui des personnes qui viennent d'ailleurs. Il y a eu de nombreuses connexions à des contextes annexes. Elle a donné à voir une totalité qui donnait un sens à ce qu'étaient ces personnes. C'était bouleversant, j'en ai pleuré. D'autres personnes ayant suivi le projet ont été très étonnées et très touchées par la restitution de ce processus. Sinon on était dans l'organisation du projet de la Ingold, qui a été une parenthèse un peu magique pour nous. Il montrait des

histoires de vie de façon très respectueuse, élégante. Les débuts du projet n'étaient pas simples, peu d'habitants réagissaient, mais cela s'est construit petit à petit par la régularité de ta présence sur place, François, qui a questionné les habitants et a permis de rentrer dans les appartements et de donner vie à ces derniers. C'était remarquable de donner cette place à ces familles par une projection sur la façade. Cela a produit un événement important.

Mondher Abdelkrim Ce projet procède d'une démarche proche de la commedia dell'arte en redonnant au peuple l'accès à des arts dont on l'a exclu par élitisme. La démarche fondamentale est là. Ce souci d'atteindre des publics éloignés est très parlant.

JCL Un projet comme la Ingold peut trouver sa place avec Pôle Sud ou avec une scène nationale. Je ne vois aucune différence de « qualité » avec ce qui y est montré. C'est la manière de le faire et le fait qu'il soit conçu dans un contexte qui change tout et non son écriture en tant que telle. Dans nos pratiques, on a invité des artistes conceptuels dans des contextes urbains, au Cameroun ou ailleurs sans que cela pose problème. C'est absolument possible de faire cela ici.

FD Ces lieux, qui peuvent être perçus comme intimidants pour les habitants de la Meinau, formatent la perception de ce qui y est montré. Alors qu'avant ce même bâtiment était une Maison des Jeunes. La question du lieu où les projets sont montrés est importante, d'où le projet des Scénos Urbaines qui s'attache à montrer les créations là où vivent les gens.

CC Dans les espaces de vie, malgré les activités quotidiennes, ces choses-là sont possibles, y compris dans un espace ouvert, comme à la Ingold. Au moment de la projection, il y avait du respect et du silence.

MA Parce que les choses se font naturellement. C'était un moment très convivial, auquel le repas commun a énormément contribué. Cela a fait en sorte que les gens se sentent invités et accueillis, ce qui est fondamental.

Gilbert Vincent Qu'avez-vous perçu de la manière dont les gens, les habitants qui ont assisté à cette présentation, l'ont reçu? Après coup, quel effet cela a pu avoir sur eux, quel sens ont-ils donné à ce qu'il s'était passé? Est-ce que cela a été un moment, important certes, un événement, point, ou est-ce que l'on sait que pour certains c'est resté comme une référence?

CC C'est difficile à savoir. Quand on travaille avec des personnes, on ne connaît jamais

EXTRA ORDINAIRE

C'est toujours étrange de voir les gens venir de l'extérieur pour des événements culturels alors que personne ne vient jamais dans les quartiers. Si la volonté était de produire de la mixité sociale en implantant ces structures, cela provoque l'effet inverse en montrant qu'il n'y a pas de mixité, bien au contraire, car les rencontres ne peuvent avoir lieu ainsi.

EXTRA ORDINAIRE

l'impact que peut avoir une action. Il faudrait avoir une relation plus approfondie pour pouvoir échanger sur ce point avec eux. Mais il est sûr que cela a eu un impact pour les personnes dont l'histoire a été mise en scène. Et pour des personnes extérieures à l'immeuble ou au quartier cet événement a été perçu comme extraordinaire, les gens étaient fascinés.

- ML On a rarement des retours sur les événements.
- MA Il y a eu des réactions à chaud, plutôt de fierté. Après l'on n'a pas approfondi la question.
- Guy Giraud Ce que je trouvais très intéressant, c'est la raison du silence, c'était quelque chose d'ouvert qui traversait tous les gens qui étaient là, tout le monde se retrouvait dans l'un ou l'autre des aspects, ce qui fabriquait du collectif. Cela aurait pu être un point de départ pour aller bien au-delà, travailler sur ce qu'est un immeuble, une cage d'escalier, ce qu'est une vie en commun...
- CC Il y a certainement eu une interaction après, entre les familles qui vivent dans l'immeuble. Certains ont dû dire « j'ai vu que tu avais ça, que tu faisais ça... ». Cela a dû provoquer des choses qui leur appartiennent finalement. Quand il y a eu des séances de cinéma en plein air, il n'y a jamais eu aucun problème même si on terminait à une heure du matin, les gens venaient tranquillement, en vélo, en scooter, ils s'arrêtaient, ils s'asseyaient. Ces pratiques sont respectées contrairement aux *a priori* par rapport à ces endroits où l'on ne pense pas qu'il puisse se passer ce genre de chose de manière tranquille. En fait, cela marche et il faut le faire.
- GG Pour revenir sur la question de Pôle Sud et autres lieux du même ordre, je pense que ce sont des structures violentes vis-à-vis d'une population. Cela leur renvoie une image terrible, ce n'est pas pour rien que Le Maillon à Haute-pierre a cramé. C'est la façon dont une population élitiste met les habitants des quartiers dans des situations impardonnables, insoutenables. Il y a là quelque chose auquel réfléchir, la forme urbaine et du bâtiment peut avoir un effet, mais c'est surtout l'image vis-à-vis d'une population qui est violente.
- ML C'est effectivement une structure qui s'implante sur un territoire et qui, de par sa conception, exclut les habitants qui y vivent, ce qui ne peut que produire de la violence.

- GV C'est une colonie.
- ML C'est toujours étrange de voir les gens venir de l'extérieur pour des événements culturels alors que personne ne vient jamais dans les quartiers. Si la volonté était de produire de la mixité sociale en implantant ces structures, cela provoque l'effet inverse en montrant qu'il n'y a pas de mixité, bien au contraire, car les rencontres ne peuvent avoir lieu ainsi. L'attitude des personnes qui viennent d'ailleurs voir les événements, je pense aux Concerts aux fenêtres³, est caricatural, c'est très agaçant.
- CC Certains viennent en cherchant à correspondre à l'idée qu'ils se font du quartier, à l'idée du cool, certains viennent pieds nus, dansent un peu debout, portent une robe un peu africaine... Les habitants du quartier les regardent comme des étrangetés.
- ML Mais dès qu'il y a le moindre bruit, ils fuient. C'est assez drôle.
- [Silence]
- ML Pour revenir au projet, c'est dommage que l'on n'ait pas pu vous soutenir face aux difficultés que vous avez rencontrées.
- FD Vous nous avez clairement soutenus. On a pu faire ce projet grâce à Gilbert et Jacqueline⁴ qui nous ont fait rencontrer très tôt Rudi Wagner⁵. Rudi a été la clé d'accès au quartier, ce qui a sécurisé le projet en nous donnant une indépendance. Nous savions qu'on pouvait le réaliser en s'appuyant sur les associations avec lesquelles on était entré en contact.
- GV Il s'est rejoué deux conceptions de la culture, chose que l'on connaît bien à la Meinau. L'une portée par la JEEP, avec d'autres, une culture populaire, non pas celle que l'on daigne apporter au peuple comme incapable d'une parole propre. Et l'autre, l'institution culturelle qui fait ses programmes et qui attend que les gens viennent chez elle pour consommer. C'est un conflit assez permanent que l'on retrouve dans bien d'autres quartiers.
- JCL À l'atelier (de scénographie), cette dichotomie est tout le temps en travail dans ce que l'on fait et dans la manière dont on travaille avec les étudiants. Il y a une histoire « gangrenée », notamment en France, du théâtre institutionnel, qui a à voir avec ces enjeux. Cette histoire, née après la Seconde Guerre mondiale avec la décentralisation, c'est la manière dont on a « assigné » aux lieux culturels, au théâtre, à la danse aussi, le rôle de fabriquer du public :

EXTRA ORDINAIRE

un certain état d'expérience collective, via une manière d'être spectateur, assis, silencieux, dans une salle... Cela a à voir avec la fabrication de la démocratie. L'histoire du théâtre public en France est liée à une idée que le pouvoir politique, l'État, se fait de la fonction du théâtre, de la culture. Cela a produit la plupart des lieux institutionnels que l'on connaît, et du coup les formats, les dispositifs, les manières de raconter des histoires... Mais en réalité les possibles sont bien plus vastes et divers et ce n'est pas bien difficile de faire que les gens s'intéressent à quelque chose de complexe.

- CC On en est à un stade où les gens vivant dans les quartiers ne sont pas en capacité d'imaginer pouvoir faire quelque chose. Ils sont tout le temps dans la consommation car ils ne sont pas considérés comme pouvant agir, ils sont coincés dans une certaine passivité. On ne les amène pas à être force de proposition et à dire ce qu'ils ressentent.
- JCL Et à témoigner de leurs manières de faire expérience.
- FD Je reviens sur le terme de colonial. Cela peut paraître un peu forcé, mais en même temps, une structure est là, avec une population en un sens sans qualités, qui ne sait pas et que l'on va éduquer en lui amenant quelque chose qui est considéré comme supérieur.
- CC Je repense aux Journées de la Culture organisées à l'Aubette par l'ancienne municipalité qui proposait de donner un ticket aux gens, aux pauvres, pour aller voir un spectacle, sans se préoccuper de savoir si ces personnes étaient intéressées, façon de dire qu'on aide les autres.
- FD La charité ou la colonie...
- GG Quand je travaillais à la Ville de Strasbourg, on cherchait des lieux où les gens peuvent se croiser, car si tu as une enveloppe à côté d'une autre enveloppe, cela ne fonctionne pas. Créer ces espaces, extérieurs ou intérieurs, de croisements, de rencontres est vraiment indispensable.
- FD Tu as un exemple ?
- GG J'en ai même plusieurs. Quand j'ai travaillé sur la crèche de la Meinau, on voulait qu'il y ait une relation avec le centre médico-social, pour que les petits enfants découvrent d'autres façons de faire, ainsi que les mères qui pouvaient laisser leurs enfants à la crèche. Mais cela n'a pas été possible car chacun était dans sa boîte. J'ai fait la même expérience près de la place de l'Étoile où j'ai fait installer dans un même bâtiment une crèche et un

centre d'accueil pour adultes en grandes difficultés, avec un grand hall commun où tout le monde devait passer, et en proposant de faire des petits déjeuners communs de façon régulière. Le cadre qui amène son enfant à la crèche croise alors le chômeur qui vient chercher une solution à sa situation sociale. Indépendamment de leurs positions ils vont commencer à se parler. La question est de trouver des espaces de rencontre, de friction, pour que les différentes populations se connaissent et que la culture soit appropriée par tous et que cela, j'en suis convaincu, fasse bouger les lignes de la culture elle-même. Il faut faire bouger cette culture actuelle qui a du mal à entendre les problèmes sociaux dans des lieux refermés sur un public très sélectif ne percevant pas ces questions.

- FD La recherche d'espaces communs traverse nos différents projets, la façon dont on met en relation des personnes, des habitants et des artistes, *a priori* d'origines et de « niveaux » différents dans un quartier. Contre toute attente, cela se met à marcher parce que les gens se rendent compte qu'ils sont valorisés par la qualité des projets artistiques qui sont développés dans leurs espaces de vie. Ils se sentent considérés et capables de voir des choses qui ne leur sont pas habituellement destinées. C'est frappant de constater qu'à chacun de nos projets réalisés dans des quartiers un peu compliqués, en difficulté, on rencontre une réelle sensibilité et une intelligence de la population aux propositions présentées.
- GV Le fait de ne pas être parachuté, de prendre le temps en amont, permet d'éviter la fracture entre invitant et invité, les habitants peuvent être associés à l'invitation et devenir invitants. L'artiste qui a appris à les connaître sait alors qu'il est invité par eux. C'est alors une relation très différente et le respect dont l'on parle est fondamental, ce qui a transparu à certains moments comme dans le spectacle de Catherine Boskowitz ou à la Ingold. Les gens sont reconnus dans leur vie, dans leurs paroles... C'est rare d'être reconnu par des étrangers dans une vie commune.
- JCL Une des choses qui a produit tant d'émotion dans le spectacle de Catherine, c'est que les femmes dont elles parlaient étaient là dans l'assistance et que Catherine s'adressait à elles, avec le reste du public. Cela m'a énormément touché.
- GG Pour revenir sur la question du quartier, c'est ici, à la Meinau, au Neuhof, que l'on comprend une société, dans son type de fonctionnement, son modèle, sa finalité. C'est ici, à la marge, que tu comprends la réalité des choses, ce n'est pas au

EXTRA ORDINAIRE

Il faut faire bouger cette culture actuelle qui a du mal à entendre les problèmes sociaux dans des lieux refermés sur un public très sélectif ne percevant pas ces questions.

centre où cela brille. Ce que je trouve très intéressant et essentiel c'est le fait, *via* les artistes, de faire voir ce qu'on a sous les yeux tous les jours, y compris à ceux qui y habitent.

NOTES

- 1 Étudiante à la HEAR et assistante de François Duconseille sur le projet de la Ingold.
- 2 L'Espace Django, salle de concert et lieu d'action culturelle dans le quartier du Neuhof à Strasbourg. Partenaire d'Extra Ordinaire.
- 3 Les Concerts aux fenêtres sont une initiative de l'Espace Django dans le quartier du Neuhof, le principe est d'inviter des musiciens à jouer en pied d'immeuble.
- 4 Jacqueline Maury, sociologue, compagne de Gilbert Vincent, décédée en septembre 2020. Tous deux ont été des soutiens inconditionnels du projet.
- 5 Educateur spécialisé, puis directeur, à la Prévention Animation Meinau (PAM), qui a fusionné avec l'association JEEP.

CC Cela nous changeait aussi de notre place habituelle (accompagnateurs sociaux), nous devenions spectateurs de ce que l'on voyait des gens que l'on côtoie au quotidien. Nous étions dans une autre position que celle que nous avons dans notre travail.

MA Le processus était très intéressant. Cela a été une co-construction complexe qui ne s'est pas faite en claquant des doigts.

Questions

François Duconseille J-Christophe Lanquetin

J-Christophe Lanquetin (JCL) Comment parler des Scénos Urbaines? Nous savons tous deux, qui l'avons initié, ce qui rend ce projet possible et comment le mener à bien. Il me semble que nous avons construit au fil des années une forme d'intelligence collective agissante, basée sur une infrastructure de personnes propre à chaque résidence et connectée à un réseau plus vaste. Une manière d'en agencer horizontalement la production nous permet d'être à la hauteur de quelques enjeux éthiques: co-réalisation avec un collectif local, dispositif de collectif, partage de l'organisation du travail, vie des artistes sur place, présentation des projets dans le quartier, attention à l'économie locale. Ceci non pas à l'endroit d'un discours, mais d'un agir aux côtés des gens, dans un quartier. Que cette ville soit en Europe ou ailleurs ne change pas grand-chose à cet agencement de pensée que sont au départ les résidences, ni au travail mené dans la durée, avant, pendant, voire après. À la manière dont, ainsi, nous tentons d'ouvrir des possibles. Il me semble que l'on peut nommer cela au vu des expériences vécues jusqu'ici [les résidences qui ont fonctionné et celles où ce fut plus difficile], et au vu du fait que, lorsque cette infrastructure de personnes agit, une dynamique se met en place. Mais comment en parler, sachant que ce n'est guère à cet endroit – considéré comme étant de l'ordre de la cuisine interne – que se construit l'image d'un projet, sa résonance dans le monde de l'art. Pourtant, c'est bien un agir concret qui produit une dynamique, de la joie, ici pensée comme un geste politique, esthétique. Les Scénos n'aspirent pas à être autre chose que ce qu'elles sont, un moment de vie partagé autour de gestes d'artistes, une intensification de la vie, ouverte à tous. Nous ne prétendons rien faire de plus, mais il me semble que lorsque cela existe, c'est un peu comme une déflagration.

Comment parler de cela? Bref, comment raconter les Scénos?

François Duconseille (FD) Pour commencer ce récit des Scénos, de leurs singularités, de leurs enjeux, il faudrait dire que c'est un projet mené par des artistes, nous deux et les différents collectifs avec lesquels les résidences successives se sont réalisées. En ce sens, les éléments constitutifs que tu listes, cette « cuisine interne », sont la matière de notre approche artistique d'un processus de production, ils font œuvre dans la façon dont une position éthique et conceptuelle produit une esthétique clairement perceptible lors de certaines résidences particulièrement réussies. Cette esthétique que nous travaillons par ailleurs dans nos projets scénographiques est celle d'une pensée conjointe de l'œuvre et de son public. À partir de ce point se comprend notre souci du lien au contexte, dans ses moindres détails, car nous savons que la qualité des propositions des artistes invités dépend en grande partie de la qualité et de la solidité des liens existants avec l'infrastructure de personnes accueillant le projet. L'un des éléments centraux du dispositif des Scénos est celui de l'unité de lieu déclinée en trois temps: vivre, produire et présenter dans le quartier. Ce principe simple, voire simpliste, qui peut donner à penser notre projet comme « sans qualité », permet de construire organiquement et en parallèle le lien entre œuvres et public. Une économie de la relation se met en place, on pourrait alors définir le projet des Scénos comme une esthétique de l'hospitalité, de celle développée par Jacques Derrida¹, que j'ai rencontré alors que je participais au Parlement International des Écrivains² en créant les scénographies des rencontres de Strasbourg. Se développe au cours des résidences un art des hospitalités; la première, un collectif d'artistes nous invite à penser, concevoir avec eux un projet là où ils vivent et travaillent; la deuxième est l'invitation d'artistes locaux et étrangers

Les Scénos n'aspirent pas à être autre chose que ce qu'elles sont, un moment de vie partagé autour de gestes d'artistes, une intensification de la vie, ouverte à tous.

EXTRA ORDINAIRE

dans ce quartier misant sur une troisième hospitalité, celle des habitants qui accueillent voire partagent ce temps de co-présence. Une infrastructure d'hospitalités se construit ainsi, à la fois fragile et forte, de sa tenue à chacun de ses maillages dépendra la réussite de l'aventure, c'est elle qui est la marque, marque en mode mineur faite de petits riens relationnels, tâche nous est donné de prendre soin d'elle. Et nous voilà retournés dans la « cuisine », mais cuisine, en vrai, comme pièce maîtresse d'une résidence, de l'importance de se retrouver régulièrement pour partager l'avancée des projets, cuisine qui crée aussi une économie locale et fédère en un lieu des savoir-faire du quartier, car il est essentiel que les habitants puissent s'approprier les Scénos, qu'ils puissent y trouver leur place et en tirer bénéfice. C'est ici que les Scénos retournent l'hospitalité vers ceux qui accueillent la résidence en leurs lieux, les Scénos, production modeste à notre échelle européenne, sont une manne dans les villes où nous les produisons, en ouvrant l'espace du projet aux habitants nous produisons une économie locale non négligeable. Ces interactions multiples furent la matière du journal *Ouakam Annonce* conçu par Bitcaves³ pour les Scénos de Dakar. Imprimé sur les presses du quotidien local *Le Soleil*, *Ouakam Annonce* était un journal constitué de petites

annonces locales (commerces, artisans, associations, habitants...), du programme du festival et des présentations des artistes de la résidence, le tout mélangé dans la mise en page. Tiré à 10 000 exemplaires, ce journal a été massivement diffusé dans le quartier quelques jours avant le début du festival, les habitants s'en emparaient pour le distribuer autour d'eux, il a été un vecteur de sensibilisation et d'appropriation extrêmement efficace, ainsi qu'une parfaite représentation de cette « poétique de l'hospitalité » propre aux Scénos.

JCL Je ne sais pas si j'utiliserais le terme d'hospitalité, même si quelque chose de cet ordre est évidemment présent. Il me semble qu'il masque des enjeux plus tendus, autour de la possibilité même d'être là : pourquoi nous, qui plus est européens, choisissons de vivre, le temps d'une résidence, dans un quartier tel que New Bell à Douala, El Max à Alexandrie, Lingwala à Kinshasa, le Neuhof à Strasbourg... des quartiers perçus comme banals, sans grand intérêt, souvent chargés de représentations négatives, non regardés pour ce qu'il s'y passe réellement. Ce sont en fait des lieux où l'urbain se fabrique. Mais ce n'est pas la ville intéressante, belle, désirable, gentrifiée. Ce qu'il s'y passe, c'est un ordinaire plutôt intense, traversé par de multiples enjeux territoriaux,

Questions avec François Duconseille, J-Christophe Lanquetin

souvent à vif. La tentative, me semble-t-il, c'est : de quelle manière pouvons-nous être là, nous, artistes n'y vivant pas. Et comment notre présence peut bousculer les représentations sur un milieu urbain donné.

Au tout début de cette aventure, à Douala, en 2001, Hervé Yamguen – l'un des artistes du collectif Le Cercle Kapsiki, avec qui nous avons construit le projet – m'invite chez lui, à New Bell, où auront lieu les premières Scénos en 2002, autour de la parcelle de sa famille. Il m'invite à boire une bière. À ce moment-là, peu ou pas d'étrangers, d'Européens viennent à New Bell, quartier dont la perception oscille, pour le dire de manière simpliste, entre sans intérêt et dangereux. Nous sommes assis dans un bar, minuscule, non loin de chez lui. Les gens sont surpris, intrigués par ma présence. Jusqu'au moment où un militaire m'ordonne agressivement de partir car, crie-t-il, je n'ai pas le droit d'être là. Hervé d'un regard me somme de ne pas bouger. L'échange est violent et le militaire finit par céder. Il part en me menaçant. Or ce qu'Hervé lui dit ce soir-là, aux yeux de tous, c'est : « J'ai le droit d'inviter qui je veux chez moi. » Hervé précise que s'il avait cédé, c'en était terminé de la possibilité pour lui de recevoir ses amis.

La possibilité même du vivre-ensemble se pose, parfois crûment, à chaque projet. Car notre présence met en lumière, même momentanément, des positions identitaires, des dynamiques de pouvoir, de contrôle, des partages de territoire, etc. Cela génère des frictions, des actes de résistance, du dialogue, des tensions qui nourrissent les projets ou les entravent, des collaborations. À Alexandrie (en 2003), dans le quartier d'El Max, cela a bloqué. La confiance avec l'équipe qui nous invitait n'était pas assez solide, celle qui aurait permis de dépasser des malentendus. Or, nous nous sommes trouvés pris dans les filets de tensions politiques, économiques, religieuses et militaires au sein et autour du quartier⁴. Notre présence étrangère d'artistes d'un peu partout, assez libertaire, n'a pas échappé à certains, qui ont tout fait pour nous mettre des bâtons dans les roues, jusqu'à fragiliser le projet. Nous avons, je pense, déclenché une tension qui mettait à nu le contexte, et donc interrogeait la légitimité de notre présence. C'est de cela qu'il s'agit à chaque fois : le fait de réinventer, après le passé colonial notamment, mais pas que, la simple possibilité que des gens de partout puissent être présents dans un quartier tel qu'El Max. Or, ce n'est jamais gagné, peut-être même de moins en moins. Et ce, même à Strasbourg. Il faut savoir qu'aujourd'hui, El Max n'existe plus, le quartier a été détruit pour construire une autoroute, les multiples pressions qui le cernaient et le traversaient ont donc gagné. Et les gens ont dû partir ailleurs, plus loin.

Questions avec François Duconseille, J-Christophe Lanquetin

Mais lorsque la sauce prend, qu'une dynamique de collectif s'ancre dans le quartier, oui, il y a une euphorie à ressentir que c'est possible, notamment avec les habitants (nombreux) qui entrent en dialogue, à partir du moment où ils comprennent ce que nous faisons. Cela les intéresse, ils sentent qu'on les respecte. Mais les situations socio-politiques, économiques, influencent la manière dont nous sommes accueillis. Je le ressens un peu comme une sismographie très locale (dans l'espace et dans le temps) d'un état du monde, des relations entre les gens, de la vitalité du commun, de l'emprise des infrastructures de pouvoir, des imaginaires culturels. C'est probablement l'une des choses les plus intéressantes que j'ai eues à traverser, d'autant que oui, se devine aussi, à chaque fois, un désir profond de rencontre, une curiosité de la part des gens, de tous, au-delà des géographies, des cultures, des religions.

FD Si les Scénos rendent compte d'une sismographie du monde, les artistes que nous invitons lors des résidences en sont les sismographes, capteurs qui enregistrent les mouvements des supports sur lesquels ils sont posés, ils enregistrent et traduisent en actes les réalités propres à chaque contexte urbain. Leurs productions dessinent une cartographie sensible des quartiers et de leurs habitants, réalisée à leur contact au cours du séjour.

Une autre singularité des Scénos est de ne jamais demander aux artistes de formuler un projet en amont de la résidence, considérant que cet exercice, si commun dans les protocoles de sélection en art contemporain, est vain et inadapté, car les contextes sur lesquels nous travaillons sont souvent insaisissables de l'extérieur, et que ce que produiront les artistes résultera de leur présence sur place et de ce que celle-ci engendrera comme interactions. Cette question est liée à la fois à la relation aux espaces et aux personnes mais aussi au temps passé, à ce qui s'apparente à un processus d'immersion dans ces réalités, à leur contact étroit et prolongé sans forcément que la production d'œuvres ou d'actes sanctionne la fin d'un séjour. C'est ainsi que pour la première Scéno à Douala, ne sachant pas comment allait s'opérer l'accueil du groupe par la population et comment les artistes invités allaient réagir à la particularité du contexte, nous leur avons uniquement demandé de vivre dans le quartier sans attendre de production finale, réussir à produire cette co-présence avec les habitants aurait été pour nous une première réussite – finalement chacun a réalisé un ou plusieurs projets qui ont alimenté un festival de 3 jours en fin de résidence.

EXTRA ORDINAIRE

C'est une pratique élargie du champ de l'art que proposent les Scénos, qui si elle prend très fortement en compte les diverses réalités dans lesquelles elle opère, n'en oublie pas d'être exigeante et ambitieuse dans les actes et les œuvres produites. C'est d'abord en artistes que nous agissons dans ces quartiers, et c'est à partir des enjeux artistiques que se tissent les relations aux habitants, participants ou simples spectateurs, déjouant ici cette appréciation ou plutôt dépréciation si commune qui considère qu'il n'y a pas de public en ces lieux – formulons plus explicitement ce qui nous a été dit, qu'il n'y a pas de public capable d'apprécier les propositions des artistes invités. C'est à cet endroit du public que s'est joué pour moi l'entrée dans le projet et particulièrement à celui de la remise en cause d'une notion très convenue du public pour l'art contemporain. Mon engagement dans les Scénos s'est fait à un moment où, lassé du réseau officiel dans lequel je me produisais (galeries, centres d'art, foires...), je cherchais à trouver d'autres enjeux pour ma pratique que seulement ceux d'une notoriété convenue dans un milieu que je percevais comme asséché et asséchant. La bifurcation opérée par les Scénos a non seulement transformé ma vie mais aussi mes productions artistiques en mettant en évidence la question de l'adresse. L'adresse, pas celle de la virtuosité, mais celle qui pense la relation et à partir de laquelle, l'œuvre, l'acte se construisent comme un lien, fût-il provoquant. Cette rencontre avec un art contextuel tel qu'il a été pensé par Paul Ardenne dans l'ouvrage éponyme⁵ a été une transformation essentielle me permettant de mettre en adéquation une pensée de la société et les actes qui s'y produisent. Cette question de l'adresse au-delà de mon expérience est un élément structurant du processus des Scénos, l'adresse que l'on peut aussi nommer « attention à l'autre » nourrit les relations qui se construisent entre les artistes et les gens, c'est en dialogue que s'élaborent les projets, dans l'estime et le respect de la place de chacun dans une écologie qui en garantit la réussite.

JCL Je me souviens de toi, disant: « on ne fait pas du social », et clarifiant ainsi le fait qu'un projet artistique en contexte n'a pas forcément à être immédiatement utile, à rebours de la pensée dominante. Si du réel, social, il y a, c'est dans la manière dont les artistes agissent au cœur des contextes. Pour moi, cela a été une libération, d'autant que cette position a été confirmée par les retours des habitants: vous ne décidez pas à notre place, vous ne voulez pas nous éduquer ou nous évangéliser. Ce que vous faites est bizarre, mais nous sommes curieux. C'est du bon sens, comme la plupart des choix qui fondent les Scénos. En cela, ce ne sont pas des choix conceptuels. Cela active simplement la

possibilité d'être ensemble, en toute opacité (au sens de Glissant).

Jusqu'ici nous parlons surtout de Douala, des villes du Sud proche, near south, où nous avons travaillé. Or Strasbourg, en 2019, a été une expérience cruciale. Nous étions enfin en France, dans une ville que nous connaissons bien – j'y ai grandi, tu y habites –, dans un quartier de la périphérie, une banlieue comme on dit. Avec Pôle Sud, l'Espace Django et la HEAR comme partenaires, avec les associations du quartier, nous avons tenté la même démarche que lors des précédentes résidences. Mais la situation – sismographie, toujours – s'est révélée autrement complexe, nouée, l'accès aux propositions des artistes plus difficile, je dirais fragmenté. Il n'y a pas eu d'élan, de dynamique de collectif comme on a pu en connaître à Douala, Kinshasa, Port-au-Prince, Dakar, ce qui m'a dérouté. Le commun est différent. Existe-t-il toujours? Cela me fait penser à la situation, à certains égards similaires, de fragmentation de l'espace commun, que nous avons connue à Johannesburg⁶. J'avoue avoir un peu de mal à nommer ce que nous avons traversé, même s'il s'est vraiment passé quelque chose. Mais je suis autrement impliqué, je suis chez moi, j'ai moins de recul.

FD Strasbourg fut effectivement une expérience très différente, souvent difficile en raison d'une double absence de commun; celle ressentie dans les espaces publics qui te fait penser à Johannesburg et celle rencontrée auprès de certains acteurs du projet. Nous n'imaginions pas, même si en amont nous avons senti poindre les problèmes, à quel point il nous serait difficile de mettre en place la résidence à l'endroit du cœur du projet, cette forme d'organicité des liens avec les personnes (habitants, artistes, partenaires...) qui rapidement et assez simplement permet à une résidence de trouver sa dynamique, son inscription dans un quartier. Avec le recul nous pouvons dire que le projet a été contrarié, entravé, que nous avons dû souvent bagarrer pour tenir un cap que l'on sait d'expérience nécessaire à sa réussite. Il peut sembler étrange que cela soit si difficile à faire « chez soi » comme tu le dis, mais étions-nous réellement chez nous? Grâce aux contacts très rapidement pris avec des associations de quartier, nous avons pu créer, sécuriser certaines poches de « chez soi », notamment avec Meinau Services, la JEEP, l'AGATE et la RESU, mais d'autres espaces se sont tenus à l'écart, dans une forme de quant à soi, de relation étanche au quartier et aux habitants, même si en façade une volonté de lien s'affichait. Le projet a été tenu à flot grâce à un ensemble de complicités éparses et notamment en des lieux plus fermés (que ces personnes soient ici remerciées), on peut dire qu'il s'est réalisé, mais nous savons qu'il ne l'a été qu'en partie, notamment en raison

EXTRA ORDINAIRE

Je reviens au bon sens qui fonde les Scénos. Manger ensemble, venir d'un peu partout, vivre au quartier, s'adresser à tous, etc. Produire une dynamique ouverte et accessible. Comment faire exister cela aujourd'hui à la Meinau, au Neuhof, tant les processus de fragmentation du commun sont avancés.

EXTRA ORDINAIRE

de l'impossibilité d'appliquer ici quelques « recettes » simples garantissant la diffusion du projet au sein de la population, qui consistent à impliquer économiquement des habitants dans l'accompagnement des artistes (assistantat, catering...), à faire ensemble que le projet se mette à appartenir aussi aux personnes et pas uniquement aux institutions qui les produisent.

Pour ce qui est des espaces publics, il est frappant de constater à quel point ils ne produisent pas de vie commune, si ce n'est à quelques moments et pour quelques communautés. D'une façon générale, ces quartiers semblent dépeuplés alors qu'objectivement ils ne le sont pas, au contraire, mais rien n'existe pour que la présence et l'interaction des gens puissent se cristalliser de façon manifeste. Les gens semblent isolés les uns des autres, ils se retrouvent au moment du marché qui a donné lieu à un projet d'étudiants ou lors de rares événements collectifs (Fête des Peuples, Fête du parc Schulmeister) – la vie est morte en ces lieux éloignés du centre de Strasbourg et de son agitation. Si les projets ont pu être présentés publiquement en extérieur en fin de résidence, ils durent se plier à des contraintes sécuritaires héritées des différents plans Vigipirate. Tous ces effets cumulés réduisirent sensiblement la portée de l'entreprise, mais elle a eu lieu et quelque chose s'est passé. Comme toujours, il est très difficile de saisir la portée de nos projets, sauf quand une Dominique Malaquais retourne sur les lieux quelque temps après pour écrire un bout d'histoire des Scénos, comme ce très beau texte « Douala en habit de festival »⁷.

JCL Les gens semblent isolés, dis-tu. En fait, ils le sont. Souviens-toi, en 2018, de ces marches dans le quartier, où nous nous sommes rendu compte à quel point il est traversé par des murs, des grillages, des frontières visibles et invisibles. À Johannesburg, cette parcellisation du territoire se fait par communautés, les immeubles transformés en quartiers verticaux, cages d'escalier devenues comme des rues, un immeuble éthiopien jouxtant un immeuble nigérian... un commun fragile, vivant en apparence le jour, car la rue est animée, mais dès la tombée de la nuit, la ville se vide et devient dangereuse. Les projets, nous les avons faits soit en journée dans la ville, parmi les gens, soit le soir dans le grand site fermé du Drill Hall, et de l'ancien cinéma Ster City. Et là, oui, nous étions dans l'entre-soi de ceux qui viennent d'ailleurs, nous n'étions pas dans l'adresse à tous qui compte tant pour la dynamique des Scénos.

À Strasbourg nous avons touché un public restreint, fait à la fois de gens vivant et travaillant dans le quartier et de personnes venues de l'extérieur. Car, *via* les associations avec qui

nous avons travaillé et *via* les partenaires du projet, nous avons touché des gens. Mais tu as raison, le hiatus le plus important a été le manque de confiance, de capacité à l'organique des institutions partenaires. Ceci dit, tout n'est jamais blanc ou noir, il y avait aussi au sein de ces institutions une envie que le projet se passe bien. Mais, en même temps, elles ont contrarié plusieurs de nos manières de procéder, par crainte de ne plus maîtriser la dynamique : habituellement, nous engageons des assistants venus du quartier, ou le connaissant. Ils sont artistes, activistes. Ce sont eux qui connaissent, savent comment faire, qui résolvent les problèmes au quotidien. Ils sont responsables et le projet s'appuie en grande partie sur eux. Dès qu'ils sentent qu'on leur fait confiance, qu'ils ont une marge de manœuvre, ils y vont à fond. Cela, nous n'avons pu le faire à la Meinau et au Neuhof. Logique de centralisation, verticale, aux antipodes de nos pratiques. Les institutions partenaires ont cependant été solides sur d'autres aspects. Notamment en termes de choix des artistes, de production – nous n'avons guère eu à chercher d'argent, les artistes étaient correctement payés – et sur le plan technique. Nous étions certes contraints par les cadres sécuritaires, Vigipirate, etc. C'était une source d'inquiétude tout au long du processus. Mais nous avons pu, avec la complicité des équipes techniques de Pôle Sud, trouver des solutions sans enfreindre la loi. Logique de hacking urbain tel qu'en parlent Julien Marchaiseau et Adrien Maufay de la C^e Rara Woulib, avec qui nous allons travailler à Marseille.

Au final c'est peut-être cela qui me terrifie. Le terme est fort, je sais. C'est de voir à quel point des logiques systémiques produisent immanquablement de l'écart, de la séparation, du repli sur soi, comme une vague de fond, lente, sourde, inexorable. Et comment les tentatives les plus intenses d'aller à l'encontre finissent par perdre. Et pourtant, la Meinau et le Neuhof ont une histoire associative forte, depuis longtemps. La Fête des Peuples en est l'exemple parfait.

Quant aux institutions, elles sont condamnées, je crois, à évoluer dans leur relation aux contextes, à ne plus les considérer comme hostiles. Voeu pieux ? J'ai travaillé à plusieurs reprises ces dernières années avec des lieux culturels qui avaient perdu le savoir-faire même du lien avec le milieu dans lequel ils s'inscrivent. C'est une expérience récurrente. L'envie semble là, mais la pratique s'est perdue, ce qui engendre de la défiance en pensant faire le contraire.

Je reviens au bon sens qui fonde les Scénos. Manger ensemble, venir d'un peu partout, vivre au quartier, s'adresser à tous, etc. Produire une dynamique ouverte et accessible. Comment faire exister cela aujourd'hui à la Meinau, au Neuhof, tant les processus de fragmentation

EXTRA ORDINAIRE

du commun sont avancés. N'est-ce pas là que le hiatus commence ? Ce qui fait qu'un artiste comme Boyzie Cekwana écrit un texte – que nous publions – qui envisage la possibilité qu'un tel projet participe d'une gentrification en cours (bien réelle) du quartier, de sa reconfiguration sociologique ? Et qui, plus encore, considère que nous venons nous servir sur le dos des habitants en les transformant en matière première de nos projets. Logique d'extraction en somme, capitaliste au premier sens du terme. Comment échapper à cela ?

NOTES

- 1 Jacques Derrida, *Hospitalité. Volume 1. Séminaire (1995–1996)*, édition établie par Pascale-Anne Brault et Peggy Kamuf, Paris, Seuil, « Bibliothèque Derrida », 2021.
- 2 Le Parlement International des Écrivains est fondé en 1993 en réponse aux assassinats en Algérie de plusieurs écrivains, le Carrefour des littératures de Strasbourg, dirigé par Christian Salmon, lance alors un appel à la création d'une structure de protection des écrivains menacés. Le bureau exécutif du PIE constitué par Adonis, Breyten Breytenbach, Jacques Derrida, Édouard Glissant, Salman Rushdie, Christian Salmon et Pierre Bourdieu va se donner pour tâche de créer un réseau de villes-refuges.
- 3 Basé à Amsterdam, le collectif des Bitcaves est constitué de la Hollandaise Femke Herregraven et de la Danoise Nina Støttrup Larsen. Au moyen de travaux d'impression, de design d'information, de textes, dessins, jeux et installations, le travail des Bitcaves traverse les domaines contemporains de la finance mondiale, de la géopolitique, du pouvoir des réseaux et des politiques de l'information.
- 4 El Max, aujourd'hui détruit, était un quartier populaire de pêcheurs dans la banlieue d'Alexandrie, construit le long d'un canal donnant dans la mer. Le quartier était cerné par des raffineries, un fort militaire, des barres d'immeubles en construction, une autoroute le long de la côte, et l'armée patrouillant en mer. Les tensions territoriales se lisaient partout, constamment.
- 5 Paul Ardenne, *Un art contextuel, création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- 6 Les Scénos ont eu lieu en 2009 à Doornfontein, dans le Centre de Jo'burg, un territoire urbain à l'époque très morcelé et tendu du fait de la diversité des populations qui y habitent.
- 7 Dominique Malaquais, « Douala en habit de festival », in *Africultures*, n° 73, 2008, p. 83–92.

EXTRA ORDINAIRE

Gentrification

J-CHRISTOPHE LANQUETIN

La préparation de ce numéro de la revue s'étale sur deux ans. L'appel à contribution est envoyé au printemps 2020, à la sortie du premier confinement. Le travail avance par à-coups, temps nécessaire pour faire retour et assembler des contributions sur les projets passés ou en cours. La revue sortira trois ans après la date initialement prévue. Dans cet intervalle, l'entrelacs d'enjeux, de questions, de paroles, de récits évolue. Nous revenons sur certains projets, des événements se produisent, une situation entre en résonance avec une autre.

Dans le texte sur Kinshasa, il est question d'El Max, ce quartier de pêcheurs le long d'un canal, dans la banlieue d'Alexandrie, où nous avons résidé et créé en 2004. Il a aujourd'hui disparu, et ses habitants dispersés. Un port a été construit juste à l'entrée de l'ancien canal. Déjà à l'époque, on sentait l'extrême tension entre ce quartier ancien de quelques milliers de personnes, et les menaces qui le ceinturaient : industrie pétrochimique, camp militaire, autoroute le long de la côte, armée en mer. La menace était tangible.

À Conakry, pour le festival L'Univers des Mots, nous parlons à plusieurs reprises du grand terrain, la ferme Kipé, ce site d'une dizaine d'hectares occupé par des garages, une ferme, des stades, des clubs et des bars. Il est, en 2019, l'un des lieux principaux du festival. Nous en parlons comme d'un devenir urbain pétri de théâtralité, un lieu où nous allons manger, boire un verre dès que possible, simplement parce qu'il est une infrastructure de personnes clairement lisible¹. Le 12 février 2022 au soir, alors que nous sommes en laboratoire à Marseille pour le projet Play>Urban Hacking avec la C^{ie} Rara Woulib, et que simultanément les artistes répètent sur le grand terrain à Conakry, pour l'édition 2022 de L'Univers des Mots, nous apprenons que le site a été intégralement détruit à coups de bulldozers par l'armée guinéenne. Reprise en main du foncier, expulsion des habitants, logique de développement urbain. Les amis à Conakry envoient des images [que nous publions]. On trouve sur internet, de nombreux documents témoignant de ces destructions-expulsions sans ménagement aucun au fil des années à Conakry. Toujours le même scénario, aucune considération pour les gens expulsés dans la violence, forcés de se débrouiller et de partir ailleurs.

À Marseille, lors d'une résidence Play>Urban, à la Friche la Belle de Mai, jeudi 10 février 2022, nous écoutons Fathi Bouaroua¹ parler des liens entre processus de gentrification et présence d'artistes dans la ville. Selon lui, le plus souvent involontairement, les artistes sont les premiers à initier ces mutations profondes de l'environnement urbain, qui finissent par repousser ailleurs, loin, pas là en tout cas – c'est le but – les populations les plus fragiles. À Strasbourg en 2019, pour Extra Ordinaire – Scénos Urbaines à la Meinau et au Neuhof, le constat était le même, un processus de gentrification qui prend le nom de mixité sociale, ANRU, etc., avec toutes les apparences du bon sens : mixer les classes sociales, résorber les poches de pauvreté, améliorer l'environnement urbain, la sécurité, mieux connecter. Les effets, délétères, de ces mutations sont invisibilisés : paupérisation accrue des plus fragiles, à bas bruit, sous couvert d'une amélioration annoncée de leur condition. Les gens finissent par partir car les loyers augmentent, ne serait-ce qu'un peu. Ils ne peuvent faire face. On ne sait pas où ils vont. Ceux qui sont relogés le sont ailleurs dans la ville, les liens sociaux et affectifs qu'ils ont construits au fil des années sont balayés.

Boyzie Cekwana, artiste invité à Strasbourg, écrit sur la manière dont notre travail, selon lui, se nourrit de la précarité des gens. Il pointe cette forme de violence, involontaire ou cynique, qui fait de leurs histoires le moteur de nos projets d'artistes.

En 2017, pour Fictions Ordinaires², nous sommes installés dans le quartier Sinaï, au bord de la rivière qui traverse Medellín (Colombie). Quartier de migrants auto-construit, la construction étant en soi un geste de résistance disant le désir de rester vivre ici. À Medellín, dont l'histoire urbaine récente pourrait pourtant donner espoir en d'autres logiques de développement urbain⁴, le quartier Sinaï est menacé. On parle alors de construire un parc urbain le long de la rivière.

À Mayotte, sur Petite-Terre, où se déroulent successivement Play>Urban en septembre 2021 et, à venir en aout 2023, les Scénos Urbaines, c'est toute l'île qui est en pleine transformation urbaine. Là aussi, gentrification, disparition des habitats « précaires », qui ne sont autres que les habitations traditionnelles (les bangas). L'État parle de « reconquête républicaine » avec la construction de rues dans la Vigie, quartier de migrants vivant dans la forêt, sur les hauteurs de

Petite-Terre. On parle aussi d'une piste longue va être construite à l'aéroport, afin de « désenclaver » Mayotte. Tout un quartier ancien, son front de mer, où nous vivons, pourrait disparaître.

Ainsi la ville avance. Tenter, en artistes, d'être aux côtés des sans-voix, des petits, de ceux qui façonnent l'urbain simplement avec leurs corps, au fil des années, prend une tournure singulièrement récurrente. D'évidence, cela n'arrête pas le rouleau compresseur, partout, de la mutation urbaine. Cela n'aide guère les gens à s'en sortir, mais cela génère des moments d'attention, de commun. Éphémères. Cela a quelque chose de désespérant et de joyeux. À Marseille, l'ambition de la C¹⁶ Rara Woulib est de construire un commun qui fasse échec à cela. Par des gestes de création artistique intimement liés au vivre-ensemble, à la lutte et aux contextes. Marseille est une ville qui a une forte histoire de résistances, à la gentrification notamment. Le projet Play>Urban Hacking essaye d'inventer des présences artistiques vivantes à partir d'un regard sur les dynamiques de l'espace commun, les pratiques des gens, leur puissance, leur capacité d'invention, de solidarité. Il tente de confronter ces dynamiques aux logiques infrastructurelles qui façonnent l'urbain à Marseille, et à Strasbourg, en séparant, en cloisonnant, en contrôlant.

Nous tentons de rendre les étudiants sensibles à cela. De leur faire comprendre comment des porosités entre gestes de vie et gestes de création sont possibles. Mais que cela implique d'interroger nos manières d'agir en artistes scénographes, notre attention aux contextes, les dispositifs et les formats de monstration.

Douze d'entre eux participent à ce laboratoire qui a lieu au printemps 2022. Comment passer du « sur » au « avec », comment inscrire des gestes d'artistes au cœur des flux visibles et invisibles de la vie, en dialogue avec la puissance de ce que font les gens, les associations ? Entre gestes mineurs, pour reprendre les termes d'Erin Manning⁴, et tentatives d'agir pour changer le monde où nous habitons, dit la Rara Woulib. Quelque part entre les deux.

Après Marseille, nous retournons à Strasbourg, avec la JEEP⁵, au printemps 2023. Puis à Tunis, avec le chorégraphe Andrew Graham et le designer Tom Egoumenides, l'association l'Art Rue et le festival Dream City⁶, à l'automne de la même année.

To be continued

NOTES

- 1 Militant de différentes cause sociales et spécialiste des questions de logement, notamment à Marseille.
- 2 Voir le n° 2 de la revue Play>Urban, consacré en partie à Fictions Ordinaires, un ensemble de résidences portées par Catherine Boskowitz et J-Christophe Lanquetin, à Medellín, Fort-de-France et Port-au-Prince, en 2017.
- 3 Medellín a été un laboratoire de développement urbain inclusif, géré par la société civile, à partir du début des années 2000.
- 4 Erin Manning, *Le Geste mineur*, trad. d'Aline Wiame, Dijon, Les Presses du Réel, 2019.
- 5 La JEEP est une association d'éducateurs de rue axée sur la prévention, implantée notamment à la Meinau et au Neuhof.
- 6 www.lartrue.org

Le 12 février 2022,
alors que les artistes répètent
sur le grand terrain de
la ferme Kipé à Conakry,
pour l'édition 2022 de
L'Univers des Mots,
nous apprenons que le site
a été intégralement détruit
à coup de bulldozers
par l'armée guinéenne.

J-Christophe Lanquetin



J-Christophe Lanquetin

CRÉDITS PHOTO

1	J-Christophe Lanquetin	286	François Duconseille
2	J-Christophe Lanquetin	288	Pôle Sud
3	Ginette Auxiette, François Duconseille	290-294	Pôle Sud
4	François Duconseille	295- 296	Medhi Ayadi
15-20	François Duconseille	297-303	François Duconseille
40-44	François Duconseille, Alexandre Früh	305-306	Pôle Sud
55	Paulin Ouedraogo	307-310	François Duconseille, Pôle Sud
56-57	J-Christophe Lanquetin	311	Pôle Sud
58-59	Clara Walter	312	François Duconseille
60-61	Paulin Ouedraogo	313-318	J-Christophe Lanquetin
62	J-Christophe Lanquetin	319	Ginette Auxiette
63	Adrien Maufay	321-324	Nina Støttrup Larsen
64	François Duconseille	326-327	François Duconseille, Pôle Sud
66	J-Christophe Lanquetin	330-331	François Duconseille
70	J-Christophe Lanquetin	341-342	François Duconseille
73-74	Carvens Adelson		
83-85	Collège scénographie et technique		
86-90	Paulin Ouedraogo		
92-98	François Duconseille		
99-104	Clara Walter		
105-112	Espace 4		
113	Carvens Adelson		
114	Espace 4		
115-118	Adrien Maufay		
119-122	Ikhyeon Park		
125	JC Lanquetin		
126-130	François Duconseille, J-Christophe Lanquetin, Zouzou Leyens		
130-131	J-Christophe Lanquetin		
137-139	Anton Grandcoin		
142	Clémentine Gomez		
145-147	Charlotte Humbert		
153	Marjolaine Mansot		
155-157	Charlotte Seeligmüller		
159-161	J-Christophe Lanquetin, Clara Walter		
197-201	J-Christophe Lanquetin		
202-205	François Duconseille		
206	François Duconseille, J-Christophe Lanquetin		
207-212	J-Christophe Lanquetin		
213	François Duconseille		
214-215	J-Christophe Lanquetin		
216	François Duconseille		
217-218	Yannick Luzuaki, J-Christophe Lanquetin		
219	J-Christophe Lanquetin		
220-224	François Duconseille		
255-262	François Duconseille		
277-278	François Duconseille		

COLOPHON PLAY>URBAN 4

BAMAKO

2019

Une invitation de Lamine Diarra, directeur du festival Les Praticables à Bamako, qui accueille l'équipe scénographique composée de Clara Walter, Elie Vendrand-Maillet, Marc Vallès et Ikhyeon Park, avec Jean-Christophe Lanquetin. Régie générale : Cyril Givort.

2021

Jean-Christophe Lanquetin avec Diarra Dembele, Mohamed Diarra, Mohamed Djane, Harouna Kaley Soulé pour la création de la scénographie générale du festival. Et les bénévoles du quartier de Bamako Coura. Régie générale : Cyril Givort.

CONAKRY

Une invitation des Scénos Urbaines dans le cadre du festival Univers des Mots 2019. Direction, Bilia Bah, direction artistique Hakim Bah. Étudiants HEAR (Strasbourg) : Alice Chapotat, Anton Grandcoin, Nathania Péricleès accompagnés des artistes enseignants : François Duconseille et Jean-Christophe Lanquetin. Étudiante du TNS (Strasbourg) : Marjolaine Mansot. Étudiantes La Cambre (Bruxelles) : Milena Forest, Clémentine Gomez, Charlotte Hermant, Gabrielle Ritz, Charlotte Seeligmüller, accompagnées de l'artiste enseignante : Zouzou Leyens. Étudiants du programme [a]FA / [applied] Foreign Affairs, de l'Institute of Architecture – University of Applied Arts (Vienne – Autriche) : Oliver Alunovic, Zach Beale, Anni Dai, Carmen Egger, Ivan Jakaric accompagnés des architectes enseignantes : Baerbel Mueller et Frida Roblès. Artistes invités : Androa Mindre Kolo, Lionel Manga, Fatou Cissé, Samira Negrouche.

KIGALI

Une invitation de Dida Nibagwire et Wesley Ruzibiza à Adrien Maufay pour l'Espace, garage à Kigali transformé en théâtre.

OUAGADOUGOU

2016, 2018, 2020

Une invitation d'Estelle Duriez et Charlotte Humbert (anciennes étudiantes de l'atelier de

scénographie de la HEAR) en charge de la scénographie du festival. Direction technique : Paulin Ouedraogo. Étudiants stagiaires de la HEAR : Léa Broussard, Lena Emeriau, Lucie Mao, Elsa Markou, Louisa Mercier, Pyram Saint-Phard.

PORT-AU-PRINCE

Une invitation de Guy Régis Jr, directeur du Festival Quatre Chemins qui a accueilli les projets présentés dans cette publication et permis à Nathania Péricleès, Pyram Saint-Phard et Marc Vallès de faire leurs études à la HEAR Strasbourg.

Collectif Derrière la montagne : Simon Jerez, Zoé Marie, Elise Villatte.

KINSHASA

Partenariat financé entre 2003 et 2013 par l'Ambassade de France à Kinshasa dans le cadre d'un Fonds de Solidarité Prioritaire (FSP) dédié à la structuration des institutions culturelles congolaises, par l'Institut Français à Paris, et par l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg (aujourd'hui la HEAR). Jean-Michel Champault, directeur de la Halle de la Gombé entre 2000 et 2004 a permis la mise en place du partenariat.

Daniel Shongo, directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa l'a porté durant les dix années de son déroulement. Les directeurs de l'École Supérieure des Arts Décoratifs, puis de la HEAR, Strasbourg : Jean-Pierre Greff, Katia Baudin, Otto Teichert et David Cascaro.

Sandra Duquesnoy a géré le FSP. Enseignants HEAR : Philippe Delangle, Edith Dekynt, François Duconseille, Marie-Dominique Dhelsing, Pierre Doze, Yvan Freund, Alexandre Früh, Jean-François Gavoty, Anahita Heckmat, Sandrine Israël Jost, Jean-Christophe Lanquetin, Éléonore Héliou, Stéphane Lallemand, Iris Levasseur, Pierre Mercier, Jacky Ringele, Francisco Ruiz de Infante, Grégoire Zabé. Étudiant(e)s HEAR : Jeanne Baillot Smadja, Marguerite Bobé, Clémentine Cluzeaud, Mélinée Faubert-Chabert, Elwina Hoel, Jonathan

378

Debrouwer, Julien Margelin, Itzel Palomo,
David Séchaud, Pauline Squelbut, Marie
Storup-Canabié, Géraldine Trubert, Isabelle Vali.

Enseignants ABA : Roger Botembe, Isidore
Makala Mbuta, Mimbayi Lita, Patrick Missassi,
Ndundu Mimgi Lema, Berry Maludama, Francine
Mava, Dominique Nkayilu, Charles Tumba, Daniel
Shongo, Mabudi Yoto, Charles Tumba, Simeon
Utchudi, Mabudi Yoto.

Étudiants ABA : artistes en résidence, en cursus
croisé Strasbourg-Kinshasa, et Play>Urban (à
Johannesburg) : Sammy Baloji, Djo Bolankoko,
Christian Botale, Michel Ekeba, Eddy Eketé,
Laura Fortuné Ngoye Zinga, Iviart Izamba,
Benjamin Kuyena, Arno Luzamba Bompere,
Yannick Luzuaki, Francis Mampuya, Ricky
Mapeki, Androa Mindre Kolo, Mega Mingiedi
Tunga, Christ Mukenge, Freddy Mutombo,
Ibrahim Mulundu Nzunga, Faustin Mutambayi,
Vitshois Mwilambwe Bondo, Cédric Nzolo
Ngamobu, Alain Polo Nzuzi, Rhunaud Panzu,
Mike Sapwe, Kazadi Sikasso, Kura Shomali,
Tangé Shongo, Hortensia Tshika Makanda
Coco, Pathy Tsindele, Christian Tundula Moma,
Apollinaire Wantina Tuazungulua.

REMERCIEMENTS

Christine Ritzenthaler, David Cascaro,
Stéphane Sauzedde

PLAY>URBAN 4

Direction éditoriale : François Duconseille,
J-Christophe Lanquetin
Graphisme : Nina Støttrup Larsen
Relecture : Aurélien Blanchard
Direction de publication : David Cascaro -
Stéphane Sauzedde
Haute École des Arts du Rhin – Strasbourg
Décembre 2023

ISBN 979-10-95050-35-3

EXTRA ORDINAIRE

Catherine Boskowitz, Boyzie Cekwana, Fanny
de Chaillé, François Duconseille, Gaëtan Gromer,
Androa Mindre Kolo, Abdoulaye Trésor Konaté,
Jean-Christophe Lanquetin, Nina Støttrup Larsen,
Andréya Ouamba

En partenariat avec :
Le Comité des Peuples, La Médiathèque de la
Meinau, Les Centres socio-culturels (Meinau
et Neuhof), La JEEP (Meinau et Neuhof),
Meinau Services, L'association Femmes Progrès,
Le collège Lezay-Marnésia, Ambiance
Mauricienne, Éveil Meinau, L'Oasis de la
rencontre, L'AGATE, La RESU, L'AFEV, CDC
Habitat ADOMA, CUS Habitat, L'association
UNIS VERS le SPORT, Le Théâtre Sauve
qui Peut, Lupovino, Sp3ak3r

Production : Pole-Sud CDCN
Avec le soutien de la HEAR et de l'Espace
Django

EXTRA ORDINAIRE est soutenu dans le cadre
du contrat de ville par la Ville de Strasbourg,
le ministère de la Culture et de la Communication
– la DRAC Grand Est.

EXTRA ORDINAIRE reçoit l'aide de l'ONDA,
de la Caisse des Dépôts, de l'Institut Français
d'Afrique du Sud.

