

---

# Festival d'Aix-en- Provence

---

Synthèse des  
Rencontres  
européennes  
Culture et Education

*Sixième édition*

27 et 28 juin 2014

---

**Emergence(s)**

*Le défi de l'informel et du  
déplacement*

---



## **Emergence(s) : le défi de l'informel et du déplacement**

Au menu de ces sixièmes Rencontres Culture Education organisées par le Festival d'Aix-en-Provence en partenariat avec RESEO (Réseau européen pour la sensibilisation à l'opéra et à la danse), le Ministère de l'Éducation Nationale et l'Association Française des Orchestres (AFO), un sujet, Emergence(s), un thème retenu car il supposait l'exploration de projets de création aux formes inédites.

L'invitation aux Rencontres évoquait ces propositions artistiques et culturelles différentes, portées par des artistes indépendants, par des collectifs, des petites structures souvent, qui expérimentent en lien étroit avec des territoires spécifiques et leur réalité sociale. Ces projets prennent le temps de laisser émerger un contenu, une forme, un sens dans un processus caractérisé par une adaptabilité constante. Leur apparente fragilité est voulue et assumée. Ces caractéristiques les distinguent à première vue des projets régulièrement portés par les institutions culturelles, plus encadrés et plus soumis aux logiques de la structure.

Il s'agissait donc d'interroger ces processus et dispositifs de création spécifiques : comment ces projets s'impriment-ils dans les territoires où ils prennent pied, avec les collectivités auxquelles ils s'adressent ? Infléchissent-ils ou non, dans ces lieux, la donne politique, économique et sociale ?

Pourquoi et comment intégrer ces dispositifs atypiques dont la nature est volontairement incertaine dans les stratégies institutionnelles et à quel prix ?

### **Ouverture des Rencontres par Bernard Focroulle, directeur du festival d'Aix-en-Provence**

Philippe Fanjas, Directeur de l'Association française des orchestres (AFO) et modérateur des deux sessions, accueille le public venu en nombre le vendredi 27 juin et laisse Bernard Focroulle, Directeur général du Festival d'Aix-en-Provence, introduire les Rencontres 2014.

Bernard Focroulle le rappelle : si le travail éducatif et créatif initié dans les maisons d'opéra et de danse a d'abord émergé aux confins des institutions, l'évolution l'a peu à peu et irrésistiblement inscrit au cœur de celles-ci. Il évoque les exemples du LSO (London Symphony Orchestra) et de l'Orchestre Philharmonique de Berlin, institutions étroitement liées au Festival d'Aix-en-Provence, et de nombreuses institutions culturelles qui ont pu en témoigner lors des précédentes Rencontres Culture Education. Ce mouvement qui ne cesse de s'amplifier, témoigne de l'importance accrue des missions de transmission et de partage.

La question d'aujourd'hui permet, dit-il, de réfléchir d'une autre manière : quelle place les institutions peuvent-elles donner à des initiatives de création venues d'individus, de lieux, de collectifs autres qu'elles-mêmes ? Comment connaître ces « ailleurs » en termes de processus, de formes et de lieux, comment faire lien avec ces initiatives venues pour certaines, directement du corps social ? Les institutions risquent-elles à ce jeu, de se fragiliser ou de se déposséder ? Non, dit Bernard Focroulle. Elles ont intérêt au contraire, à tenter de nouvelles passerelles et de nouvelles connexions, promesses de nourritures nouvelles y compris dans les très grandes institutions. Et de parier pour le déplacement fructueux, l'enrichissement des processus institutionnels de création au contact de ces têtes chercheuses et de ces laboratoires.

En marge des questions destinées à faire débat au cours des deux sessions prévues, les participants aux Rencontres ne peuvent pas ignorer le contexte très tendu dans lequel celles-ci se déroulent. Et celui-ci n'est pas sans lien avec le sujet des Rencontres. Le dossier des intermittents du spectacle, élucidé rapidement à l'adresse des étrangers présents qui le maîtrisent peu, pose la question du statut des artistes. Mais au-delà de la crise ouverte du secteur culturel et des incertitudes que cette crise fait peser sur le déroulement du Festival, c'est plus largement de la place de la culture dans les sociétés française et européenne qu'il est question. Bernard Foccroulle rappelle que ce dossier largement européen pose, bien au-delà du seul champ culturel, la question des mutations du travail qui conduisent aujourd'hui à la précarisation généralisée des emplois et à la discontinuité des carrières, tous secteurs d'activité confondus. Et il confirme qu'à Aix comme en bien d'autres lieux culturels, l'institution soutient le combat des intermittents<sup>1</sup>. Elle le fait parce que, comme une banderole l'affiche à l'entrée du théâtre de l'Archevêché, la culture est en danger. Elle le fait parce que les artistes intermittents sont aussi et souvent des explorateurs féconds qui irriguent de formes inédites un festival comme celui d'Aix-en-Provence. Et de citer « Fantôme », une installation musicale proposée dans l'édition 2014 et conçue par le compositeur, et intermittent du spectacle, Benjamin Dupé.

### **Introduction à la thématique par Marie-Christine Bordeaux, maître de conférences à l'Université Stendhal de Grenoble<sup>2</sup>**

Marie-Christine Bordeaux dit combien le thème choisi l'a surprise. Il ne recoupe pas de manière évidente ses propres champs de recherche mais qu'à cela ne tienne, l'exercice lui a paru stimulant.

Une recherche dans les dictionnaires et internet confirme que, comme le mot hybridation, le terme émergence venu des sciences de la matière et particulièrement de la philosophie des sciences, se déploie aujourd'hui dans les sciences humaines et sociales, et dans la culture. Marie-Christine Bordeaux propose donc de se saisir de ce qu'en dit la philosophie des sciences pour ensuite, en recourant à la métaphore, éclairer le thème choisi.

- En philosophie des sciences, le vocable émergence désigne un processus de formation d'un degré supérieur d'organisation, dépassant le degré précédent avec une complexité plus grande. Emerger, c'est se constituer à partir de quelque chose et se distinguer de ce dont on est issu. Le temps est donc indispensable à l'émergence, en termes de durée et en termes d'étapes qui ne sont pas nécessairement perceptibles mais au cours desquelles des propriétés radicalement nouvelles apparaissent. Le mot permet donc autant de décrire que de penser le phénomène de mutation et nourrit par métaphore, le champ de la culture. Celui-ci est indiscutablement en crise : crise de confiance en matière de démocratisation culturelle, crise de l'intermittence, crise de la vie culturelle ou pour mieux le dire, de la participation à la

---

<sup>1</sup> A titre d'exemple, Bernard Foccroulle rappelle que le Festival emploie structurellement 40 permanents mais que les effectifs oscillent entre 700 et 900 personnes – intermittentes - en temps de festival.

<sup>2</sup> Les biographies des intervenants aux Rencontres sont reprises en fin de synthèse.

vie publique culturelle. Il y a donc bien, dans le champ de la culture, une question d'émergence et de mutation qui peut se penser à la lumière du concept scientifique.

- Dans le champ de la critique d'art – et Marie-Christine Bordeaux fait référence aux travaux de Serge Joly - le terme est utilisé voire sur utilisé pour désigner des formes a priori nouvelles dans des événements culturels de toutes tailles. Serge Joly montre comment le terme épouse les logiques du marketing culturel et économique territorial. La forme émergente suppose un dynamisme et une énergie ressentis comme positifs, constituant donc un argument de poids dans les stratégies économiques territoriales. Pour ce qui est des artistes, est émergent celui qui se trouve entre le stade « artiste inconnu » et le stade « artiste en voie d'institutionnalisation. Aujourd'hui, le mot désigne souvent des artistes qui seraient émergents de manière durable et à qui s'adresse désormais une injonction paradoxale, celle d'un nomadisme permanent, gage de créativité et de sérieux artistique.

- L'émergence et la notion d'innovation dans l'action culturelle et dans l'éducation artistique. L'innovation est un concept peu prisé par notre oratrice qui, pour développer ce point, fait référence à ses travaux personnels. Marie-Christine Bordeaux privilégie le concept d'innovation ordinaire en matière d'éducation artistique et culturelle, celle qui se déploie tous les jours, hors du spectaculaire. La pensée de l'innovation à tout prix n'est pas loin, dit-elle, des logiques du capitalisme qui requiert de manière systématique, du plus et du différent. A propos de l'intervention des artistes dans les écoles, deux modèles peuvent être repérés : le modèle intégrateur, celui des artistes intervenants, à la fois praticiens et pédagogues dont le sens de l'action est d'apporter dans l'école ce qui lui manque et le modèle expérimental – modèle privilégié dans les récits de projets – où l'artiste vient partager un processus de création, perturbant par nature le fonctionnement de l'école.

Historiquement, il y a eu, en France, une alliance naturelle entre les partisans de la rénovation pédagogique - l'art, non pour éduquer mais pour penser autrement - et les artistes contemporains, eux-mêmes émergents dans leur domaine. C'est une vision romantique de l'émergence. Elle serait faite de couches successives de médiation, une recombinaison de matières qui arriverait à bousculer le système éducatif. Dans cette conception, il n'y a pas de véritable invention mais seulement un empilement de médiations successives. Convenons que ce concept d'émergence a bien pris corps dans le champ social, artistique et éducatif. Mais la véritable émergence en matière de médiation culturelle est d'une autre nature que celle de l'événement ponctuel : elle est du côté de la prise de risque maximale, s'ouvrant à la pratique partagée et à la pensée en mouvement comme la chercheuse l'observait il y quinze ans déjà, dans le champ de la danse.

Il faut donc de l'expérimentation. Dans une vision politique, c'est le droit à l'expérimentation dans les politiques culturelles - en France, cela veut dire la décentralisation régionale de la culture. Dans une vision pédagogique, l'expérimentation suppose des artistes dans les écoles parce qu'ils modifient le temps de celle-ci, ils l'ouvrent et permettent un processus d'allers et retours dégagés de la volonté d'évaluer et de dupliquer. Un processus qui n'est pas éloigné de ce que la philosophie des sciences nous avait permis d'approcher en début d'introduction...

Cette riche lecture du concept d'émergence confirme la ligne que s'était donnée l'équipe des Rencontres : explorer le thème de l'émergence au sens d'un déplacement et non d'un événement, scruter des expériences et des dispositifs qui, en termes de territoires, de temps, d'initiatives, de participants, de formes, de financements et fondamentalement de valeurs, opèrent un déplacement sensible, de nature à nourrir et infléchir les logiques dans lesquelles les institutions culturelles construisent leur travail.

## 1. Le territoire

Sur ce point, au-delà de la diversité des projets présentés, quelques caractéristiques communes peuvent être repérées.

- Le territoire dans lequel les projets évoqués se déploient est majoritairement urbain : la cité et son environnement immédiat dans le cas de Lecce, évoquée par Airan Berg, un quartier de Nantes pour ce qui est du projet mené par Arnaud Théval, les quartiers nord de Marseille ou ouest d'Aix pour le service socio-artistique du Festival d'Aix-en-Provence, les quartiers qui jouxtent les deux sites successifs du KVS à Bruxelles, ou beaucoup plus loin, Kinshasa et Ramallah, Marseille encore avec la Friche Belle de mai en passerelle entre le centre et les quartiers nord de la ville. C'est aussi le cas pour le projet *Horizons* conduit par le Welsh national Opera à Birmingham, à une distance telle de la maison d'opéra qu'elle nécessite un effort d'adaptation considérable de la part des équipes impliquées même si, rappelons-le, les maisons d'opéra anglo-saxonnes sont depuis longtemps rompues à opérer le mouvement vers l'extérieur d'elles-mêmes. Dans le cas du projet Didon et Enée, la donne est différente puisqu'il consiste à subvertir une forme artistique consacrée, dans le lieu culturel – urbain lui aussi - qui lui est a priori destiné.

- Dans la majorité des projets présentés, le territoire est traversé par des difficultés économiques et sociales, dans certains cas aigues. Lors de son entretien avec Bernard Focroulle, Airan Berg rappelle que Lecce, petite ville dans les Pouilles italiennes et dans laquelle il prépare le projet de capitale européenne 2019, est marquée par une grande pauvreté : 50% des jeunes sont sans travail et le chômage atteint les 30%. Mais la culture y est la respiration. On y trouve des festivals de jazz montés avec peu de moyens mais drainant beaucoup de public. Ces festivals sont gratuits, une manière disent les organisateurs, de rendre quelque chose à la société. Travailler au projet 2019, c'est donc, nécessairement, arpenter tout le territoire concerné, ville et région et à cette échelle, construire peu à peu un dialogue, une confiance, pour avancer très prudemment dans un projet culturel qui embrassera tout le territoire concerné.

Dans le cas du projet artistique développé par Arnaud Théval à Nantes, le territoire est d'abord celui choisi par les pouvoirs locaux pour un long projet (quatre ans) de remailage social, cette option étant clairement écartée par l'artiste au profit d'une aventure radicalement artistique, humaine et partant, politique. Il le précise lui-même : « ma démarche artistique tient plus du processus que de la réalisation d'un objet à déposer dans un lieu quelconque. Elle se construit selon des protocoles engendrés par et dans des contextes sociaux au sein desquels je m'immerge. Par l'intermédiaire du verbe et de la photographie,

chaque processus implique les personnes rencontrées – moi compris -, que ces rencontres s’opèrent sur les lieux de vie, de formation ou de travail, ou qu’elles concernent des communautés diverses.../... ».

Une année est consacrée à la découverte physique du territoire pour s’y rendre peu à peu visible : parcours des lieux, espaces publics, cafés, écoles, groupes divers, déambulations, rencontres et reconnaissance progressive par les uns et les autres. Ces territoires ne sont donc pas que géographiques. Il s’agit d’y circuler pour rencontrer les hommes et les femmes qui y vivent, nouer des liens, prudemment, et y rendre possible une aventure artistique et culturelle. ».

- Dans les projets portés par des institutions culturelles, le territoire des projets est souvent contigu ou proche. C’est la proximité qui fait sens, ou un lien préalablement construit même à distance. Le projet envisagé par le service socio-artistique du Festival d’Aix-en-Provence dans des quartiers d’habitat social d’Aix et de Marseille s’inscrit dans des lieux connus de celui-ci, quartiers marqués de manière croissante par la violence et l’isolement. Emmanuelle Taurines reprecise la fonction du service socio-artistique au sein du Festival et explique que la genèse de *Musiques en Cité* - mené avec le saxophoniste Raphaël Imbert, la chorégraphe Geneviève Sorin autour de la notion d’improvisation dans l’espace public - est une interrogation forte à propos de la manière d’inscrire des propositions musicales au cœur de ces quartiers. Comment le Festival d’Aix-en-Provence peut-il être en prise avec le monde et particulièrement avec l’actualité de ces espaces urbains ? Une vaste question que le service socio-artistique a voulu creuser avec Soly M’Bae, directeur de la Sound Musical School à Marseille et partenaire de longue date du service socio-artistique, et des habitants et associations d’Aix, en lien avec les deux artistes et des musiciens-relais de l’Académie européenne de musique. Mais, précise Emmanuelle Taurines, dans le cas précis du projet *Musiques en cité*, la question est avant tout d’être présent dans le quotidien de ces lieux, et de se mettre à l’écoute de ce qui peut surgir de l’initiation d’un travail créatif. Et c’est le caractère voulu d’une étape au cours de laquelle cette présence, dans le quartier, est la seule marque d’un processus volontairement indéfini en termes de temps et d’aboutissement.

Comme Marie-Christine Bordeaux l’énoncera lors de sa conclusion, le déplacement de l’institution culturelle hors de ses murs et de ses habitudes, vers des quartiers fragiles ou sensibles, dit bien « la volonté de se bousculer, de se déranger, de se créer une étrangeté à soi-même et d’y gagner une possible et fructueuse remise en question ».

L’exemple du KVS de Bruxelles illustre bien cela : en 2001, l’équipe nouvellement en place conduite par Jan Goossens se saisit d’une opportunité technique et géographique – le déplacement de l’institution dans un quartier difficile et dans un ancien lieu industriel pour cause de longue rénovation du théâtre – et conçoit dans ce lieu différent des liens, des processus et des expériences inédites avec des publics totalement différents. Ouvrir, c’est d’abord ouvrir le plateau à des artistes venus de tous les horizons. C’est alors le public qui à son tour, est revitalisé. La richesse de cette expérience alimente de manière essentielle le projet artistique du théâtre dès lors qu’il réintègre ses murs : ceux-ci sont désormais prétexte à ouverture aux quartiers proches et la porosité de l’institution à ce qui l’entoure de près ou de loin, devient une règle de conduite artistique essentielle. Jan Goossens évoque notamment le projet *Toc Toc Knock* conduit durant la saison 2013, un projet de création dans la ville conduit avec quinze artistes

dont le travail portait sur celle-ci et dont les productions ont été créées dans des lieux de la ville. Trois fois trois mois de résidence et en fin de chacun de ces processus, un moment de présentation. Et un mouvement de réflexion intense et stimulante pour l'institution.

## 2. Le temps

Cette question est encore plus centrale pour désigner les projets « émergents » : ceux qui sont présentés lors des deux sessions, très différents en termes de nature ou de contexte, sont tous marqués par la volonté de donner du temps au temps. Liberté essentielle : elle s'exerce un peu plus aisément hors du cadre institutionnel mais elle se conquiert aussi dans celui-ci. Airan Berg dûment inscrit dans le projet de Capitale européenne 2019 est déjà au travail à Lecce, Arnaud Théval parle d'un projet développé à Nantes en quatre années ; dans le projet *Musiques en cité* du Festival d'Aix-en-Provence, l'équipe impliquée ne se fixe pas d'échéance.

Rhian Hutchings, du Welsh National Opera, évoque le projet *Horizons*, aventure artistique et cinématographique conçue dans la ferme volonté de se donner le temps d'évoluer au gré des avancées et des reculs d'autant qu'il s'agit de réaliser le projet avec des groupes particuliers: une école accueillant des enfants souffrant de handicaps et une maison de retraite spécialisée dans l'accueil de personnes démentes.

Après que deux versions du film aient été réalisées, l'équipe souhaite en développer un troisième. Les artistes sont pressentis - écrivain, chorégraphe, compositeur, chanteur, un producteur - et le temps nécessaire leur est laissé pour chercher comment mener ce projet supplémentaire. Cette création a pris deux ans et a pu se donner le temps de gérer plusieurs épisodes délicats comme le remaniement de l'équipe de création.

Au théâtre des Bouffes du Nord, sur le projet Didon et Enée, Samuel Achache et Jeanne Candel disent avoir donné à leur projet d'opéra *Le Crocodile trompeur/Didon et Enée*, un temps de conception et de préparation comparable à celui qu'ils consacrent à leurs projets de théâtre, imposant ainsi au projet un rythme assez inhabituel.

Au KVS de Bruxelles et à la Friche Belle de Mai, le temps est celui d'un projet institutionnel inscrit dans une perspective à long terme mais au sein de laquelle le surgissement de projets nouveaux est en permanence stimulé. Au-delà des rythmes de la programmation et des projets artistiques, le temps du théâtre est utilisé de manière créative: Jan Goossens évoque notamment l'ouverture de la scène aux très jeunes créateurs dans les moments laissés libres par la programmation, un projet intitulé « Qui a peur de la grande salle ? ». Il permet à ces jeunes artistes de travailler sans aucune obligation d'aboutissement et encore moins de présentation publique.

Dans presque tous les projets présentés, il est donc question de se donner le temps d'apprivoiser les lieux, les hommes, les enjeux, les compétences réunies, les espoirs, les désirs et les résistances. Il s'agit de

rencontrer, d'explorer et de chercher avec allers et retours, sans rien ou si peu de la pression qui habite, en terme d'échéance, la majorité des projets artistiques. Il s'agit, plus qu'ailleurs, de se donner ou de retrouver le temps et la liberté d'expérimenter. Se laisser le temps pour qu'émerge – ou non – une forme culturelle ou artistique, fruit des énergies et de toutes les compétences rassemblées, celles des amateurs et celles des professionnels.

### **3. Initiateurs et participants**

L'invitation adressée par les organisateurs des Rencontres exprimait la volonté de donner corps et parole à des expériences menées par des artistes individuels ou par des collectifs de petite taille en raison du caractère supposé particulièrement libre, ouvert et informel de leur aventure de création. En réalité, la majorité des intervenants de ces deux journées s'inscrivent dans des dispositifs suscités ou accueillis par des institutions confirmées : opérateurs culturels comme le Festival d'Aix-en-Provence, le théâtre des Bouffes du Nord à Paris, le Welsh National Opéra, des pouvoirs locaux comme à Nantes ou une institution d'envergure comme la Commission européenne dans le cas du projet Lecce 2019.

Mieux, c'est au cœur d'institutions comme le KVS de Bruxelles, la Friche Belle de Mai ou le Welsh National Opera que se construisent avec audace et cohérence, des projets artistiques qui nous semblent bien ressortir de l'émergence. La capacité à sortir des sentiers, des rythmes et des formes battues, y compris dans le cadre institutionnel est illustrée par les interventions de Jan Goossens et de Philippe Foulquié. Dans ces deux cas, c'est toute l'institution qui se veut différente et qui s'engage dans une aventure artistique résolument nouvelle. Du côté du KVS, Jan Goossens exprime la volonté de rencontrer autrement, le défi de la participation culturelle à Bruxelles : un travail de programmation extrêmement ouvert, des projets très divers en termes de forme et d'objectifs issus d'un dialogue constant avec les artistes, des échanges et des débats en résonance directe avec la dimension multiculturelle de Bruxelles et les questions politiques du temps, l'ouverture du théâtre aux jeunes créateurs dans le brassage voulu des inscriptions culturelles, des résidences d'artistes dans le quartier et au-delà, une collaboration de création et de programmation avec le Congo et la Palestine.

A propos de la Friche Belle de Mai, Philippe Foulquié rappelle la genèse d'un projet inscrit dans les friches marseillaises, plate-forme cruciale entre le centre-ville et les quartiers plus éloignés, lieu de création où la question de la liberté artistique est centrale. Il évoque notamment, à propos des publics, le projet d'une proposition de théâtre en arabe, reçu avec « ferveur » par la communauté arabophone de Marseille, projet interrompu par la clôture du projet européen qui le finançait jusque là. Il rappelle la difficulté de trouver des financements à la mesure de ses ambitions et plus récemment, après qu'il ait quitté la Friche, une évolution sécuritaire qui de manière sourde, a fait de celle-ci, autrefois ville dans la ville, « un camp retranché ». Au Festival d'Aix-en-Provence, le projet *Musiques en Cité* s'inscrit dans le processus de travail conduit depuis plusieurs années par le service socio-artistique du Festival dans des quartiers d'habitat social : après nombre d'expériences de création partagée, à Aix et à Marseille, les partenaires souhaitent



quitter les plans préétablis. Une question sur la responsabilité du monde culturel génère ce nouveau dispositif : peut-on par la création, infléchir quelque chose dans ces territoires urbains marqués par la précarité ? L'initiative est institutionnelle et s'appuie sur un capital de relation et de confiance avec des partenaires de longue date mais au-delà de cela, Emmanuelle Taurines pose une question de fond : quelle place l'institution culturelle fait-elle à ces dispositifs qui sont peu spectaculaires, ne s'obligent à rien en termes de production mais requièrent une énergie et un temps parfois supérieur à celui que réclament des projets plus importants ? Quel sens ceux-ci prennent-ils dans une activité artistique générale éloignée de ce qui est tenté dans le quartier de la Savine ?

Arnaud Théval incarne pour sa part une figure de créateur individuel, organisant son projet de manière indépendante, s'autorisant à redéfinir les objectifs de remédiation sociale assignés au projet par la Ville de Nantes, imposant ses modalités de fonctionnement, son rythme et sa manière de faire advenir dans le territoire concerné, une production collective et individuelle sous le titre « Invisibles »<sup>3</sup>. Celle-ci revendiquée par lui comme une œuvre à part entière et dont la présentation publique épouse les codes esthétiques : exposition, vernissage, catalogue, publication, une manière de placer tous les participants en posture explicite de créateurs.

Samuel Achache et Jeanne Candal évoquent à propos du projet *Le Crocodile Trompeur/Didon et Enée* présenté au théâtre des Bouffes du Nord à Paris, un mode de travail pratiqué depuis longtemps dans leur travail théâtral : le spectacle est le fruit d'une création collective à laquelle sont associés, dans ce cas présent, les musiciens et les chanteurs. L'œuvre est travaillée à partir des propositions faites par les musiciens, le jazz et l'improvisation y ont une place. Tous les participants au projet ont statut de créateur. Pour ce qui est de l'espace, pas de fosse d'orchestre : l'équipe toute entière partage l'espace de la scène. Le rythme de travail est volontairement lent et à l'arrivée, la production revisite l'œuvre de Purcell avec une joyeuse audace.

Pour ce qui est des participants, les populations sont très diverses et nous l'avons déjà observé, le plus souvent inscrites dans l'espace urbain. Nous retenons la volonté marquée voire centrale dans nombre de dispositifs évoqués, de les approcher dans toute leur diversité et de les laisser maîtres du processus. Celui-ci est conçu pour donner le temps, l'espace et la parole aux personnes concernées, pour faire émerger peu à peu ce qui compte pour elles dans cette aventure de création et ce qu'elles souhaitent en faire. Dans le cas du Welsh National Opera, puisque les participants sont particulièrement fragiles, la constitution d'un chœur avec les proches (en termes de lien ou de soin) des personnes accueillies dans les deux institutions participantes permet à ceux-ci de veiller au respect des participants au projet.

Le dispositif peut être un peu plus construit comme dans le projet de Lecce 2019 ou celui du Welsh National Opera ; il peut être plus informel comme dans le cas du programme *Musiques en cité* du Festival d'Aix-en-Provence et du projet *Invisibles* réalisé à Nantes par Arnaud Théval. Pour autant, toutes ces expériences se distinguent des projets participatifs conduits dans les institutions culturelles et qui sont le plus souvent préalablement conçus par elles. Ici, la conception et la forme que prennent les différentes

---

<sup>3</sup> On trouvera toutes les informations utiles sur ce projet en consultant le site [www.arnaudtheval.com](http://www.arnaudtheval.com)

productions sont essentiellement le résultat d'un dialogue et d'un débat avec les personnes impliquées. Airan Berg évoque l'utilisation de l'outil internet pour le déployer largement dans la commune de Lecce et y faire advenir un processus de décision commune. Les intervenants se désignent comme accompagnateurs, interlocuteurs privilégiés, arbitres aussi dès lors qu'il faut trancher. Mais le débat, l'écoute de chacun, le partage des idées est le noyau vif de chacun de ces projets.

#### **4. La question du financement**

Cette question ne pouvait manquer d'être posée. Comment en effet, mobiliser des moyens autour de projets qui se veulent indéfinis quant à leur aboutissement mais exigent beaucoup de temps et de ressources humaines ? Sauf arbitrage institutionnel fort, les projets échappant aux codes habituels sont moins aisément financés. Publics ou privés, les bailleurs s'accommodent difficilement de l'imprévisible.

Au KVS, le conseil d'administration approuve les initiatives prises par l'équipe de direction, y compris les développements de collaborations artistiques à Kinshasa et en Palestine, mais il ne les finance pas. Il faut donc trouver – hors les coûts salariaux intégrés dans la gestion du théâtre – les moyens budgétaires qui permettent de conduire ces projets. Défi certes, dit Jan Goossens, mais en même temps, garantie de liberté artistique totale.

Arnaud Théval évoque le travail individuel de recherche financière qu'il mène très activement, considérant qu'il s'agit là d'une compétence à assumer et à exercer comme artiste. Rhian Hutchings évoque la difficulté qui s'est aussi posée à elle lorsqu'il s'est agi de financer le projet *Horizons*. Elle attribue cela au fait que le projet, atypique, déconcertait les potentiels bailleurs de fonds, fondations, art councils et mécènes.

Samuel Achache et Jeanne Candel précisent avoir dû apporter bien plus de garanties qu'à l'habitude sur *Le Crocodile trompeur/Didon et Enée* en raison de son profil aventureux, alors même qu'ils travaillent depuis de nombreuses années. Samuel Achache ajoute que dans les institutions, le qualificatif d'émergent - il dit avec humour qu'il l'est depuis plus de dix ans - sert souvent d'alibi pour dégager des moyens budgétaires réduits sur ce type de projets.

Le débat porte ensuite sur les types de financement et notamment sur le mécénat d'entreprise qui s'est considérablement développé : Philippe Foulquié pose que c'est d'abord et surtout une entreprise de publicité, d'autres actent la frilosité actuelle des bailleurs de fonds publics et privés. Mais Jan Goossens fait valoir qu'en développant des initiatives artistiques audacieuses à Bruxelles, à Kinshasa et en Palestine, le KVS mobilise des mécènes différents qui, intéressés par la nature des projets mis en œuvre, proposent spontanément leur soutien. Emmanuelle Taurines appuie le propos en évoquant des discussions récentes entre les services de mécénat, le service socio-artistique et la Fondation d'un bailleur social intéressé par le dispositif et susceptible de le financer en partie.

Catherine Ferrant, responsable du mécénat à la fondation Total réagit en plaidant pour le travail accompli par la Fondation dans le champ culturel. La présence de Total est discrète, dit-elle, son partenariat voulu, conscient et déterminé. Son objectif n'est pas la publicité, la rentabilité ou la visibilité immédiate mais le lien social. La Fondation ne craint pas l'émergent puisqu'elle finance des projets expérimentaux des services éducatif et socio-artistique du Festival d'Aix. Un rapport de confiance solide s'est noué avec les institutions culturelles qui bénéficient de son soutien. Et Philippe Fanjas d'ajouter qu'en effet, en quelques décennies, le mécénat a évolué dans son discours et ses modes d'intervention qui se caractérisent par une discrétion nouvelle.

Mais Arnaud Théval regrette vivement que les fondations d'entreprise ne s'intéressent pas davantage à ce qui émerge, à ce qui n'est pas encore institué, aux besoins et aux lieux nouveaux plutôt que de soutenir presque exclusivement de grands opérateurs culturels. Pourquoi ne pas soutenir de manière privilégiée les projets atypiques et innovants et en particulier ceux que portent des artistes individuels ou de toutes petites structures ? Pourquoi ne pas irriguer les dispositifs de moindre ampleur puisque leur importance en termes d'enjeux est comparable ?

Marie-Christine Bordeaux rappelle enfin que le mécénat, c'est du crédit d'impôt donc de l'argent public et du débat public sur la culture en moins. Pour cette raison, elle en appelle aux entreprises mécènes : plutôt que de soutenir des dispositifs majoritairement ponctuels, vulnérables en raison de la défection possible et souvent avérée de leurs bailleurs de fond, pourquoi ne pas soutenir au contraire, des dispositifs structurels assurés d'une véritable longévité ? Le débat sur la question est vif, passionné, les points de vue sont divers, cette question reste à l'évidence, aigüe.

## **Conclusion**

Nous reprenons ici les termes choisis par Marie-Christine Bordeaux pour construire son intervention finale et qui traversent l'ensemble des projets évoqués lors de ces Rencontres.

### **- Expérimentation**

Le terme expérimentation définit le mieux les projets qualifiés d'émergents. Tenter autre chose, ailleurs, autrement. Mais au-delà, c'est de droit à l'expérimentation qu'il a été davantage question en un temps où l'état de finances publiques et la prudence accrue des soutiens privés fait de cela un rare privilège. Avec le sujet Emergence(s), les Rencontres réaffirment qu'en matière d'action culturelle, le droit au temps est essentiel : pouvoir se tromper, revenir sur des premiers choix, recomposer ou bifurquer. Cela prend du temps et cela engage les institutions dans leurs arbitrages puisqu'il s'agit là de sacrifier des dispositifs à la visibilité assurée pour mobiliser des moyens au profit de processus moins visibles et plus aléatoires.

### **- Coupure**

L'action culturelle a pris depuis de nombreuses années une posture de réparation : rétablir des ponts entre les gens et les institutions culturelles, entre les gens et la culture et la création. Mais la coupure essentielle n'est pas là selon Marie-Christine Bordeaux. Elle se situe bien davantage dans la manière de

construire les mondes de l'art, dans l'hyper professionnalisation et la spécialisation de certaines formes d'art – il en est ainsi du théâtre – qui ont coupé une large part de la société de ce qui lui est pourtant foncier : faire de la musique, dessiner, peindre, danser, créer. Cette coupure gomme la dimension intrinsèquement créatrice de l'humain. Les projets présentés lors des Rencontres prennent sens sur ce point précis. Ils s'élaborent dans une logique de restitution : une création réellement partagée pour rendre à celles et ceux qui y participent, la faculté de renouer avec la pratique dans des formes d'art et des univers de richesse symbolique ressentis jusque-là comme très éloignés d'eux. Une manière de situer l'art et la culture, non comme un secteur professionnel spécialisé et coupé de la société mais comme des domaines de pratique et de sens investis par tous. L'occasion de cesser de stigmatiser une partie de la population perçue comme dénouée de la société et qu'il faudrait « ramener » au bercail culturel et artistique.

Cette coupure est d'ailleurs concrètement ressentie dans le dossier des intermittents. Plutôt que d'être compris comme un débat de fond sur la place de la culture et de la création dans la société française et européenne, il est perçu par les citoyens comme une revendication professionnelle particulière. Dès lors, la majorité d'entre eux ne juge pas nécessaire de s'y intéresser, encore moins de se mobiliser pour une cause qui pensent-ils, n'est pas la leur. La question échappe donc, dramatiquement, au débat public.

#### - Dimension économique

Cette dimension est cruciale et la vivacité des échanges suscités par cette question en témoigne. Au-delà des constats faits par les uns et les autres quant à la difficulté de financer des projets différents, retenons les observations faites par Jan Goossens pour le KVS et Emmanuelle Taurines pour le Festival d'Aix-en-Provence. Elles ouvrent des perspectives stimulantes pour les projets atypiques : ceux-ci peuvent susciter des intérêts et des financements différents en termes de partenaires et de modalités. Les projets de Lecce et du Welsh National Opera, celui rapporté par Arnaud Théval témoignent de ce que, à toute échelle, les meilleurs ambassadeurs sont ceux-là même qui travaillent concrètement à leur conception et à leur développement et que dans ce domaine aussi, la créativité et l'innovation portent leurs fruits : mutualisation, micro-crédit, crowd-funding, autant de formules nouvelles pour des initiatives qui produisent elles aussi de la valeur.

Enfin, Marie-Christine Bordeaux reprend trois termes qui, dit-elle, sont au cœur de la médiation culturelle et traversent l'ensemble des expériences rapportées lors de ces Rencontres : justice, justesse et droits.

#### - Justice

C'est de la justice sociale qu'il s'agit, une préoccupation qui habite la majorité des projets évoqués car ils se soucient de rendre accessible ce qui ne l'est pas, ils visent à rendre une parole, une existence, une dignité de créateurs à celles et ceux auxquels ils s'adressent. Ils leur permettent, selon des modalités différentes, de retisser un lien personnel et libre avec le monde de l'art et de la création.

#### - Justesse

Les projets les plus forts sont ceux qui se déploient dans le respect des habitants et des participants. Dans le cas des Rencontres, les projets évoqués témoignent de la volonté de donner leur place à chacune des

personnes impliquées, professionnels et amateurs. Le projet *Invisibles* d'Arnaud Théval, les étapes du projet *Lecce 2019*, la patiente présence des intervenants du Festival d'Aix-en-Provence à la Savine, le soin apporté au respect des groupes particuliers participant au projet *Horizons*, autant d'expériences qui témoignent d'une volonté radicale d'écoute et de respect.

Au-delà, la question de la justesse peut aussi s'entendre du côté des mots : Emmanuelle Taurines notait au cœur du débat sur les financements, la difficulté d'évoquer ces projets différents avec des mots adéquats. Comment, au sein de l'institution culturelle et au-delà, communiquer avec justesse à propos de dispositifs a priori peu tangibles et difficilement observables ? Sur quels termes, sur quelles valeurs construire leur légitimité interne et externe ? Les Rencontres n'ont pas apporté de réponse nette sur ce plan et la question des mots, passionnante, augure d'un vrai chantier.

#### - Le droit

Les projets évoqués lors de ces Rencontres touchent aussi à la question fondamentale du droit à participer à la vie culturelle : emmener les citoyens vers les œuvres et vers les pratiques de création, éduquer les jeunes à l'art et à la culture, c'est simplement leur donner ce à quoi ils ont droit. Cette dimension éthique de la médiation culturelle a beaucoup résonné durant les deux jours de débat et c'est elle qui relie le plus fortement les projets évoqués, mus, tous, par la volonté d'ouvrir un espace très large d'écoute et d'échange. Sans qu'il ait été défini comme objectif premier, il y a bien dans ces projets le remailage patient, par le biais de la création, d'un tissu social fait de rencontres et de liens nouveaux.

La question touchée à de nombreuses reprises lors de ces sessions, des enjeux éthiques de la médiation culturelle donnerait matière à des échanges passionnants au cours d'une prochaine édition des Rencontres Culture Education. Cette suggestion faite par Marie-Christine Bordeaux mérite d'être réfléchie d'autant qu'elle concernerait de manière parfaitement égale tous les acteurs impliqués dans des actions de médiation culturelle ou de création partagée. La projection proposée en fin de session du film réalisé sur le projet *Sindbad* conduit par la Monnaie durant la saison 2013-2014 avec plus de deux cents enfants, le chœur d'enfants de la Monnaie, le chœur des jeunes et deux chanteurs solistes confirme cette impression : il faut examiner plus encore que cela n'a été fait, les enjeux politiques et éthiques de ce type de projets. Dans le cas précis de *Sindbad*, on ne parle pas de projet émergent et encore moins de projet informel. Mais le dispositif, certes cadré, s'est voulu participatif et à l'écoute des enfants. Il s'est aussi voulu inscrit dans les questions du monde, enjeu important dans une ville dont Jan Goossens a rappelé la dimension interculturelle. Il a fortement mobilisé l'institution et à Aix, il a suscité nombre de questions et d'échanges. Il faut donc les poursuivre.

Rendez-vous en 2015 !

## PROGRAMME DES RENCONTRES

### Vendredi 27 juin

#### 10h30 – 13h30 Démarches d'artistes et processus créatifs

Ouverture des Rencontres par Bernard Focroulle  
Introduction à la thématique par Marie-Christine Bordeaux (Maître de conférences – Université Stendhal de Grenoble)

11h00-11h30 Dialogue entre Bernard Focroulle (Directeur du Festival d'Aix-en-Provence) et Airan Berg (coordinateur artistique de Lecce 2019)

11h30-12h Dialogue entre Arnaud Théval (artiste) et Emmanuelle Taurines (responsable du service socio-artistique du Festival d'Aix-en-Provence)

12h15-12h45 Samuel Achache et Jeanne Candel (metteurs en scène) *Le Crocodile trompeur/Didon et Enée*

12h45-13h30 Débat avec la salle et conclusion de la session par Marie-Christine Bordeaux

### Samedi 28 juin

#### 10h30-12h15 Ebranler ou nourrir l'institution ?

10h30-10h40 Retour sur les discussions de la session précédente - Marie-Christine Bordeaux

10h40-11h Rhian Hutchings (responsable du service éducatif du WNO) - Projet *Horizons* - Welsh National Opera

11h-11h20 Emmanuelle Taurines (responsable du service socio-artistique du Festival d'Aix-en-Provence) et Soly M'Bae (directeur de la Sound Musical School – Marseille) - *Projet Musiques en cité* - Festival d'Aix-en-Provence

11h30-12h15 Dialogue entre Philippe Foulquié (fondateur et ancien directeur de la Friche La Belle de Mai - Marseille) et Jan Goossens (directeur du théâtre KVS - Bruxelles)

#### 12h15-12h45 Débat avec le public

Le débat porte sur les effets de ces démarches informelles pour les institutions culturelles ou les territoires dans lesquels ils se déploient. Comment les intégrer, comment s'en nourrir, comment communiquer sur elles ? Comment penser une stratégie de mécénat autour de ces projets dont l'aboutissement n'est pas prévisible ? Comment les institutions culturelles gèrent-elles la prise de risque que représentent ces processus créatifs dont le résultat est volontairement peu défini ? Quel impact ces projets ont-ils, ou non, sur les territoires dans lesquels ils s'inscrivent ?

12h45-13h00 **Conclusion des Rencontres** - Marie-Christine Bordeaux

15h00 **Autour du projet *Sindbad***, mené en 2014 par la Monnaie/De Munt, membre de RESEO. Présentation et projection à partir de 15h par Linda Lovrovic (service éducatif de la Monnaie).

## BIOGRAPHIES<sup>4</sup>

### Marie-Christine Bordeaux

Maître de conférences à l'université Stendhal de Grenoble, chercheuse au Gresec, chargée de mission culture pour l'Université de Grenoble et membre du Haut conseil de l'éducation artistique, Marie-Christine Bordeaux consacre ses travaux à la médiation culturelle, la médiation scientifique, l'éducation artistique et culturelle, ainsi qu'aux publics dits « spécifiques », aux amateurs, et plus largement aux formes de la démocratisation et de la démocratie culturelles. Elle mène également des recherches sur les coopérations entre champ artistique et champ scientifique.

### Airan Berg

Né à Tel Aviv, Airan Berg a acquis de l'expérience dans la mise en scène à Broadway ainsi qu'au Salzburg Festival, avant de présenter ses propres productions au Burgtheater à Vienne et au Schillertheater à Berlin. Par la suite, il a étudié le théâtre masqué et le théâtre d'ombres à Bali puis il a fondé, avec Martina Winkel, *Theater ohne Grenzen* (« Théâtre sans frontières »), ainsi qu'un festival international de théâtre de marionnettes pour adultes intitulé *Die Macht des Staunens* (« Le pouvoir de l'étonnement »). Directeur artistique de la Wiener Schauspielhaus, puis des Performing Arts de Linz09, y compris le *Klangwolke09*, ainsi que du projet créatif et éducatif *I like to move it, move it!* Il a mis sur pied plusieurs projets participatifs et créatifs à Istanbul, Burgos, Helsinki, Singapour ainsi qu'en Allemagne.

[www.lecce2019.it](http://www.lecce2019.it)

### Arnaud Théval

Arnaud Théval est né à Nantes en 1971. Il obtient son diplôme national supérieur d'expression plastique en 1995 à l'École des Beaux-Arts de Nantes, et est depuis 2011 maître de conférences à l'École nationale supérieure d'architecture de paysage de Bordeaux.

« Ma démarche artistique tient plus du processus que de la réalisation d'un objet à déposer dans un lieu quelconque. Elle se construit selon des protocoles engendrés par et dans des contextes sociaux au sein desquels je m'immerge. Par l'intermédiaire du verbe et de la photographie, chaque processus implique les personnes rencontrées – moi compris -, que ces rencontres s'opèrent sur les lieux de vie, de formation ou de travail, ou qu'elles concernent des communautés diverses.

Fondée sur ces rapports une fois établis, l'œuvre s'intéresse à la relation de chacun aux stéréotypes sociaux, professionnels ou communautaires, devenus la source de tensions entre les groupes par le fait de représentations qui conditionnent des appartenances souvent closes sur elles-mêmes. Elle est la résultante d'un travail dans et sur le contexte investi. Elle s'accomplit au cœur de cet équilibre entre une très forte implication et une nécessaire mise à distance. Ces tensions permettent de produire des formes porteuses de sens, proposant des déplacements critiques dont l'incidence politique ne saurait être négligée. D'autant que cette production prend la forme d'installations dans l'espace public, dans les lieux fréquentés par les personnes impliquées, avant de se déployer sous la forme de multiples ou d'ouvrages ».

[www.arnaudtheval.com](http://www.arnaudtheval.com)

### Samuel Achache

Samuel Achache est né en 1981 à Paris. Il est formé au Conservatoire du V<sup>e</sup> arrondissement avec Bruno Wacrenier et au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique jusqu'en 2006 dans les classes de Dominique Valadié, Nada Strancar, Muriel Mayette, Arpad Schilling, Philippe Adrien, Alain Françon, Mario Gonzales entre autres. Au cours de sa formation, il joue dans les mises en scène de Raphaëlle Bouchard et Thomas Quillardet de *Une visite inopportune* de Copi, de Samuel Vittoz de *Des couteaux dans les poules* de David Harrower, de Olivier Coulon-Jablonka de *Calderon* de Pier Paolo Pasolini, de Jeanne Candel de *Icare*, une création de danse. Au théâtre, il joue avec la compagnie D'ores et Déjà dans les mises en scène de Sébastien Davis de *Thyeste 1947* d'après Sénèque, de Sylvain Creuzevault de *Baal* de Bert Brecht en 2006, *Le Père Tralalère* en 2007-2011, *Notre Terreur* en 2009-2011, de Antoine Cegarra de *Wald* en 2008. Il joue également dans les mises en scène de Arpad Shilling de *Père courage* en 2008, de Vincent Macaigne de *Au moins j'aurais laissé un beau cadavre* d'après *Hamlet* de Shakespeare en 2011 et de Arthur Igual du *Sacre du printemps* de Stravinsky de 2012. Il danse dans *L'Imprudence*, chorégraphie d'Isabelle Catalan en 2007. Au cinéma, il joue dans *Ti amo*, court-métrage de Franco Lolli de 2006, dans *Le hérisson*, long métrage de Mona Achache de 2008 et dans *Carlos*, long métrage de Olivier Assayas de 2009. En 2013, il co-met en scène avec Jeanne Candel *Le Crocodile Trompeur/Didon et Enée*, théâtre-opéra d'après Henry Purcell, au théâtre des Bouffes du Nord. Il est actuellement artiste associé au théâtre des Bouffes du Nord et au théâtre Garonne à Toulouse, et il fait partie du collectif artistique du CDN de Valence. Dans ses projets futurs figure le développement de projets à l'Opéra Comique.

[www.bouffesdunord.com/fr/saison/.../le-crocodile-trompeur-didon-et-enee...](http://www.bouffesdunord.com/fr/saison/.../le-crocodile-trompeur-didon-et-enee...)

---

<sup>4</sup> Par ordre d'apparition dans le programme des Rencontres

### **Jeanne Candel**

Jeanne Candel, metteuse en scène et comédienne, est née à Toulouse en 1979.

Titulaire d'un Deug de lettres modernes, elle entre en 2002 au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique où elle travaille avec Andrzej Seweryn, Joël Jouanneau, Muriel Mayette, Philippe Adrien, Mario Gonzalès et Arpàd Schilling.

Depuis 2006, elle travaille régulièrement avec le Kretakör et Arpàd Schilling, avec qui elle crée 4 spectacles. José Alfarroba l'invite en résidence au Théâtre de Vanves pour créer et écrire collectivement avec les acteurs de La Vie brève leur premier spectacle : *Robert Plankett* (Artdanthé 2010). Il lui propose également de coordonner *Montre-moi ta Pina*, une soirée dédiée à Pina Bausch en janvier 2010. Durant l'été 2010, elle met en scène sa deuxième création *Nous brûlons* avec La Vie Brève dans le cadre d'« un festival à Villeréal ». En novembre 2010, elle co-met en scène *Villégiature* avec Thomas Quillardet au CDN de Limoges. En juillet 2012, elle met en scène *Some kind of monster*, « une création pour 5 acteurs sur un terrain de tennis » dans le cadre d'« un festival à Villeréal ».

En janvier 2013, elle co-met en scène avec Samuel Achache *Le Crocodile Trompeur/Didon et Enée*, théâtre-opéra d'après l'opéra de Henry Purcell et d'autres matériaux au théâtre des Bouffes du Nord.

Elle est actuellement artiste associée au Théâtre de la Cité Internationale, au théâtre Garonne à Toulouse et aux Bouffes du Nord à Paris. Depuis mai 2014, elle fait partie du collectif artistique du CDN de Valence.

Jeanne Candel sera prochainement associée à des projets à l'Opéra Comique.

### **Rhian Hutchings**

Rhian Hutchings est la directrice du département jeune public du Welsh National Opera. Elle est née à Newport (Gwent), a étudié au Royal Welsh College of Music and Drama, et a travaillé dans le secteur de l'opéra ces 10 dernières années. Elle a été pendant trois ans directrice du personnel au English National Opera avant de devenir metteuse en scène freelance. Au cours de cette période, elle a travaillé avec de nombreuses compagnies comme Opera North, Garsington Opera, Music in the

Round et New Youth Opera.

Rhian a mené ses choix de carrière en suivant sa passion pour l'opéra actuel. Elle a débuté au Welsh

National Opera en 2003, en gérant la production de *The Tailor's Daughter*, un spectacle présenté par le Welsh National Youth Opera en 2005. Lorsqu'elle était à la tête de WNO MAX, elle a produit plusieurs spectacles importants à destination du jeune public, a supervisé l'établissement de liens entre l'éducation et les communautés et a créé un programme sur mesure pour leurs besoins. Elle est également chef de projet pour Artworks Cymru - un projet de recherche explorant la manière dont les artistes peuvent se former à travailler sur des projets participatifs. Rhian est membre du conseil d'administration de RESEO.

[www.wno.org.uk](http://www.wno.org.uk)

### **Philippe Foulquié**

Après des études de médecine et de sociologie, Philippe Foulquié abandonne l'université pour se consacrer aux métiers de la culture, et plus particulièrement du théâtre.

Il est animateur culturel en banlieue parisienne, administrateur de compagnies dramatiques, puis devient responsable d'un organisme national consacré au théâtre de marionnettes.

Il revient dans le midi de la France pour diriger un festival de marionnettes puis fonder à Marseille, à la demande de la ville, le théâtre Massalia, premier théâtre permanent de marionnettes en France (1987) qu'il dirige jusqu'à fin 2011.

Il fonde Système friche théâtre (1990) et la Friche de La Belle-de-Mai (1992), qu'il dirige jusqu'en 2010-2011.

Il est actuellement conseiller culturel auprès des collectivités locales.

[www.lafriche.org](http://www.lafriche.org)

### **Jan Goossens**

Jan Goossens (né en 1971) est entré au Théâtre royal flamand, le KVS, en 1999, en tant que dramaturge avant d'en prendre la direction artistique en 2001.

Il a étudié à Anvers, Leuven et Londres. Après ses études, il est venu vers l'opéra via Gerard Mortier et a travaillé de nombreuses années comme dramaturge aux côtés du metteur en scène américain Peter Sellars. Au KVS, il s'est investi ces dix dernières années dans la transformation de la maison en un théâtre multidisciplinaire et multilingue, en relation étroite avec Bruxelles, mais aussi avec le monde. La collaboration avec des artistes et des collègues de l'autre côté de la frontière linguistique, comme le Théâtre National de Jean-Louis Colinet, est une des priorités. Goossens est en outre un des pionniers du trajet Congo du KVS, il est également vice-président du réseau de théâtre européen IETM et initiateur de « Shared Spaces » où des opérateurs culturels de quatre continents se renforcent mutuellement dans de nombreux domaines. Il aime aussi prendre part au débat social, entre autres dans des chroniques régulières qu'il signe pour différents journaux belges.

Le KVS a été fondé en 1887. Il se positionne comme un théâtre urbain et tend à coller au plus près des réalités multiculturelles de la ville. Cette vision s'est élargie au travers de deux trajectoires internationales, au Congo depuis 2005 et en Palestine l'année suivante. Depuis lors, le KVS y construit un solide réseau de relations.

<http://www.kvs.be>