



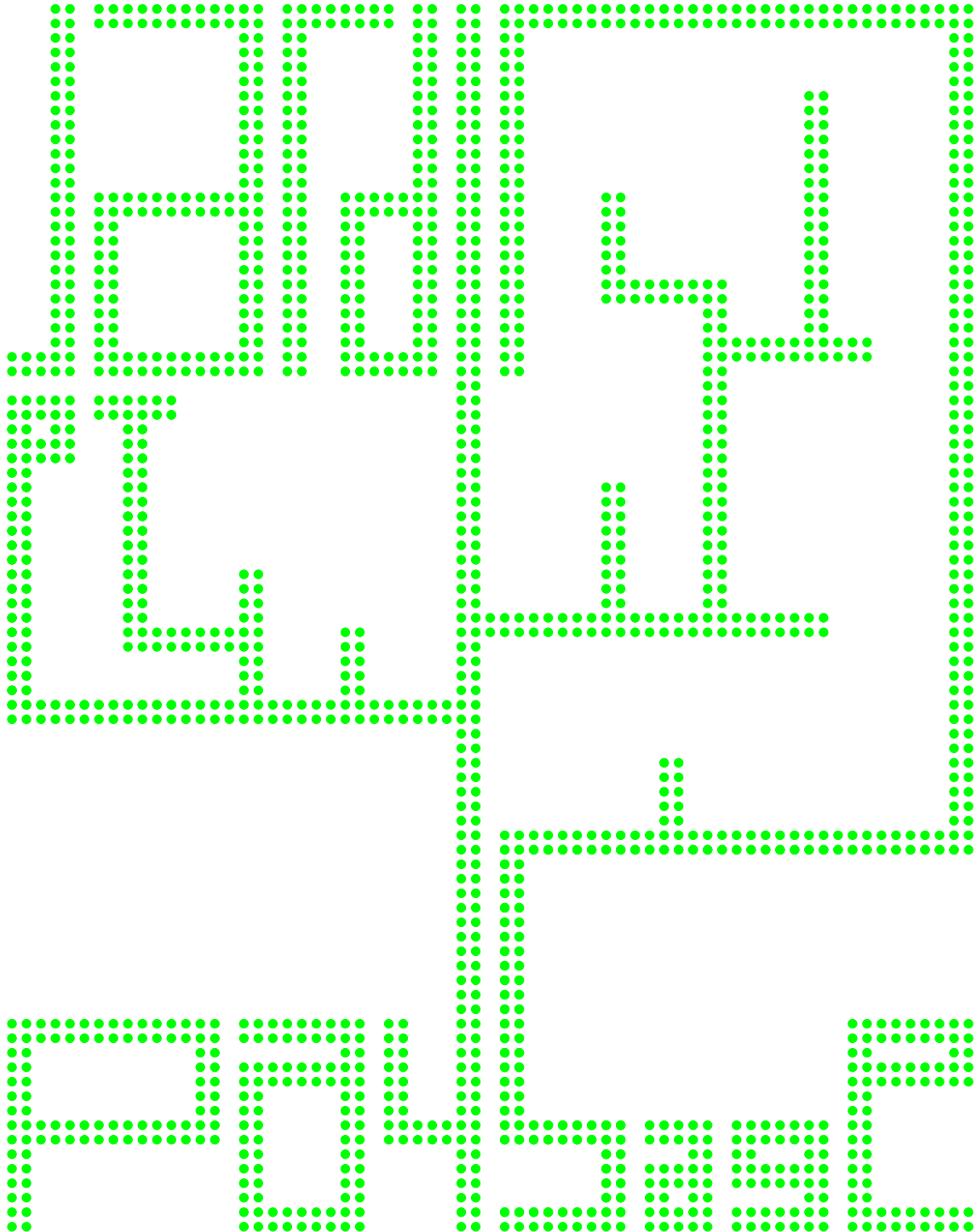
RENCONTRE



# LA CRÉATION EN JARDIN ET PAYSAGE


POTAGER DU ROI, VERSAILLES

5 AVRIL 2014





## INTRODUCTION



La création en espace public est l'un des thèmes de la saison 2013-2014 de l'Onda. Après une conférence organisée avec le VTi – Vlaams theater instituut à Bruxelles à l'automne, dans le cadre de Space, l'Onda a organisé une Rencontre Création en jardin et paysage, le 5 avril dernier, en partenariat avec le festival Plastique danse flore, le festival Entre cour et jardins et l'École nationale supérieure de paysage de Versailles, à l'occasion de l'édition printanière du festival Plastique danse flore.

Depuis plusieurs années les spectacles en jardin et paysage revendiquent une originalité à part entière, au même titre que ceux conçus pour la scène ou la rue. Dorénavant, plusieurs sites et festivals ont construit leur identité autour de ce thème et il est maintenant fréquent de voir des spectacles en jardin ou en paysage dans des festivals habitués à la scène ou à la rue. La réussite de ces projets et la force de ces propositions reposent sur des conditions de mise en œuvre propres à ce contexte. Les jardins et paysages, en composant avec des processus naturels pour développer leurs propres esthétiques, imposent leurs règles du jeu à ceux qui veulent jouer avec. Si elles sont souvent communes avec celles du spectacle vivant – la maîtrise de l'espace, des ombres et des lumières, des déplacements et de leurs rythmes – certaines sont singulières et méritent l'attention toute particulière des artistes et des personnes qui les accueillent, telles les conditions météorologiques, les températures, l'humidité, les odeurs, la complexité des points de vue, les événements périphériques.

La Rencontre a abordé les spécificités esthétiques, politiques ou encore la question des modes opératoires inhérents à ces spectacles et événements en jardin et paysage par l'intermédiaire des réflexions et témoignages de paysagistes, artistes et programmeurs.

Frédéric Bonnemaïson, directeur et fondateur du festival Entre cour et jardins, modérateur de cette rencontre, nous livre le compte-rendu de ces échanges.



ORGANISÉE PAR L'ONDA, EN PARTENARIAT AVEC LE **FESTIVAL PLASTIQUE DANSE FLORE** ET L'**ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DE PAYSAGE DE VERSAILLES** ET EN COLLABORATION AVEC LE **FESTIVAL ENTRE COUR ET JARDINS**.

MODÉRÉE PAR **FRÉDÉRIC BONNEMAISON** (DIRECTEUR ET FONDATEUR D'ENTRE COUR ET JARDINS, CÔTE-D'OR)

AVEC LES CONTRIBUTIONS ET TÉMOIGNAGES DE **LAURENT BOURDEREAU** (DIRECTEUR DU DOMAINE DÉPARTEMENTAL DE CHAMARANDE); **CORINNE CHARPENTIER** (DIRECTRICE DU PARC JEAN-JACQUES ROUSSEAU, ERMENONVILLE); **FABIEN JANNELLE** (DIRECTEUR DE L'ONDA); **VINCENT LAHACHE** (PAYSAGISTE ET CO-FONDATEUR DE PLASTIQUE DANSE FLORE, VERSAILLES); **FRANÇOISE LÉGER** (DIRECTRICE DU CITRON JAUNE – CENTRE NATIONAL DES ARTS DE LA RUE, PORT-SAINT-LOUIS-DU-RHÔNE); **PASCAL LE BRUN-CORDIER** (DIRECTEUR ARTISTIQUE DES ZAT – ZONES ARTISTIQUES TEMPORAIRES, MONTPELLIER); **LATIFA LAÛBISSI** (CHORÉGRAPHE ET DIRECTRICE ARTISTIQUE D'EXTENSION SAUVAGE, ILLE-ET-VILAINE); **KEES LESUIS** (DIRECTEUR ARTISTIQUE DE OEROL FESTIVAL, PAYS-BAS); **LAURENT PICHAUD** (ARTISTE); **CHRISTIAN SEBILLE** (DIRECTEUR DU GMEM – CENTRE NATIONAL DE CRÉATION MUSICALE, MARSEILLE); **FRÉDÉRIC SEGUETTE** (DIRECTEUR ET CO-FONDATEUR DE PLASTIQUE DANSE FLORE, VERSAILLES); **TRICYCLIQUE DOL**, **BEN FAREY** ET **LAURENT MESNIER** (ARTISTES).




## COMPTE-RENDU



# LA CRÉATION EN JARDIN ET PAYSAGE

PAR FRÉDÉRIC BONNEMAISON



Le rencontre d'une personne et d'un lieu a souvent été à l'origine des événements auxquels nous nous intéressons ici. Pour Frédéric Seguet, sa venue au Potager du roi de Versailles, voir et vivre avec ceux qui y travaillent et le font exister, en particulier avec les enseignants et étudiants de l'École nationale supérieure de paysage, a renforcé son envie de sortir des lieux conventionnés, identifiés comme des lieux de diffusion de spectacles, et de créer Plastique danse flore. Le succès de la première édition a poussé les organisateurs à s'interroger plus avant sur ce qui faisait l'originalité de leur démarche, au-delà du lieu singulier qu'est le potager, ainsi que cela avait pu être fait auparavant pour d'autres lieux de spectacles en jardin, tels Barbirey-sur-Ouche et le festival Entre cour et jardins ou Chamarande et son festival de danse.

## DU PAYSAGE

Point de départ de ces réflexions, la question du paysage et du jardin sous-tend bon nombre d'approches artistiques et organisationnelles qui sont abordées ici. Vincent Lahache, paysagiste et co-créateur de Plastique danse flore a apporté quelques précisions éclairantes.

Une définition poétique peut servir de point de départ, celle de Michel Courajoud : « le paysage est lieu où se rencontrent la terre et le ciel ». Selon lui, c'est dans l'épaisseur de la terre arable où se rencontrent la terre et le ciel que naissent toutes les richesses, toutes les potentialités d'un paysage.

Avec cette définition, on comprend que le paysage n'est pas simplement quelque chose qui est vu (on peut constater qu'on souffre encore très largement de cette réduction du paysage à la question de la vision). Si la vision est centrale, il convient de parler davantage de perceptions. Historiquement, on parle de paysage comme d'une étendue qui est vue et qui est reconnue comme telle par un individu ou un groupe d'individus ; c'est le sens originel des mots « paysage » et « paysagiste » qui viennent de la vue, du tableau, puisque les paysagistes, avant de devenir des créateurs d'espaces, sont des personnes qui les représentent, des peintres et dessinateurs. Maintenant, le paysage s'appréhende avec les cinq sens convoqués dans l'expérience du corps en mouvement. Un écueil possible et même fréquent dans la création in situ est de se contenter du paysage comme décor. Mais c'est un agrégat complexe de phénomènes naturels et anthropiques ; c'est cette communion qui fait toute la force et tout le champ à investir. C'est une épaisseur du perceptible mais aussi une épaisseur de l'imperceptible. Il en va ainsi de l'ensemble des éléments qui sont en dormance, qui ne se révèlent pas forcément à l'échelle de temps humaine, par exemple les graines qui sont dans la litière ou encore ces millions et millions de bactéries qui sont essentielles à l'émergence du paysage.

Évoquer ces faits peut surprendre dans le cadre d'une réflexion sur la création mais c'est aussi là qu'elle peut émerger. C'est une perception avec tous les sens en éveil et qui a ses codes et ses cultures. Même au 21<sup>e</sup> siècle, persiste une vision très archétypale, presque archaïque, de la vision du paysage qui n'est très souvent abordée que sous l'angle du remarquable, du spectaculaire et beaucoup moins sur la question du banal ou du quotidien.

Et afin d'ouvrir un champ d'investigation plus ample la notion de « Tiers paysage » inventée par Gilles Clément mérite d'être citée. Il s'inspire pour construire cette idée du Tiers-État et de la définition de Sieyès qui demande : « 1° Qu'est-ce que le Tiers-État? Tout. 2° Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique? Rien. 3° Que de-

mande-t-il? À y devenir quelque chose. » Le Tiers paysage correspond à toute la partie de l'in-décidé qui est la résultante directe de toute action sur le territoire. Même la cabane du jardinier dans son jardin, qui est un espace mentalement décidé par lui, se retrouve à toutes les échelles du territoire. Ce sont sur ces espaces d'interstice qui peuvent être des délaissés urbains, agricoles, ou des friches que se trouve réunie la plus grande richesse. Si on compare un espace qui est entretenu avec toute la maîtrise que l'être humain peut développer et que l'on regarde sous l'angle de la biodiversité, on s'aperçoit que la partie de la biodiversité qui est en stock dans le Tiers paysage est totalement défavorable à l'espace maîtrisé.

Cette question de la maîtrise, de l'in-décidé et du laisser-faire est centrale dans la création contemporaine, en particulier dans la danse qui a pu émerger depuis maintenant plus d'un siècle. Sous l'angle du paysage, cette question posée depuis peu est encore un sujet très peu perçu par le grand public. En ouvrant cette question du paysage sous l'angle du Tiers paysage, peut-être convient-il de laisser ce sujet dormant afin qu'il porte mieux les espoirs ou alors peut-être les artistes doivent-ils s'en saisir pour mieux le comprendre? Question à méditer.

## DE LA SCÈNE AU PAYSAGE, NOUVEAUX ENJEUX ESTHÉTIQUES

On retrouve très largement ce questionnement de la place de l'espace indécis chez Laurent Pichaud. Ses chorégraphies se sont souvent construites sur les interactions possibles entre la danse et les endroits occupés par les êtres humains, révélant les aspects non-maîtrisés, résiduels, des gestes et des lieux.

Cette question d'agir dans des espaces non-théâtraux est venue chez lui par hasard, après avoir créé en l'an 2000 une œuvre chorégraphique invisible où le plus de danse possible était retirée de la vue des spectateurs. On l'entendait, l'imaginait, la fantasmait mais elle n'était pas visible. Cette question du visible et donc de l'invisible est devenue pour lui un moteur. En 2001, *Lande Part* tendait à poser la même question mais en étant dans un lieu plein, à l'opposé du vide de la scène de la pièce précédente. Il s'agissait de comprendre comment un danseur pouvait agir à l'intérieur de ce plein d'informations tout en posant paradoxalement la question d'une invisibilité, à savoir comment le danseur pouvait faire voir autour de lui par sa présence focalisatrice.

Pour Laurent Pichaud, trouver une correspondance entre les actions artistiques et le lieu doit permettre à l'espace de ne pas être phagocyté par le danseur. Le lieu est alors tout sauf « de décor ». Il écrit : « Les lieux que j'investis n'ont pas besoin de danse. Le site existait, existe, existera sans la danse et contient toute sorte de lisibilité : architecturale, sociologique, culturelle, mémorielle. Ma pratique de l'*in situ* se doit d'intercepter ces lisibilités et non de les esquiver ou pire de les illustrer. Le but n'est pas de transformer le site choisi en un théâtre, le risque est trop grand de transformer le site en décor. »

En prenant les jardins comme lieux de représentation, il s'est intéressé à leur écriture, à leur élaboration en les intégrant dans ses chorégraphies. Il s'est en particulier demandé comment le lieu donne des informations et réclame un type de corps.

Il a continué d'œuvrer à la suite de ce premier grand chapitre du « faire voir un lieu » par la danse. En évoluant, c'est devenu « pratiquer un lieu ». Ainsi *Référentiel bondissant*, pièce de 2005 pour gymnase, a été continuellement répétée dans un gymnase. En créant un spectacle pour un site, il n'est plus possible de répéter dans un studio de danse pour transposer ensuite ce qu'on a fait en répétition. Il faut pratiquer le lieu et comprendre ce qu'il respire et ce qu'il réclame. Il ne faut pas importer de la danse qui aurait été fabriquée ailleurs et qui viendrait juste s'imposer dans l'espace. Dans le gymnase, s'en tenir au geste sportif ou à la danse ne saurait suffire pour concevoir un spectacle, les danseurs n'étant pas des sportifs et le lieu pas une salle de danse.

Cette démarche de création sur site nécessite du temps pour aboutir en révélant personnes et lieux. Pour ne citer qu'un exemple, au cours de ce processus de création, des mécanismes dictés par l'endroit se sont mis en place au sein du groupe de danseurs. Le groupe était mixte et les danseurs ont commencé à se « sexuer » au sens où ils utilisaient les vestiaires des hommes et des femmes ce qui habituellement ne se fait pas dans le monde de la danse où la communauté des danseurs se crée de manière plus organique, plus ludique. Là, il y a eu des

mécanismes presque régressifs du groupe par le gymnase. Les danseurs n'ont pas la réputation d'être pudiques, en particulier entre eux et avec la pratique du vestiaire, il y avait là quelque chose qui se rendait pudique imposé par la configuration des lieux.

Ce qui est donné à voir est lié à ce que les danseurs ressentent du lieu en tant qu'individu. Ici, le gymnase, au même titre que le jardin ou le paysage, devient le « lieu commun » aux danseurs et spectateurs. En puisant dans une mémoire collective, le site n'est plus une salle de spectacle mais un espace partagé, né d'expériences semblables. Le chorégraphe ne s'adresse pas au spectateur en qualité de passant mais à l'habitant, chez lui ou dans son espace de citoyen. La danse sera vue en faisant appel au quotidien partagé de ce lieu sans nécessairement faire référence à des codes artistiques.

L'étape suivante est alors de chorégrapier la présence des spectateurs qui devenus visiteurs, prennent conscience de ce à quoi ils participent, s'incorporant par leur simple présence, normale dans ces lieux, à la chorégraphie. Le chorégraphe donne ainsi aux participants, acteurs et spectateurs, des points de vue, leur fait éprouver des figures chorégraphiques en les intégrant au mouvement général.

## **L'ARTISTE, LE CONTEXTE ET LES PUBLICS**

Cette volonté de prendre en considération les occupants habituels d'un site et de les intégrer dans le spectacle se retrouve dans la démarche de Tricyclique Dol (Guillaume de Baudreuil, Ben Farey, Laurent Mesnier) qui vont, afin d'appréhender le plus complètement possible les lieux, s'adresser aux usagers singuliers que sont les professionnels mais aussi les simples curieux qu'ils pourront rencontrer. Pour le projet *Contre nature* qui avait comme site originel l'île de Terschelling, ils ont rencontré les gardes forestiers et les spécialistes des oiseaux qui leur ont fait connaître les rythmes de la nature, mais aussi les agriculteurs, les chasseurs, les randonneurs...

Ce type de projet impose un lien très direct entre l'artiste, le lieu et les personnes qui programment. Le rôle du programmateur devient alors essentiel car il se doit d'avoir un lien fort avec le territoire et ses habitants afin que l'intervention artistique s'insère dans un tissu naturel et humain déjà dense.

Le succès de telles rencontres ne survient qu'avec une inscription dans le temps, qu'en se donnant les moyens de la durée et de la maturation lente. Pour Tricyclique Dol, cela peut prendre plusieurs années, pas nécessairement en continu, mais en ayant l'opportunité de s'imprégner des lieux en y allant et retournant autant que nécessaire. Avec *Contre nature*, ils ont combiné leurs observations lentes des lieux avec une mécanique du jeu où les spectateurs imaginent leur propre spectacle tout au long d'un parcours d'une vingtaine d'installations qui perturbent la nature, y créent des anomalies, des choses étranges. Le public est alors contraint de devenir extrêmement attentif à son environnement, aux sons qui l'entourent et à force de douter de ce qu'il voit ou entend, le public invente ses propres histoires y compris en imaginant des choses qui n'ont pas été mises en place pour le spectacle.

Ce spectacle a été créé pour le Festival Oerol à la demande de Kees Lesuis. Cet événement s'appuie sur une tradition de mettre en lien le travail artistique et le paysage, l'île de Terschelling devient alors une scène.

Les artistes qui veulent exploiter les possibilités offertes par l'île sont de plus en plus nombreux et cela a permis de proposer un atelier pour jeunes artistes pour les accueillir au long cours afin de travailler leur projet sur l'île.

Parmi les projets très récents, il en est un issu d'un travail entre une compagnie et des paysagistes. Ils ont imaginé un parcours sur lequel on trouve des espaces destinés aux spectacles, d'autres au *Land Art*, accompagné d'une recherche scientifique notamment autour de la formation des dunes.

Certains projets prennent plus de temps que d'autres, ce qui à terme se révèle très bénéfique. Il faut aussi investir du temps dans le dialogue entre le paysage, l'artiste, le public et la direction artistique, cette manière de faire donne toute sa valeur au développement de nouvelles formes.

Cette approche du paysage dans ses dimensions géographiques et humaines est reprise par Françoise Léger avec le Citron jaune – Centre national des arts de la rue implanté en Camargue. Son implantation à la conver-

gence de zones géographiques contrastées (zone industrielle de Fos, parc naturel de Camargue) est vécue comme source d'inventivité.

Cette aventure se construit avec trois appuis: le contexte, les artistes et les spectateurs. Les artistes sont en résidence pour appréhender le territoire, la plupart des partenaires camarguais ayant mis en place des lieux d'accueil. Cela leur permet de prendre le temps de s'imprégner du territoire et de rencontrer les gens qui y travaillent. Il y a un temps d'approvisionnement important d'autant que la Camargue n'est pas un territoire facile: humide, il fait très chaud l'été et il y a beaucoup de moustiques.

Pour faciliter la mise en relation des artistes, du contexte, des habitants, des partenaires et du public, des éléments catalyseurs facilitent la rencontre de toutes ces parties. L'un de ces catalyseurs est la définition des thèmes qui sont investis par les artistes et par les gens de l'environnement; ils sont conçus comme des points d'appui pour faciliter la rencontre entre tous les partenaires. Pour en donner quelques-uns, on peut citer les déchets, le risque, la consommation...

Un autre dispositif catalyseur passe par les appels à projets où le contexte est réfléchi et précisément défini. L'ensemble est pensé avec les partenaires des lieux où le projet va s'implanter.

La singularité de ces propositions artistiques vient du fait qu'elles se confrontent à un contexte, et plus le contexte est fort, plus la réponse artistique doit être forte.

Les enjeux artistiques sont très conditionnés par la contrainte. Il s'en dégage une beauté du fonctionnel qui donne aux œuvres toute leur pertinence. Les résultats sont souvent pluridisciplinaires, des créations hybrides très éloignées du format de la boîte noire ou du cube blanc, des installations-spectacles, des parcours dansés, des performances type « 1 minute pour 1 spectateur ». Ces expériences se situent dans l'entre-deux, entre l'image et l'acte, dans le partage plus que dans la consommation. Et c'est peut-être une nouvelle forme d'esthétique relationnelle, plus terrienne, plus populaire, plus incarnée.

Cette démarche combinant approche artistique et imprégnation du site a guidé Christian Sebillé dans la mise en place de la *Nuit Pastré* le 12 juillet 2013 dans le cadre de Marseille-Provence 2013 Capitale européenne de la culture. Il a imaginé inviter sur toute une soirée plusieurs dizaines d'artistes, principalement des musiciens, mais aussi des danseurs, des écrivains dans la Campagne Pastré, parc au pied du massif des calanques.

Pour lui, une inscription dans le site commence par une approche vécue des lieux, qui consiste dans un premier temps à les arpenter. Il se réfère pour cela à sa découverte de Fernand Deligny qui a longtemps accompagné des autistes dans son centre de Monoblet. La question de l'autisme posait une question béante qui était celle du silence. Fernand Deligny invitait ces enfants à se déplacer sur le site. Les éducateurs laissaient les enfants se diriger, leur parlaient très peu, et parlaient très peu entre eux; ils passaient leur journée à les accompagner. En fin de journée, plutôt que de faire un compte-rendu écrit, ils dessinaient les lignes des déplacements de ces enfants, que Deligny a appelées les lignes d'erre, en référence à l'errance, réalisant ainsi une cartographie propre à chaque journée, à chaque enfant. Le parcours devient alors central et s'inscrit comme une partition.

Ces cartographies font écho, pour Christian Sebillé, à une autre référence qui l'a guidée dans son approche du parc, les partitions graphiques de Yannis Xenakis. Dans un cas, le document permet une lecture de l'espace et des parcours, et dans l'autre, la partition permet une lecture des mouvements de sons dans le temps. Ces deux approches cartographiques se sont superposées pour l'élaboration de l'accueil du public sur un espace, ce parc, tout au long d'une soirée. Le projet s'est matérialisé autour de l'invention d'une partition en s'appuyant sur une cartographie des lieux.

Le résultat a été multiforme. Dans un premier temps, un plasticien, Francisco Ruiz de Infante, a été convié en lui demandant comment il voyait cet espace-là, avec l'intention d'en faire un guide des lieux et de la soirée. Pour ce faire, il a pris des photos aériennes de tout le parc qu'il a assemblées en patchwork. Il s'est agi ensuite d'identifier les lieux en les caractérisant en termes d'ouverture, de parcours, d'intimité, de vue. Puis de choisir le déroulé d'un ensemble d'interventions en accord avec chacun d'eux. Enfin, superposant carte des lieux et déroulement de la soirée, une carte-partition s'est formée. C'est elle qui a servi de guide pour les spectateurs tout au long de la soirée.

## L'ŒUVRE D'ART, POINT FOCAL GÉOGRAPHIQUE, HISTORIQUE ET POLITIQUE

Par son parcours qui va des arts visuels aux spectacles vivants, Corinne Charpentier pointe la toujours possible contextualisation des interventions artistiques par le visiteur/spectateur. L'exemple d'œuvres réalisées à la Synagogue de Delme ou à Fri Art, centre d'art contemporain de Fribourg, lieux qu'elle a dirigés pendant plusieurs années, soulignent comment des interventions artistiques deviennent des lieux de focalisation, non seulement comme repères dans un tissu urbain, géographique, mais aussi dans l'histoire et la politique. Cette inscription contextuelle peut être intentionnelle de la part de l'artiste, comme par exemple avec *Les Chaises de traverse* de Tadashi Kawamata où un ensemble de chaises signifiait qu'une collectivité allait reprendre possession d'un lieu historique en déshérence depuis très longtemps. Mais il peut s'agir aussi d'interprétations non maîtrisées par l'artiste, comme ce fut le cas avec *Sculpture de fumée* d'Ann Veronica Janssens qui a été vu par certain comme une référence aux chambres à gaz des camps de la mort nazis.

Avec le parc Jean-Jacques Rousseau d'Ermenonville, la possibilité de créer des passerelles entre les disciplines s'est imposée par son histoire et par ce qu'il est encore aujourd'hui. Le visiteur du jardin est orienté par une série de fabriques conçues non seulement pour être des points focaux, mais aussi des éléments symboliques tant dans leurs interprétations (comme le temple de la philosophie) que dans leurs utilisations (le théâtre de verdure). Le Marquis de Girardin a composé ce jardin à la fin du 18e avec un ensemble d'intentions très claires, avec des circulations déterminées où chaque monument scénographiait la promenade laissant peu de choix au promeneur. Il parlait de ce lieu comme d'un jardin philosophique et était très habile pour faire venir à la fois la population et les grands de ce monde. En tant que jardin pittoresque, il avait une relation remarquée à la peinture de paysage. Et la philosophie et la poésie sont présentes par des plaques gravées, autant de bornes qui jalonnent la promenade. Par tous ces aspects, ce jardin est une forme d'œuvre d'art totale.

C'est aussi un lieu de générosité perceptuelle qui permet d'en avoir une approche en termes de loisir, de déambulation ou encore des cinq sens, d'écologie et de questions environnementales.

Pour toutes ces raisons, le travail d'investissement de ce jardin est un travail complet non spécialisé dans un domaine, ce qui aurait été en antagonisme avec son intention initiale.

Avec le Festival des Fabriques, il s'agit de retrouver cette relation entre le paysage et les interventions artistiques, sans exclusives. Arrivant dans un parc à fabriques où chaque objet posé a une intention philosophique ou symbolique, c'est une facilité de dire qu'on a la possibilité de reposer des objets en les faisant correspondre à l'existant, mais c'est aussi un piège. Le choix a été d'éviter des ajouts au parc de sculptures pour proposer aux différentes disciplines artistiques d'occuper le jardin avec la même intention qui a guidé l'implantation des fabriques. Lorsqu'on joue avec un objet focal dans le paysage, telle une fabrique, l'idée de la révéler n'est pas forcément d'entrer en concurrence avec lui. En instaurant une focalisation sur un objet, un dialogue doit être nécessairement ouvert avec les autres réalités du paysage.

Enfin, lorsqu'on évoque la pluridisciplinarité, il est certes important de s'ouvrir à l'écriture, la danse, et d'autres domaines mais il convient de se souvenir que chaque pratique artistique a son histoire culturelle. La prendre en considération fait également partie du travail de directeur de lieu sans nécessairement chercher une transdisciplinarité.

## L'ART CONTEXTUALISÉ COMME PARTAGE DU SENSIBLE

L'inscription dans un paysage peut se faire aussi en ville. C'est le cas avec les ZAT – Zones artistiques temporaires, le projet mené à Montpellier par Pascal Le Brun-Cordier. Leur objectif est d'explorer la ville de Montpellier entre 2010 et 2020 en organisant deux fois par an, en avril et en novembre, un rendez-vous gratuit dans l'espace public et jamais au même endroit. À chaque édition, un lieu, avec la volonté de faire découvrir la ville dans sa diversité.

Pour concevoir sa programmation, Pascal Le Brun-Cordier commence par une enquête de plusieurs mois pour chaque zone à investir. C'est une enquête tous azimuts qui emprunte à la fois aux méthodes des surréalistes avec la dérive, mais aussi à Georges Perec et à son attention pour l'infra-ordinaire. Il s'agit de marcher dans les rues, de rencontrer les gens, les associations, d'écouter, de se perdre, d'essayer de voir ce qu'on ne voit plus. Cette enquête prend un tour historique, archivistique et en vérité, elle se joue beaucoup à la terrasse de cafés où se disent et se passent beaucoup de choses. Il en ressort un thème ou un double thème qui va permettre de mettre la zone en récit. Il s'agit de raconter latéralement, et non pas littéralement, cette partie de la ville. Les entrées peuvent être multiples : formelles ou historiques... La troisième étape est la programmation avec des projets in situ, elle est pluridisciplinaire.

Les ZAT visent l'ensemble de la population et pas seulement des publics cibles déjà formés à l'art contemporain.

Pourquoi ces projets font-ils l'objet d'une attention renouvelée? Sans doute parce qu'ils offrent une expérience de l'art inscrit dans les contextes urbains, dans les contextes naturels et dans les contextes sociaux qui donne à l'expérience artistique une plus grande profondeur, permet de parler à toute la population et augmente notre sentiment d'existence d'une façon troublante car ces projets s'inscrivent sur un fond qui est l'ordinaire urbain. Ces projets inventent d'autres partages du sensible, cette expression de Jacques Rancière pour qui le partage du sensible est une opération politique. Il explique que le politique c'est l'agencement du monde, l'ordre du monde, une manière de découper les frontières. Les artistes dans l'espace public perturbent cet agencement du sensible, le compose autrement et découpe d'autres frontières. Ils soulignent qu'il y a d'autres possibles disponibles, c'est un message politique. C'est la raison pour laquelle les enjeux politiques et esthétiques sont intimement liés, on ne peut les dissocier. L'art dans l'espace public propose d'autre partage du sensible dont nous avons besoin pour habiter le monde pleinement et être à même de le transformer.

La définition d'un projet pour un établissement tel que le domaine départemental de Chamarande, a poussé Laurent Bourdereau à renouveler les modèles existant tel celui des Centres d'art avec tous ses codes, ses réseaux. En arrivant à Chamarande et d'un point de vue purement politique, le fait d'être dans un établissement public essentiellement financé par le Conseil général avec le plus jeune président de Conseil général de France, Jérôme Guedj, l'a poussé à réinventer quelque chose dans un domaine public, en régie directe, entièrement financé par le politique, dans un jardin remarquable, un monument historique. Fallait-il porter une attention sur le patrimoine ou fallait-il plaquer le modèle de l'art contemporain en égrainant des expositions dans le château, en faisant des performances en lien avec le Palais de Tokyo, ces lieux d'art contemporain bien pensant qui ont le mérite d'exister ; mais ce qui l'intéressait, c'était le public. Le projet a du alors se poser la question du lien avec un lieu ouvert 7 jours sur 7, 10 heures par jour et qui accueille aujourd'hui 150000 visiteurs par an, dont 13000 enfants, avec un lieu d'hébergement. Il était particulièrement intéressant de s'interroger sur comment faire habiter des enfants ou des adultes dans un lieu qui ne leur était pas initialement destiné.

De la même façon, pour la direction artistique il a fallu inventer une collégialité. Chaque membre de l'équipe est partie prenante de trouver des projets et de pouvoir les porter. Aussi, des comités de programmation et des groupes de réflexion ont été mis en place.

En 2012, un projet autour de l'art contemporain et du développement durable a été proposé au président du Conseil général. Ce fût l'occasion, de réfléchir sur la transition énergétique, l'alimentation, le vivre ensemble. Avec l'envie de s'intéresser aux rituels du public, ceux qui se sont perdu comme les bals, les réunions de famille, s'est imposée la question de comment recréer des rituels avec toutes ces personnes qui viennent en famille? Ce projet de créer du lien, se situe sur du temps long et s'en donne toutes les possibilités en termes d'expérience.

Il s'agit aussi d'être le moins impactant possible sur le paysage, d'être en complète immersion avec le rythme de la nature. L'idée était de casser ce code des résidences de production sur des temps très courts et d'essayer d'aller vers le côté pluridisciplinaire en s'intéressant à l'urbanisme, la sociologie, le design. Il y a eu aussi une volonté de créer des temps d'échange de savoirs en invitant des artistes qui ont une réflexion sur le vivre ensemble. La crainte que le projet soit populiste a été écartée par la conviction qu'une synthèse est possible entre des projets



qui sont connectés avec la population en rentrant dans un schéma participatif. La création d'une forêt comestible, une forêt à manger qui sera en place pendant trois ans, en est le parfait exemple. Nous allons intégrer la population à ce projet en l'invitant à planter, essaimer et manger cette forêt comestible.

## UN PROJET D'ARTISTE AU SERVICE D'UN TERRITOIRE

Pour la création d'Extension sauvage, un projet jeune qui en est à sa troisième édition, l'intention de Latifa Laâbissi n'était pas arrimée à la création d'un festival, c'était plus un projet d'artistes sur un territoire ; il ne s'agissait pas tant de diriger un festival que d'expérimenter de nouvelles formes d'intervention. Le festival est la partie émergée du projet, la partie immergée est une pratique quotidienne ; toute l'année, des ateliers de transmission sont organisés autour de l'apprentissage d'œuvres pour être restitués, parmi d'autres propositions artistiques, lors du festival. Le temps du festival est alors d'avoir une autre pratique en montrant des œuvres travaillées tout au long de l'année.

« Nous sommes situés en milieu rural, c'est un endroit où je vis depuis quinze ans, que je connais très bien. Ce projet vient aussi de questions sans réponse simple, comme quelle est la place de l'artiste dans la cité ? J'avais besoin de formuler en actes la réponse à cette question. Pour ce projet, j'ai arpenté les lieux où je vis encore plus qu'à mon habitude ; la chose la plus criante a été que si je voulais inviter d'autres artistes à montrer des œuvres cela n'avait aucun sens d'habiller des salles des fêtes avec des œuvres pour en faire des théâtres car la force de ces lieux était bien le paysage. »

Pour Latifa Laâbissi, il est très important de ne pas entretenir une dialectique binaire entre d'un côté la boîte noire où tout serait codifié, corseté dans un espace de travail et d'un autre côté l'extérieur où, tout d'un coup, en sortant, on serait libéré. Il s'agit juste d'espaces différents avec des contraintes, des désirs, qui créent des choses différentes.

« Est-ce l'œuvre qui préexiste à *l'in situ* ? » est une des questions que se pose Extension sauvage et qui trouve une réponse par la pratique. Il ne s'agit pas de hiérarchiser, et si une hiérarchie s'impose, c'est par « le régime de l'art » qui relève de la force intrinsèque de chaque pièce. Latifa Laâbissi prend l'exemple d'une pièce de Boris Charmatz, *Quintette cercle*, dont elle est l'une des interprètes et qui a été diffusée à Chamarande. C'est a priori une pièce qui n'est pas faite pour être présentée en extérieur et en plein jour, car conçue pour la boîte noire, avec une dramaturgie construite sur la lumière. Boris Charmatz a insisté pour néanmoins l'adapter pour l'extérieur. Quand *Quintette cercle* a été représenté en jardin, en pleine journée, l'essence chorégraphique de l'œuvre s'est révélée en l'absence de lumière et de décor, donnant ainsi aux danseurs plus de force et d'élasticité dans leurs interprétations.

En guise de conclusion, il se dégage deux grandes leçons de cette thématique des spectacles en jardins et paysages.

D'abord, le besoin d'inscrire les projets artistiques dans la durée, de prendre le temps de s'imprégner des lieux en tant qu'artiste mais aussi en tant que programmateur. Il est difficile de poser simplement un spectacle sans approche sensible, sans réflexion en se disant qu'il se passera quelque chose. Sans cette réflexion, s'il y a confrontation entre paysage et spectacle, il y a de fortes chances que ce soit le paysage qui gagne.

Ensuite, la nécessité de rencontrer les personnes qui font et vivent dans ces lieux, paysages ruraux ou urbains, jardins. Habitants, usagers, professionnels, politiques, l'œuvre s'insère dans le lieu, d'abord parce que l'artiste et son commanditaire s'insèrent dans le groupe et inventent de nouvelles méthodes de travail au cœur d'une population.

Autour de ces questions, des réseaux et groupes de réflexion se sont créés, tel que On est un certain nombre. Ce groupe composé de structures culturelles très diverses menant chacune à sa manière des projets culturels de territoire, s'interroge sans cesse sur la place du public et des habitants dans ces projets.

Par ailleurs, certains thèmes ont été abordés qui chacun mériterait une conférence.

Tel fut le cas de l'universel et de l'unique. La tentation est grande pour les artistes de proposer une œuvre qui ne sera visible que pour un lieu, de l'*in situ* « pur et dur », l'unique. C'est une logique issue des arts visuels qui est difficilement généralisable aux spectacles, leur principe économique reposant sur la diffusion. Les Tricyclique Dol l'ont évoqué lorsqu'ils ont posé la question de la reprise d'une proposition qui avait été élaborée pour un lieu, l'Île de Terschelling, sur plusieurs années. C'est aussi une des motivations pour programmer d'emblée un même spectacle dans plusieurs lieux, comme c'est régulièrement le cas avec le festival Entre cour et jardins, qui incite par cette contrainte les artistes à se poser la question de ce qui fait la permanence de leur démarche d'un lieu à l'autre. Et c'est, entre autres, ce qui a poussé très récemment, en avril 2014, plusieurs festivals à se constituer en association, Nos lieux communs, afin de permettre à un ou plusieurs spectacles d'être produits par cette nouvelle structure pour pouvoir ensuite être diffusés chez chacun des membres\*.

Une autre question évoquée a été le risque d'instrumentalisation politique qui est particulièrement important pour ces spectacles en situation. Et ce, d'autant plus qu'ils utilisent dans de nombreux cas l'espace public, synonyme de visibilité forte, et nourrissent donc la tentation de n'avoir comme seul programme culturel que la volonté de satisfaire le plus grand nombre d'électeurs. Cette tentation se retrouve dans d'autres contextes. Il en va des demandes de mises en valeur de lieux remarquables (patrimoine) par des spectacles, se méprenant sur l'esprit d'une démarche artistique qui cherche idéalement une symbiose entre le lieu et le spectacle. Certains ont d'emblée réussi le pari comme l'ont montré les interventions, entre autres, de Laurent Bourdureau ou Latifa Laâbissi, de convaincre leurs publics et les personnalités politiques partenaires de la pertinence de leurs approches artistiques et culturelles.

Enfin, les modalités économiques de ces festivals et lieux varient très largement. Étaient présentes à cette rencontre des structures de tailles très différentes, avec des budgets de plus d'un million d'euros pour certaines et de quelques dizaines de milliers d'euros à peine pour d'autres. Il est troublant de voir que chacune parvient, à son échelle, à faire exister des projets fortement ancrés dans les paysages ou les jardins grâce à une implication forte d'équipes bénévoles et d'habitants ou par le tissage de partenariats avec d'autres institutions culturelles et économiques qui font le territoire. Mais ce n'est pas parce que les plus modestes réussissent, que les budgets doivent être alignés vers le bas. Au contraire, l'énergie mise sur quelques éditions ne suffit pas pour tenir sur une période longue, les appuis financiers publics et privés sont nécessaires à la pérennité de ces projets. Et ce d'autant que la tentation est grande pour les tutelles, compte tenu de l'absence d'équipements lourds, de « théâtre en ordre de marche », d'être moins généreuses que pour des structures avec infrastructures fixes. Et afin que toutes ces particularités soient mieux prises en compte, il conviendrait que les institutions sortent de leurs catégorisations habituelles : théâtre, danse, musique, arts plastiques... de la même façon qu'elles ont su le faire il y a quelques années pour les arts de la rue. L'imposition aux artistes d'un contexte esthétique, politique, culturel ou de publics dans l'élaboration de leurs spectacles méritent cette attention particulière.

L'installation par le ministère de la Culture par de la Mission nationale pour l'art et la culture dans l'espace public est le signe de changements en cours.