



HAL
open science

Spatialités et territorialités du "voyage ordinaire". La mobilité internationale des artistes rhônalpins.

Fabien Barthelemy

► **To cite this version:**

Fabien Barthelemy. Spatialités et territorialités du "voyage ordinaire". La mobilité internationale des artistes rhônalpins.. Géographie. Communauté Université Grenoble Alpes : Ecole Doctorale 454 Sciences de l'homme, du politique et du territoire, 2018. Français. NNT : . tel-02048317

HAL Id: tel-02048317

<https://hal.science/tel-02048317>

Submitted on 25 Feb 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ
GRENOBLE ALPES**

Spécialité : **Géographie**

Arrêté ministériel : 25 mai 2016

Présentée par

Fabien BARTHÉLÉMY

Thèse dirigée par **Anne-Laure AMILHAT SZARY, Professeure,**
Université Grenoble-Alpes

préparée au sein du **laboratoire PACTE – UMR 5194**
dans l'**École Doctorale Sciences de l'Homme, du Politique et du**
Territoire – ED 454

Spatialités et territorialités du « voyage ordinaire ». La mobilité internationale des artistes rhônalpins.

Thèse soutenue publiquement le **6 juillet 2018**
devant le jury composé de :

Madame Caroline FREZZA-BUET

Directrice du spectacle vivant, Région Rhône-Alpes, examinatrice

Monsieur Boris GRÉSILLON

Professeur, Aix-Marseille Université, président

Madame Emmanuelle LALLEMENT

Professeure, Université Paris 8, rapporteure

Monsieur Jean-Pierre SAEZ

Directeur de l'Observatoire des Politiques culturelles, examinateur

Monsieur Mathis STOCK

Professeur, Université de Lausanne, rapporteur

Madame Elsa VIVANT

Maître de conférences, Université Paris Est Marne la Vallée, examinatrice



Remerciements

Au bout de ce long voyage, je souhaite que ces remerciements suivent la forme de mon parcours et saluent les nombreuses personnes qui m'auront accompagné.

Point de départ et d'arrivée : Grenoble, l'IUGA et le laboratoire PACTE.

En tout premier lieu, mes remerciements et ma gratitude vont à Anne-Laure Amilhat Szary pour avoir dirigé mes recherches avec confiance et bienveillance. Merci de m'avoir embarqué avec toi à l'assaut des frontières, de Los Angeles à Saint-Pétersbourg, et à la découverte du métier de chercheur. Merci enfin pour tous ces moments de discussion, de partage et d'enseignement. Merci à Sophie Louargant d'avoir cru en moi et de m'avoir mis le pied à l'étrier de la recherche. Merci à Myriam Houssay-Holzschuch pour avoir été ma tutrice d'enseignement et pour avoir toujours répondu dans les plus brefs délais à mes interrogations aussi bien anecdotiques qu'existentielles. Merci à Philippe Chaudoir d'avoir co-dirigé ma thèse puis de l'avoir relue depuis Ouagadougou.

Je remercie Stéphanie Abrial et Isabelle André-Poyaux pour leur aide technique à mes errances méthodologiques. Merci à mes camarades doctorants de Pacte et particulièrement ceux de la fameuse "Doc Acad" pour leur entraide et nos réflexions en commun : Solenn, Pierre, Lauranne, Claske, Sarah. Ma gratitude éternelle va envers Marie pour tous ces bons moments passés qui ont rendu le poids des trajets et des doutes plus légers. Merci à Mathias Fernandez-Diaz pour sa solidarité lors de notre première année de thèse ainsi que pour sa précieuse initiation au graphisme. Une pensée à Aurélien et à Caro, mes amis qui étaient là au début de l'aventure. Merci à Camille Boichot d'avoir tracé la voie et de m'avoir emmené dans son sillon.

Merci aux membres du jury d'avoir accepté d'évaluer mes travaux. Je remercie en particulier Boris Grésillon d'avoir participé à mon premier comité de thèse.

Point de relais : Lyon et la Région.

Merci à la Région Rhône-Alpes d'avoir financé cette thèse dans le cadre de l'ARC 7 « innovations, mobilités, territoires et dynamiques urbaines ».

Merci aux services culturels de la Région Rhône-Alpes, à commencer par sa directrice au moment de mes recherches : Isabelle Chardonner. Merci à Anne-Claire Durand, Céline Tissot, Lionel Chalaye et Jonathan Bazin pour leur accueil toujours chaleureux et leur disponibilité, que ce soit à la Région ou au festival d'Avignon. Un immense merci à Caroline

Frezza-Buet, d'abord d'avoir accepté ce partenariat, ensuite de l'avoir si bien servi. Merci pour sa disponibilité sans faille, son engagement à mes côtés et enfin, merci pour son amitié. Merci également à Cécile Prato, du service des relations internationales, d'avoir participé à la table-ronde d'Avignon et d'avoir enrichi mes réflexions au cours de nombreuses discussions.

Ailleurs, mobiles et à distance.

Merci à tous les artistes et tous les opérateurs culturels qui ont accepté de répondre à mes questions avec intérêt. Un merci particulier à Brigitte Burdin de m'avoir accueilli à la Gare à Coulisses ; à Annabelle Bonnéry, Émilie Flacher, Cyril Griot, Gilles Pastor et Moïse Touré pour leurs invitations. Merci également à Moïse pour les nombreuses discussions que nous avons pu avoir. Merci aux compagnies 2 Rien Merci et la Batook de m'avoir embarqué dans leurs aventures internationales, de s'être prêté au jeu de la recherche avec moi et de m'avoir accordé leur confiance voire leur amitié. Merci de m'avoir montré Montréal et Ouagadougou à travers leur regard d'artistes. Yann, Micka, Christoo, François et les autres, ces moments partagés me resteront longtemps. Merci aux Burkinabés pour leur accueil plein de chaleur (maximales à 42°C). Merci à Georges pour ses enseignements sur l'histoire du Faso, à Samuel (« c'est prop' ! »), à Vim et à Mister Bruno pour cette folle journée de découverte de Ouaga.

Merci à Florence Troin, depuis Rezé, Tours ou Paris, de m'avoir ré-appris à faire des cartes avec juste ce qu'il faut de sévérité et de bienveillance ! Merci à Diane et à Manu pour les traductions, relectures et corrections dans la langue de Shakespeare. Un grand merci à mes collègues et amis du collège de Tignieu-Jameyzieu pour leur relecture et leurs encouragements, à commencer par la chef Madame Bonnet ainsi que Gaëlle, Maria, Tiphaine, Marine et Nathalie. Merci à Loïse, Flore et à Loïc pour leurs coups de pouce de dernière minute. Un merci tout particulier à Laurie pour son coaching régulier (« go Fab ! ») et à Sophie pour son écoute inestimable et ses multiples conseils. Merci à Rémi, mon cher ami “mobile” qui, de Marseille à Nairobi en passant par Rome, m'a fait supprimer une quantité inestimable de virgules au gré de ses rigoureuses relectures. Merci pour tes précieux conseils et tes nombreux encouragements.

Ancrages.

Merci à ma famille et à ma belle-famille pour leur soutien moral et logistique.

Merci à Ana de m'avoir quand même laissé un peu dormir et travailler.

Plus que merci à Mélanie de m'avoir porté autant que supporté.

Informations aux lecteurs

Supports audiovisuels

Cette thèse contient des références à des vidéos personnelles réalisées sur le terrain et constituant des matériaux d'analyse. Leur diffusion a été autorisée de manière contractuelle par les différentes personnes qui y apparaissent. Elles sont accessibles en ligne en suivant les liens indiqués en note de bas de page ou référencés ci-dessous :

Titre	Lien	Index
Ouaga_163	https://vimeo.com/219067571	395, 397
Montréal_63	https://vimeo.com/219072665	396, 396, 397, 420
Montréal_86	https://vimeo.com/219071744	396, 396, 397
Ouaga_178	https://vimeo.com/230149126	412
Ouaga_155	https://vimeo.com/230150641	413
Montréal_56	https://vimeo.com/231105196	420
Barcelone_126	https://vimeo.com/268635425	487
Ouaga_170	https://vimeo.com/269150607	490
Barcelone_116	https://vimeo.com/255342659	515

Par ailleurs, nous faisons référence, page 12, à deux vidéos mises en ligne par la compagnie 2 Rien Merci et disponibles aux liens suivants : <https://vimeo.com/142864901> et <https://vimeo.com/142639770>

Figures et encadrés

Les encadrés sont des parenthèses, des extraits de matériaux bruts (extraits d'articles, de mon carnet d'observation) visant à illustrer le propos.

Si la fonction des encadrés est d'illustrer, les figures sont des appuis pour l'analyse. Elles consistent soit en un élément à analyser, soit au résultat graphique d'une analyse (schémas, tableaux).

Cartographie

Les planisphères ont été réalisés à partir de la projection de Bertin 1953. Aucune orientation ni échelle n'y figure dans la mesure où cette projection est issue de différents procédés de déformations qui rendent ces deux paramètres impertinents. Pour plus d'informations sur cette projection, je vous renvoie à la section 3.1 du chapitre 2, page 164 et au billet du blog *visionscarto* qui y est consacré¹.

¹ <https://visionscarto.net/projection-bertin-1953>

Sitographie

Les pages de sites web ont, par défaut, été consultées une dernière fois le 13 mai 2018 et leurs références étaient conformes à leur première consultation entre 2012 et 2018. Sinon, la date de consultation est précisée.

Première personne...

L'écriture scientifique ayant ses codes et ses logiques, j'ai écrit cette thèse en ballotage entre un "nous" de majesté traditionnellement d'usage et un "je" plus *post-moderne* – si j'ose dire – et en tous cas plus conforme à la réalité des recherches décrites. Il n'y a là rien d'original pour un doctorant qui a rédigé sa thèse entre 2015 et 2018. Je tiens seulement à préciser l'usage de ces deux pronoms personnels.

Le *nous* ne sera pas employé à titre rhétorique pour remplacer *je* mais pour inclure le lecteur dans le verbe d'action qui suit.

Le *je* sera employé pour assumer des choix, des actions ou des résultats.

Par ailleurs, la langue française regorge de tournures où ni le *je* ni le *nous* ne sont employés.

Sommaire

Introduction générale.....	9
Première partie. « Le voyage est dans les gènes des saltimbanques ».	
État de l'art et démarche pour une étude des pratiques artistiques.....	25
Chapitre I. Les artistes : portrait d'un sujet mobile.....	31
1. L'art et les artistes, une catégorie socio-professionnelle mobile.....	32
2. La mobilité des artistes : représentations et pratiques.....	56
3. Des concepts pour étudier la mobilité des artistes.....	81
4. Jalons pour une géographie de la mobilité des artistes.....	101
Chapitre II. Construire et analyser un terrain mobile.....	115
1. Mouvement de terrain : construire un terrain mobile.....	116
2. Formats, discours, pratiques : un triptyque méthodologique.....	131
3. Une analyse qui articule quantitatif et qualitatif.....	164
Chapitre III. Une géohistoire de la mobilité des artistes européens.....	177
1. Une approche géohistorique de la mobilité des artistes.....	178
2. Naissance de l'artiste, essor des voyages.....	184
3. La mobilité des artistes à l'époque moderne : les circulations européennes.....	191
4. La mobilité des artistes aux XIXe et XXe siècles : bohème et mondialisation.....	202
Deuxième partie. Espaces et territoires des artistes rhônalpins : une projection internationale.....	219
Chapitre IV. La circulation du spectacle vivant.....	223
1. La diffusion internationale du spectacle français.....	224
2. L'international : un terrain de jeu et une zone de chalandise.....	233
3. Un marché international de la musique et du spectacle vivant.....	241
Chapitre V. La mobilité des artistes : un sujet de politiques culturelles.....	253
1. Les politiques culturelles en faveur de la mobilité internationale des artistes.....	254
2. Les cadres géopolitiques de la mobilité des artistes.....	268
3. Des programmes et des dispositifs pour soutenir la mobilité des artistes.....	285
Chapitre VI. Formes spatiales et temporelles des voyages d'artistes.....	303
1. Une géographie des déplacements des artistes rhônalpins.....	304
2. Les voyages artistiques : formes spatiales et temporelles des projets.....	318
3. Parcours d'artistes : l'assemblage des voyages artistiques.....	335
Troisième partie. Des spatialités aux territorialités artistiques mobiles.....	359
Chapitre VII. Spatialités de l'artiste-voyageur.....	363
1. Être loin, être proche, être en circulation : la distance et les trois valeurs du voyage artistique.....	364
2. Mobilité, espaces et création : les spatialités artistiques.....	392
Chapitre VIII. La mobilité des artistes au service d'une diplomatie culturelle.....	427
1. Une volonté de rayonnement pour les territoires.....	428
2. L'art dans les relations diplomatiques.....	440
3. Les artistes et leur rôle d'ambassadeur.....	460
Chapitre IX. Une relation à l'Ailleurs et à l'Autre : mobilité et interculturalité.....	475
1. À la rencontre : la mobilité des artistes alimente le dialogue interculturel.....	477
3. La langue et le langage artistique : communication et réciprocité.....	504
Conclusion générale.....	523

« Faut-il partir ? rester ? Si tu peux rester, reste ; Pars, s'il le faut. »

Charles Baudelaire, « Le voyage », *Les Fleurs du mal*, 1861.



« Hambourg, toujours fou après toutes ces années. C'était bon d'être de retour. »

Renaud Brustlein et ses guitares à l'aéroport de Hambourg, en route pour le Reeperbahn Festival, avec le soutien du Bureau Export.

Photo extraite d'une publication Facebook de la page H-BURNS, le 24 septembre 2017.



Brigitte Burdin face à l'écumène de la compagnie Transe Express
Photographie de Fabien Barthélémy, le 26 janvier 2015 à la Gare à Coulisses, Eure (26).

« Voyager, c'est bien utile, ça fait travailler l'imagination. »
Louis-Ferdinand Céline, *Le voyage au bout de la nuit*, 1952.

Introduction générale

Acte 1 - Les Ogres et le mouvement perpétuel

Première scène, le corps suspendu d'une acrobate. Le mouvement est lent, continu, perpétuel. L'artiste *tourne* sur elle-même en silence. La tête en bas, elle tire sur une cigarette. Le visage d'un homme apparaît dans le champ, on le devine debout, fixe. Il regarde l'acrobate, approche lentement sa main pour l'*arrêter* de tourner, la faire descendre, lui faire rejoindre le sol. Une musique de fête rompt le silence. Le restant de la troupe envahit la scène à grands cris de joie et au son de l'accordéon. On voit enfin les spectateurs de ce qu'on comprend être un théâtre itinérant. Le mouvement a repris : rapide, puissant, turbulent. La troupe *tourne* sur la scène à la recherche d'un endroit où s'*arrêter*, se poser. Une fois, deux fois, trois fois, quatre fois : c'est la bonne. Le mouvement ne s'arrête pas pour autant. Il suffit de quelques secondes pour qu'une farandole se forme. À nouveau, la scène est animée d'un mouvement circulaire. Rapide, mais cette fois régulier, organisé, fluide. Les artistes *tournent*. La scène s'achève avec la sortie des comédiens en coulisses. Pendant ce temps, hormis la première seconde, la caméra n'a pas cessé d'être en mouvement.

Les Ogres est un film de Léa Fehner sorti le 16 mars 2016². Il raconte, sur quelques semaines, l'histoire du Davaï Théâtre, une compagnie itinérante qui joue *L'Ours* de Tchekhov. Les premières images du film mettent en scène du mouvement, le mouvement des corps des comédiens, filmé par une caméra elle-même en mouvement. Le mouvement est dans l'art et l'art est en mouvement. Du mouvement des corps à l'itinérance de la troupe, la première scène de ce film parle de mobilité des artistes. Une mobilité à plusieurs échelles et sous de multiples formes : à l'échelle du corps, de l'espace scénique ou d'une région ; elle varie par sa vitesse, sa fluidité ; elle est tendue vers un objectif, se suffit à elle-même ou bien n'est que chaos. Une mobilité en tension également : tension entre le mouvement et l'arrêt mais aussi entre les airs et le sol, le singulier et le collectif, la scène et ses abords, la narration et la "vraie" vie.

Ce film raconte les turpitudes de la vie d'une troupe de théâtre itinérant et soulève la question de **la mobilité dans l'art** : nature, rythmes et échelles du mouvement ? Fixité, fluidité ? Voyages ou tournées ?

² Léa Fehner, 2016, *Les Ogres*, Pyramide Distribution.

Acte 2 – Irma, Jain, la toile et le monde

D’abord, des captures d’écran d’ordinateur d’une personne qui écrit un mail : « Papa, Maman, un coucou en chanson depuis Paris. J’espère que tout se passe bien au Cameroun. Irma ». Le décor est planté : Irma à Paris, ses parents au Cameroun, entre les deux : le web et une vidéo de chanson. Les images s’enchaînent ensuite, toujours des vues d’écrans, mais cette fois d’internautes qui cliquent, *likent*, commentent. On comprend qu’Irma, jeune camerounaise à Paris est “bourrée de talent”. Elle chante bien, joue de la guitare et compose. De partout dans le monde, les internautes aiment et le manifestent en finançant l’activité de la jeune chanteuse. Une cagnotte virtuelle se remplit sous nos yeux et différentes images illustrent le succès grandissant d’Irma. Le cycle classique de la production musicale reprend ensuite ses droits : enregistrement studio – image rapide d’Irma en session derrière un micro – et tournée. C’est là que la carte entre en jeu. Une carte de France telle qu’on en voit désormais partout sur le web pour géolocaliser ce que l’on souhaite : un fond renseignant les frontières, les villes et les réseaux de transport se remplit de “gouttes” désignant des localités où elle s’est produite en concert. Le succès ne s’arrête pas : on la voit sur scène face à la foule, accompagnée de célébrités, en « top des ventes », disque d’or, etc. Ainsi s’achève ce clip promotionnel pour un moteur de recherche bien connu des internautes, diffusé au cours de l’année 2012³.

« Come, come, my baby come, I will show you the world... ». Sur un plateau de France 2, Jain, sa guitare et ses machines nous invitent à « voir le monde ». Ce sont les premières images d’un court documentaire de France Info, publié en janvier 2018, pour lequel il y a « trois choses à savoir sur Jain »⁴. La première “chose” à savoir : « elle a beaucoup voyagé ». Cette information est illustrée par un index tâché d’encre pointant des villes et des trajets sur la surface d’un globe terrestre. On apprend ainsi qu’ « [e]lle a vécu sur plusieurs continents en suivant ses parents » et qu’ « [o]n le ressent dans sa musique multiculturelle ». Explication. Pendant qu’on voit Jain à l’œuvre derrière ses machines et qu’on entend le résultat sonore des potentiomètres qu’elle tourne, une voix *off* commente : « Prenez la respiration de Myriam Makeba, ajoutez un peu de sitar indien, puis une ligne de basse. Ça fait trois continents dans un morceau : la recette de Jain ». « Elle fait tout toute seule » et « [e]lle soigne son style » sont les deux autres “choses” à savoir sur Jain d’après ce reportage.

Récapitulons. Jain connaît *le monde* pour y avoir voyagé et vécu. Sa démarche artistique s’appuie sur *le monde* et utilise ses différentes références musicales. Enfin, elle nous « montre

³ Clip accessible à cette adresse : www.culturepub.fr/videos/google-chrome-irma/

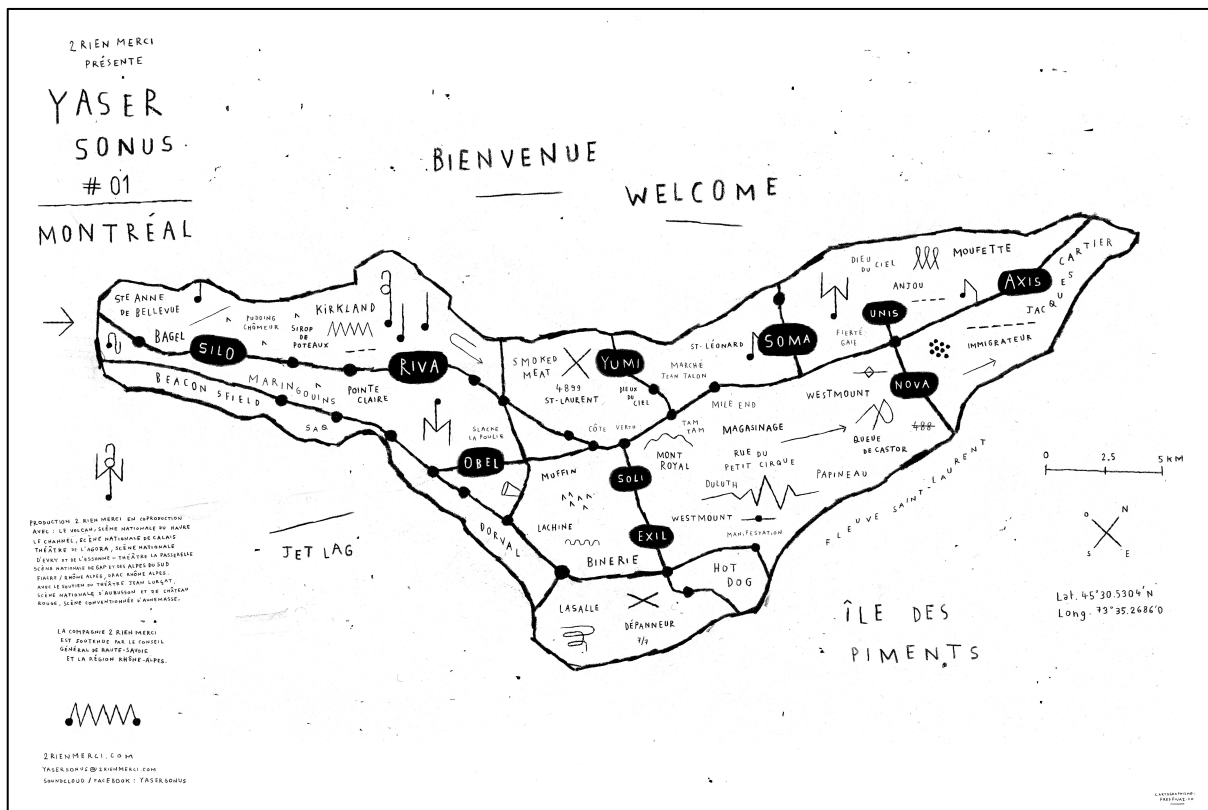
⁴ Vidéo accessible à cette adresse : https://www.francetvinfo.fr/culture/musique/video-grammy-awards-trois-chooses-a-savoir-sur-la-chanteuse-francaise-jain_2580532.html

le monde », explicitement à travers sa chanson *Come* et implicitement à travers son esthétique qualifiée de multiculturelle. La vie d'Irma est également à l'échelle du *monde*, du Cameroun à Paris. Mais son rapport au *monde* paraît moins esthétique que celui de Jain et se traduit par un accès numérique à ses ressources aboutissant à une production artistique. Toutes deux voient leur talent, leur succès et leur célébrité évoluer en parallèle de références géographiques, lesquelles sont montrées à travers des cartes. Celles-ci ne sont jamais statiques : l'affichage des points représentant les dates de tournée d'Irma ou bien le doigt de Jain montrant son parcours sur le globe illustrent le mouvement.

Le cas de ces deux musiciennes est représentatif d'une manière d'être au monde en tant qu'artiste et en étant mobile. Le *monde* participe à leur manière de faire de l'art : par leur parcours de vie, par leur manière de créer, par leur manière de se produire et enfin par leur propos artistique. Ces deux vies de jeunes musiciennes soulèvent la question de **la mobilité pour les artistes** : simples déplacements pour l'accès à des lieux ou véritable composante artistique ? Quelle relation mobile et esthétique au monde ?

Acte 3 - Yaser Sonus : Montréal mise en carte et en scène

Figure 1 – Montréal d'après 2 Rien Merci



Graphisme : Fred Fivaz ; Source : Yann Servoz, cie 2 Rien Merci, 2016.

Une carte, en voici une autre. Non plus à l'échelle du monde (*cf* Jain), ni à l'échelle de la France (*cf* Irma), mais à l'échelle d'une ville, celle de Montréal. Plusieurs de ses aspects attestent qu'il s'agit bien d'une carte : des traits qui dessinent la forme d'un territoire, des noms, un titre – *Bienvenue Welcome* – une échelle, une orientation, des coordonnées. On peut deviner des traits et des points qui pourraient être des lignes et des stations de métro. Au-delà de ces quelques éléments, le reste du graphisme invite à une lecture plus subjective. Dix mots, chacun composé de quatre lettres et deux syllabes, ponctuent la carte. Situés sur les lignes, ils pourraient indiquer un axe de transport, un mouvement ou une direction. D'autres mots sont dispersés ça et là, ils pourraient être des toponymes. Pour qui connaît Montréal, on reconnaît le Mont Royal, Westmount, Mile End, le Marché Jean Talon, l'Avenue Saint Laurent, le canal Lachine, la célèbre et emblématique Binerie, etc. Or, ceux-ci ne sont pas toujours bien situés. Les autres noms ne désignent pas des lieux mais évoquent autre chose : de la nourriture (*smoke meat, hot dog, pudding chomeur, etc.*), des numéros (4899, 488) et bien sûr des expressions québécoises (sirop de poteau, maringouins). Et puis il y a ces signes énigmatiques : notes de musiques, flèches, croix, boucles, pointillés, chevrons ? Que symbolisent-ils : des lieux de musique, des flux, des directions, des localisations, du relief ?

À l'entrée du spectacle *Montréal #01*, nous recevons cette carte à déplier en guise de programme⁵. Elle est proposée par Yann Servoz, le comédien-musicien de la compagnie 2 Rien Merci, comme « une carte pour se perdre ». Effectivement, elle offre à quiconque a l'habitude de lire une carte autant d'éléments pour se repérer que d'éléments pour être désorienté. Au fil du spectacle⁶, en écho aux images et aux sons que l'artiste est allé capter là-bas, la carte indiquera un itinéraire : « Bienvenue Welcome », « Jet Lag » et « Île des piments » sont les trois parties de la pièce ; « Silo », « Riva », « Soma », etc. sont les titres des morceaux joués. Alors, on commence à se repérer, les traits deviennent des formes d'ondes de la musique qu'on entend, les arbres du Mont Royal apparaissent à l'écran, une voix de guide touristique évoque le « canal Lachine ». De « Obel » à « Axis » en passant par « Nova », un mouvement se crée, des circulations surgissent. La carte, figée, prend vie, se charge de couleurs, de sons, de témoignages, de personnages. Support spatial par excellence, elle se met à incorporer du temps, du mouvement et des émotions. Une ville se dévoile sous nos yeux et dans nos oreilles sous différentes dimensions. De spectacle en spectacle, elle n'est jamais la même. En composant sur scène avec ses captations audio et vidéo, l'artiste redonne une nouvelle vie et une nouvelle direction à cette carte sensible de Montréal.

⁵ Le spectacle a été créé au Volcan – scène nationale du Havre les 29, 30 et 31 mars 2016.

⁶ Voir extraits sur <https://vimeo.com/142864901> et <https://vimeo.com/142639770>

D'une carte sensible à l'esthétique d'une ville véhiculée sous forme de spectacle, *Yaser Sonus* soulève la question de l'espace pour les artistes : contenant thématique ou bien ressource esthétique ? Cette même question prend une autre tournure si on lui ajoute du mouvement et soulève alors la question de **la mobilité pour l'art**. L'espace, pour la création, devient un espace mobile ou bien un *ailleurs* ?

Figure 2 – Une géographie artistique selon Michel Laubu

Acte 4 – La Turakie : un territoire imaginaire mobile

La Turakie n'a pas encore été reconnue par l'Organisation des Nations Unies et ne figure donc pas dans la liste des 197 pays qui composent notre monde politique en 2018. Certes, ce n'est qu'un petit pays et sa géographie verticale le marginalise sans doute par rapport aux autres. Il n'arrête pas de bouger, de se délocaliser, ce qui ne facilite pas sa reconnaissance par des instances politiques qui n'ont cessé de vouloir figer la géographie. Ce pays est un territoire imaginaire et se prête donc mal à une gouvernance par une autorité. Pourtant, il n'en demeure pas moins un "vrai" territoire, fait de cailloux, de terre, d'eau, de neige, d'îles, de montagnes, de chemins, de cabanes, de quartiers, de villages, de cités et plus que tout, on s'y sent chez soi.

Si tout porte à croire que la Turakie est bien un territoire, plusieurs questions se posent : combien d'habitants ? Quelle superficie ? Quelle capitale ? Quelle langue(s) officielle(s) ? Quel régime politique ? D'ailleurs ce pays a-t-il un gouvernement ?

TENTATIVE DE DÉFINITION DU THÉÂTRE D'OBJETS PAR MICHEL LAUBU

La Turakie de nos spectacles, petit pays en géographie verticale inconnu de tous mais qui peut exister dans l'imaginaire de chacun, se visualise grâce à un caillou attaché au bout d'un fil et posé au hasard sur la carte du monde. Ainsi ces cailloux déposés deviennent des rochers, des îles de Turakie. [...]

Nous passons notre temps à visiter ces bouts du monde, à nous inscrire dans ces microcosmes, îlots réels ou imaginaires, à poser notre drôle de théâtre d'objets dans tous ces recoins, parcourir les quartiers, les îlets, les villages de montagne et les cités minières, par delà nos frontières ou dans le fond du département, toujours à la rencontre des gens qui vivent là. Et partout nous ramassons des objets usés, des copeaux de mémoires, des débris de souvenirs, nous nous inventons un tour du monde en petits bouts de ficelle.

Nous pratiquons une archéologie du présent de l'indicatif du monde qui nous entoure. Une archéologie du fond des poches, une archéologie de l'ordinaire qui nous permet de reconstituer, de recomposer des images des grands épisodes de notre Turakie rêvée. [...]

Et si ce drôle de théâtre d'objets était un jeu de piste. Un chemin qui sillonne à travers la mémoire et jubile de ses méandres et labyrinthes pourtant si familiers. S'il était un parcours de cabanes mystérieuses et pourtant connues, de drôles endroits où l'on peut pourtant se sentir chez soi, des fenêtres, des points de vue étranges d'où l'on regarde tout ce qui nous entoure. En équilibre sur des amas d'objets usés, brisés, fatigués, nous pourrions inventer et construire des observatoires qui conjuguent le présent. [...]

Ce théâtre est un conglomérat de terre, d'eau, de neige et d'objets abandonnés, connus, échappés, tombés du camion. Une énorme boule roulée dans nos mémoires, une compression d'objets bien reconnaissables dans cet amas.

Ce bonhomme de neige des terrains vagues roule sa boule et pousse sa bosse. Quelques musiciens le suivent. Il se vautre dans les remises et les garages, et amasse dans l'arrière boutique de nos souvenirs.

C'est un rocher de Sisyphe que nous poussons chaque jour et laissons ensuite dévaler la pente pour tenter de bousculer un peu nos imaginaires.

Avec ce passé sur lequel nous glissons, ces objets sur lesquels nous trébuchons, notre théâtre est comme un chien dans un jeu de quilles qui dégringole dans le présent.

Réalisation : Michel Laubu ;

Source : plaquette du spectacle *Parades nuptiales en Turakie*, les Subsistances, Lyon, 2017

Bien qu'étant « inconnu de tous », dispose-t-il d'ambassades qui relayeraient sa diplomatie ? De quoi se caractérise sa culture ? Développe-t-il une politique culturelle, avec élus, direction et chargé(es) de mission ? Et surtout, ces questions sont-elles vraiment pertinentes à poser au sujet d'un territoire vertical et mobile ?

Selon Michel Laubu, créateur de la compagnie de théâtre d'objets Turak, la Turakie est un pays imaginaire, à la fois matrice et réceptacle des créations de la compagnie. Le texte ci-avant (voir Figure 2) décrit et explique le fonctionnement de ce petit pays qui reflète les intentions et partis pris esthétiques. En tant que géographe, impossible de ne pas être frappé par l'abondance de références géographiques qui situent cet univers artistique quelque part entre la métaphore et le territoire "réel". Avec le *Montréal* de Yann Servoz, la Turakie de Michel Laubu ne peut qu'interpeler les géographes sur les apports de l'art pour les réflexions spatiales. En l'occurrence, cette géographie imaginaire soulève la question de **la mobilité pour les territoires** : une préoccupation des politiques publiques pour la mobilité de leurs administrés ? Une possibilité de ces territoires d'être, à l'instar de la Turakie, eux-mêmes mobiles ? La vie mobile des artistes est-elle compatible avec des territoires figés et bornés ? Comme des "Turakiens", les artistes disposent-ils d'une telle fluidité à se déplacer horizontalement dans l'espace et à surgir "verticalement" n'importe où ?

Le voyage ordinaire

Les questions soulevées par ces quatre cas sont au cœur de cette thèse de géographie. Démarrée en 2012, elle étudie la mobilité internationale des artistes du spectacle vivant. Elle propose ainsi une analyse des pratiques des artistes rhônalpins dont l'activité a franchi les frontières nationales. Il est en effet de l'ordre du lieu commun que d'associer l'art à la mobilité et, depuis quelques décennies, d'associer la mobilité à l'art. Au travers des différents termes qui composent le champ lexical de la mobilité, l'art, les artistes, les œuvres circulent, se déplacent, bougent, déambulent, sont en mouvement, en itinérance, se diffusent, s'exportent. L'art paraît porter en lui, intrinsèquement, l'idée du mouvement en tant que pratique aussi bien qu'en tant que posture. Le « tourbillon⁷ » qui emporte tout ce qui touche à l'art permet d'ailleurs mal de distinguer ce qui relève du matériel – les personnes, les corps, le matériel, les décors, les supports, etc. – et ce qui relève de l'idéal – les œuvres, les influences, les esthétiques, etc.

Cette thèse repose dès lors sur l'hypothèse du « voyage ordinaire », une expression soufflée

⁷ J'emprunte cette métaphore à Fabrice Raffin (2008a) et Christophe Apprill (2015) qui l'utilisent chacun à propos de la mobilité ou circulation des artistes et de l'art.

par Moïse Touré⁸, metteur en scène dont la mobilité articule chaque année l’ancrage grenoblois et les déplacements aux quatre coins du monde. À l’image du parcours de cet artiste, faire l’hypothèse du voyage ordinaire consiste à envisager la mobilité en fonction de quatre sous-hypothèses. Il s’agirait, d’une part, d’une pratique spatiale ordinaire du point de vue des activités artistiques – être artiste, reviendrait à être mobile (1), et, d’autre part, d’une manière de gérer les distances physiques et symboliques par les voyages afin d’articuler les ressources d’un *ici* et celles d’*ailleurs* (2). Enfin, ce serait donner un sens à cette mobilité et une valeur à ce voyage, celui d’un nomadisme d’artistes dans une mondialisation qui questionne l’ouverture des frontières et les projections internationales des territoires (3). Cela supposerait alors également d’inscrire les artistes dans une spatialité ou une territorialité à l’échelle du monde, un monde qui se veut ouvert ou que les artistes contribueraient à ouvrir (4).

Cette hypothèse du voyage ordinaire et les quatre sous-hypothèses associées découlent d’une problématique plus large posée par les dynamiques de la mondialisation, en particulier son versant culturel. Cette problématique consiste à poser un regard sur le monde, les individus et les territoires en termes de fixité ou de fluidité, d’ouverture ou de repli, de sédentarité ou de nomadisme. En cela, j’inscris ma thèse dans le sillon de nombreuses études géographiques qui ont questionné ces binômes notionnels sous l’angle des mobilités (Cresswell, 1997, 2006 ; Sheller & Urry, 2006 ; Tarrus & Missaoui, 2000), des spatialités (Lévy, 2008 ; Retailé, 2005), des territorialités (Cattan, 2009, 2012 ; Cortes & Pesche, 2013 ; Piolle, 1990) et de l’art (Boichot, 2012 ; Canova & Raibaud, 2017 ; Gilabert, 2007 ; Guiu, 2009 ; Le Menestrel, 2012 ; Morant, 2007 ; Raibaud, 2015b). La plupart de ces travaux ont proposé des pistes théoriques ou bien des études de cas empiriques dans l’optique de dépasser les oppositions binaires citées. Ce sera également le cas de cette thèse qui propose, comme angle d’approche, d’abord de croiser les différents domaines de recherche évoqués : art, mobilité, spatialités et territorialités. Ensuite, et afin d’étayer l’hypothèse du nomadisme associé à la mobilité des artistes, l’angle choisi consiste à inverser le point de vue nomade, de manière contre-intuitive. En effet, quelques travaux menés avec une approche sociologique ou esthétique, et avec pour toile de fond philosophique la nomadologie de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980), ont abouti à théoriser un nomadisme artistique (Morant, 2007), un magnétisme nomade pour les artistes (Labarrière, 2016) ou encore une pensée nomade s’incarnant par un art de l’écart (Raffin,

⁸ Une expression employée par Moïse Touré et discutée avec lui à de nombreuses reprises au cours de l’année 2015 : à Grenoble en mars, à Ouagadougou en avril et à Avignon en juillet. Ces différentes rencontres témoignent aussi de ma mobilité en tant que chercheur.

2008a, 2008b). Ce point de vue a reposé sur des choix d'études d'artistes et de compagnies revendiquant *a priori* ce nomadisme à la fois par leur mode de vie, leurs partis pris esthétiques ou bien leur mobilité. Nous faisons ici le choix inverse de nous intéresser à des artistes *a priori* sédentaires, une sédentarité s'exprimant par leur inscription territoriale rhônalpine et leur participation à des dispositifs publics menés par des territoires. Autrement dit, nous choisissons des artistes en apparence sédentaires pour tester leur nomadisme (3) ; des artistes d'un territoire – la région Rhône-Alpes – pour tester leur capacité à franchir ses frontières (4) ; des artistes qui ont un ancrage artistique *ici* en Rhône-Alpes pour tester l'apport de *l'ailleurs* dans leurs pratiques spatiales et leurs propositions artistiques (2) ; et enfin des artistes sélectionnés de par leur financement ponctuel par la Région pour tester le caractère ordinaire de la mobilité dans leur carrière (1).

Ces hypothèses seront examinées au prisme du concept de territorialité. Avant de l'étayer plus loin en le nourrissant d'apports théoriques, nous l'entendons ici dans un sens large d'une relation individuelle ou collective au(x) territoire(s) (Di Méo, 2003). Une relation multiple et protéiforme qui envisage à la fois la dimension pratique du vécu dans les territoires, une dimension politique d'administration des territoires et enfin une dimension symbolique d'attachement relatif au territoire. Nous considérons la territorialité comme un sous-ensemble de la spatialité, concept qui exprime et caractérise à la fois les actions spatiales des individus et des groupes et la relation médiatisée à l'espace (Lussault, 2003b). Celle-ci est également envisagée comme potentiellement multiple et multidimensionnelle, ce qui m'amènera à l'employer au pluriel. Ainsi, dans mes analyses des pratiques de mobilité des artistes, j'aurai recours d'abord au cadre plus vaste des spatialités avant de le restreindre au cadre contextualisé des territoires.

La mobilité internationale...

Afin de tester ces hypothèses, un objet d'étude a été construit : celui de la mobilité internationale.

S'il est question de mobilité, ce n'est pas seulement parce que ce terme est devenu très courant dans différentes sphères de la vie des individus, reflétant à la fois un ensemble de pratiques dans l'espace, des stratégies d'organisation collectives voire un idéal socio-économique à atteindre (Borja, Courty, & Ramadier, 2014). Il est tantôt question de *la* mobilité comme étant devenue la norme des sociétés, tantôt *des* mobilités pour distinguer une diversité considérable de formes, de rythmes, d'échelles, de catégories d'individus ou encore

de finalités ; cette diversité ayant comme dénominateur commun le déplacement d'individus dans l'espace (Urry, 2005). S'il est question de mobilité, c'est parce qu'il s'agit d'une « facette géographique fondamentale de l'existence » (Cresswell, 2006, p. 1) dont l'étude permet de dégager des connaissances sur la manière dont les humains habitent le monde. Pour cela, je restreins l'usage de la mobilité au singulier dans la mesure où, d'une part, l'étude cible une seule catégorie socio-professionnelle – les artistes – pour laquelle une forme de mobilité prédomine, du moins dans le langage – le voyage. Pour autant, je ne me cloisonnerai pas à une lecture monolithique d'une mobilité pour les artistes et je me garderai d'essentialiser l'artiste comme un individu mobile sans nuances. Mais d'autre part, la mobilité permet d'insister sur sa dimension conceptuelle et d'en faire un terme qui fait plus que décliner une diversité de pratiques. La mobilité spatiale, certes basée sur la pratique de déplacements dans l'espace, engage à la fois un système de localisations, une gestion sociale et symbolique de la distance et du temps, d'éventuels franchissements, l'usage de pratiques relatives au moment du transport et enfin une idée de cette dé-localisation, voire parfois une idéologie ou du moins des représentations (Cattan, 2009 ; Cresswell, 2006 ; Lévy, 2003, 2004). La mobilité se traduit alors par un double changement : changement de localisation et changement d'état ; changement pour les espaces quittés, traversés et rejoints et changement pour l'individu mobile (Bassand & Brulhardt, 1980). Enfin, la mobilité est plus qu'une pratique, c'est une capacité à faire usage de l'espace et le cas échéant des territoires ; une aptitude, un état d'esprit et souvent aussi un pouvoir de franchir des frontières (Amilhat-Szary, 2013, 2015 ; Kaufmann, 2008).

Étudier la mobilité consiste pour de nombreux auteurs à cibler des formes et des finalités comme l'a fait John Urry (2005, 2007) ou alors des catégories d'individus, des types de pratiques et des lieux dédiés comme l'ont pensé les auteurs réunis par Tim Cresswell et Peter Merriman (Cresswell, 2006 ; Cresswell & Merriman, 2011). Vincent Kaufmann, lui, propose une lecture à l'aune de formats spatiaux et temporels (Gallez & Kaufmann, 2009). En suivant ces différentes propositions, le choix a été fait de s'intéresser à la mobilité des artistes dans un cadre spatial international. Cela suppose de restreindre l'étude à un territoire d'origine – la région Rhône-Alpes – et d'envisager la mobilité de ses ressortissants au-delà de ses frontières. Pour autant, l'étude ne dessine pas *a priori* une géographie où Rhône-Alpes apparaîtrait comme une sorte d'île au milieu du reste du monde. Ce territoire-cible s'inscrit dans un ensemble multi-scalaire dont il dépend (au sein de la France et de l'Union européenne) ou qu'il contient (ses départements et ses communes dont ses principales villes). Dès lors, de

toutes ces frontières, ce sont les lisières nationales qui sont retenues pour les besoins de notre analyse. Ce choix dépend de la volonté d'étudier la forme spatio-temporelle de la mobilité qui correspond à nos hypothèses : celui du voyage défini par Vincent Kaufmann comme le franchissement des limites d'un bassin de vie dans une logique circulatoire et dans une temporalité relativement courte (2009). Certes, ce format ne se veut pas restrictif mais sert de cadre spatio-temporel de départ à l'analyse. Le voyage pose également, avec sa dimension internationale, un ensemble d'idées et d'idéologies qui articule métaphores et processus (Urbain, 2002 ; Urry, 2005) et dans lesquelles les artistes s'inscrivent, viennent abonder ou alors contrecarrer.

...des artistes...

Un objet d'étude, mais surtout un sujet de l'analyse : les artistes.

Je ne me lancerai pas tout de suite dans la définition de l'artiste, une aventure sémantique bien périlleuse à en croire ceux qui l'ont déjà tentée (Chateau, 2008 ; Ducret, 2011 ; Liot, 2004) et qui réclamera le recours à plusieurs ancrages théoriques. Il n'est pas non plus encore question de développer tout ce que l'étude des artistes implique en termes heuristiques pour comprendre la mobilité. Notons simplement pour l'instant que les artistes sont des individus qui pratiquent une activité particulière qui se veut chercheuse et porteuse de sens. Peu importe la pertinence de ce "sens" et la qualité esthétique qui y est associée, les artistes observent, construisent, montrent et commentent. Ce sont, pour Pierre-Michel Menger qui a largement contribué à faire changer le regard sur cette catégorie sociale et professionnelle, des « manipulateurs de symboles » (2002, p. 7). Cette pratique esthétique est particulièrement propice à alimenter une réponse à la problématique posée :

« Car si les artistes ne conceptualisent certes pas la mondialisation, ils en proposent les échos diffractés à travers leurs œuvres, s'attachant notamment à déconstruire les mythes du voyage, à interroger la fonction du stéréotype et à mettre en scène les "non-lieux" de la globalisation. » (Baqué, 2006, p. 182)

Ce constat de la philosophe et critique d'art Dominique Baqué est prometteur par rapport à l'ambition de cette thèse. Cependant, celle-ci fait reposer le potentiel évocateur de l'art et la portée heuristique de l'étude des artistes uniquement sur les œuvres, sous-entendues comme des produits finis (photographies, livres, peintures, spectacles, chansons, etc.). Les analyses de cette thèse portent sur une optique élargie prenant en compte les pratiques artistiques dans leur ensemble et pas seulement des moments et des actes identifiés comme de la création. La notion d'œuvre est entendue comme l'ensemble de la démarche artistique (Amilhat-Szary,

2017 ; Volvey, 2010, 2014a) dans laquelle la mobilité peut éventuellement intervenir.

« Ayant depuis longtemps laissé pourrir l'idée de souche et de racine pour naviguer dans une Europe du passage et rêver de libre circulation, l'artiste est depuis toujours un migrateur. Il aime à circuler d'un pays à l'autre, espérant trouver à Berlin, Gand, Paris, Londres ou Madrid des niches où exercer son activité. Préoccupé par des questions de frontières, échappant à toute normalisation des cultures, réagissant à l'appel de l'ailleurs, l'artiste voyage autrement, tant pour des raisons esthétiques que pour les besoins d'un travail. Il est encore cet être instable et perméable, cet individu hors norme que le terreau de la bohème alimente et qui plus qu'un autre éprouve le besoin de se distinguer du commun. » (Morant, 2007, p. 86)

À l'inverse de cette citation, je tâcherai de céder le moins possible à la généralisation de *l'artiste*. Certes les individus auxquels nous nous intéressons partagent suffisamment de points communs pour apparaître dans la catégorie générique de *l'artiste* au singulier. Mais une telle généralisation est critiquable dans la mesure où, d'une part, la diversité des domaines artistiques et des approches esthétiques de notre étude est suffisamment large pour que les comparaisons ne nécessitent pas quelques précisions. D'autre part, *l'artiste* véhicule trop de représentations, héritées de l'âge romantique, qui en font un être essentialisé sous les traits du *génie*, à qui l'on attribue des caractéristiques comme le talent ou le désintéressement et dont l'idéal-type ne correspond plus vraiment aux définitions actuelles (Heinich, 2005). Je prendrai donc soin de parler *des artistes* comme d'un ensemble qui partage des éléments caractéristiques mais qui ne voile pas la diversité qui le constitue. Ensuite, dès que cela s'y prêtera, je préciserai le domaine artistique ou l'approche esthétique des artistes concernés pour replacer les arguments d'ordre géographique dans leur contexte social et esthétique.

C'est la raison pour laquelle, à l'heure du « tous artistes » (Chateau, 2008) et d'un capitalisme qui étend les prérogatives artistiques à la sphère économique (Boltanski & Chiapello, 2011 ; Florida, 2005 ; Lipovetsky & Serroy, 2013), ces artistes comme sujet d'étude doivent être clairement définis. Comme y invite Pierre-Michel Menger, les artistes étudiés sont considérés sous l'angle professionnel. Cela implique d'une part de ne sélectionner comme sujets de l'enquête uniquement des professionnels, c'est-à-dire des artistes qui vivent exclusivement de leurs activités artistiques. D'autre part, nous savons, grâce aux travaux d'Howard Becker, que ces artistes, *a fortiori* professionnels, n'agissent pas seuls, isolés, mais que leur activité est un élément, certes essentiel, d'une chaîne de coopération organisant la création (Becker, 2006). Pour le dire autrement, ils évoluent au sein de « mondes de l'art » dont un des rôles est également de légitimer la fonction et l'identité d'artiste. C'est pour cela que je me suis appuyé sur d'autres acteurs des mondes de l'art pour étudier les pratiques des artistes : l'institution

culturelle de la Région et d'autres opérateurs culturels intervenant dans la mobilité des artistes. Ces différents acteurs apportent un éclairage sur la définition et la sélection des artistes mais également un témoignage et une expérience de l'encadrement de la mobilité.

...*rhônalpins*...

Les artistes étudiés dans cette thèse sont donc rhônalpins et l'une des institutions qui encourage et encadre leur mobilité internationale est la Région Rhône-Alpes. De ce point de vue, publier cette phrase en 2018 relève de l'anachronisme. En 2015, à l'occasion de la réforme territoriale portée par la loi NOTRe (Nouvelle Organisation territoriale de la République), la région Rhône-Alpes a fusionné avec sa voisine auvergnate. Mon cadre spatial d'étude est subitement devenu caduc et sa géographie a pris une dimension historique inédite.

L'institution de gouvernance de référence a de fait évolué, étendant sa politique et ses dispositifs à un territoire plus vaste. À l'occasion des élections régionales cette même année, la nouvelle majorité a réorienté la politique et profondément modifié ses dispositifs, notamment celui qui soutenait la mobilité internationale de ses artistes : le FIACRe-international a été supprimé. Après le cadre spatial, c'est donc l'un des principaux matériaux d'analyse de cette thèse qui s'est subitement tari.

Ces deux bouleversements – le second prévisible, le premier moins – ont contribué à donner une tournure différente à cette thèse. Ils ont notamment inscrit son questionnement et ses résultats dans une chronologie politique et dans la perspective des évolutions stratégiques des institutions. Ce “moment” politique dans lequel la mobilité des artistes a été étudiée correspond alors à la période 2006-2015. 2006 marque d'une part le lancement du FIACRe-international comme un outil au service des artistes et de la promotion de la culture régionale à l'étranger. D'autre part, 2006 a également été l'Année européenne de la mobilité des travailleurs. 2015 est, pour la Région, ce moment charnière que je viens d'évoquer et, pour l'Union européenne, le passage du programme *Culture* au programme *Europe créative* correspondant également à un changement d'orientation politique pour la culture.

Les artistes ne se sont pas arrêtés de voyager pour autant et les opérateurs culturels en charge de travailler la question de la mobilité internationale pour les artistes n'ont pas (tous) disparu. Par ailleurs, un artiste rhônalpin diffère-t-il fondamentalement dans ses pratiques d'un artiste auvergnat ou d'un artiste auvergnat-rhônalpin ?

Plus qu'un cadre spatial et un matériau d'enquête, la Région Rhône-Alpes m'a fourni un partenariat de recherche à travers son service culturel et plus particulièrement en la personne

de Caroline Frezza-Buet, alors en charge du théâtre, des arts de la rue et du dispositif FIACRe-international. Je reviendrai sur les termes et les enjeux de cette coopération tant sur le plan théorique que méthodologique. La Région m'a fourni à la fois des données, un cadre et des conditions d'observation de la politique culturelle. Caroline Frezza-Buet a, par ailleurs, été pour moi une médiatrice privilégiée pour aborder mon terrain.

...du spectacle vivant

Les artistes étudiés et leurs mondes de l'art relèvent de la catégorie des arts du spectacle, également appelée spectacle vivant. Cette catégorie est construite sur des critères esthétiques et sur la constitution de champs artistiques et professionnels que sont le théâtre, la danse, le cirque, les arts de la rue et les musiques classiques et actuelles. Ces esthétiques ont en partage la scène comme une unité de lieu et de temps pour les artistes et le public (Charle, 2011) ainsi que la mise en œuvre d'un spectacle, c'est-à-dire une *mimesis* à destination d'un public. Celle-ci repose premièrement sur un assemblage de procédés esthétiques réunis sous le terme de mise en scène et qui engagent le corps, les sons, la manipulation d'accessoires, le langage verbal ou la scénographie ; deuxièmement sur une organisation esthétique du déroulement du temps : on parle de dramaturgie initialement pour le théâtre (Danan, 2010) mais ce procédé s'est étendu aussi bien à la danse qu'aux arts de la rue et au nouveau cirque (Cordier, 2007 ; Garcia, 2011) ; et enfin troisièmement sur une série de conventions qui associent le public (applaudissements, posture debout ou assise, respect du silence ou rire, etc.) (Becker, 2006). C'est sur ce dernier point que Jean-Marc Leveratto insiste pour définir le spectacle : davantage comme une expérience sensible partagée entre un public et des artistes qu'un format de monstration (2006).

Les caractéristiques esthétiques, techniques et sociologiques des arts du spectacle présentent en particulier deux aspects intéressants du point de vue de la mobilité. Premièrement, hors exceptions, les artistes voyagent avec les œuvres. Malgré le développement des technologies numériques, le principe développé par Jean-Marc Leveratto de coprésence physique des artistes, du spectacle et du public reste la norme et se transpose dans l'espace. Autrement dit, la spatialité des œuvres est étroitement liée à la spatialité des artistes dans le cadre du spectacle et des créations. Deuxièmement, la configuration du spectacle occasionne une rencontre des artistes et du public, une rencontre esthétique mais également parfois humaine. Il n'est pas question ici de préjuger de l'altruisme des artistes ni de généraliser ces scènes d'échanges entre public et artistes pendant ou en marge des spectacles. Posons seulement cette configuration de contact à l'autre (le public, mais pas seulement) comme une convention

de positionnement esthétique et culturel de l'artiste face à une *altérité* et à son pendant géographique *l'ailleurs* (Baqué, 2006). Troisièmement, le monde du spectacle, pour paraphraser la formule d'Howard Becker, est associé historiquement et sociologiquement à des pratiques et des représentations de la mobilité. Celles-ci sont réunies derrière la figure du *saltimbanque*, un type-idéal dont Jean Starobinski a défini les contours (2004) et à laquelle des générations d'artistes s'identifient en adoptant, entre autres, son idéal du voyage (Rhode, 2013). Pour autant, le spectacle en tant que lieu et moment n'est qu'une partie de l'activité des musiciens, danseurs, circassiens, etc. Les analyses de cette thèse portent sur des matériaux qui relèvent des différents moments du processus de « mise en œuvre »⁹ (Grésillon, 2014) tendus vers la création et la diffusion de spectacles.

Plus qu'une somme de disciplines artistiques différemment structurées et institutionnalisées depuis quelques siècles, les arts du spectacle constituent aujourd'hui un champ d'action et de réflexion. Un champ de réflexion, d'une part, pour de nombreuses sciences sociales parmi lesquelles la sociologie mais également l'histoire ou l'histoire de l'art. Les arts du spectacle bénéficient même désormais d'un champ de recherche et d'enseignement autonome. On note cependant, à la suite de Boris Grésillon (2014), qu'à l'exception de la musique, ce champ de recherche a été très peu abordé par les géographes, contrairement aux arts visuels. Un champ d'action, d'autre part, pour les politiques publiques en matière culturelle ou bien pour des structures associatives et des fondations qui s'y investissent. Ces deux aspects amènent à penser les arts du spectacle comme un tout et à ne pas restreindre l'étude à l'une de ses disciplines. Ainsi, l'intérêt de mener des recherches dans un secteur encore peu étudié en géographie, la dimension politique dont ce secteur fait l'objet et enfin une préférence personnelle pour la scène plutôt que les musées m'ont amené à cibler cette thèse sur la mobilité internationale des artistes du spectacle vivant.

Portrait des artistes mobiles en 500 pages

Cette thèse s'organise en trois parties. La première consiste à poser les termes théoriques et méthodologiques ainsi que les fondements historiques de la mobilité des artistes. En écho scientifique à la formule de l'artiste de rue Gilles Rhode, il s'agit de montrer dans quelle mesure on peut dire que « le voyage est dans les gènes des saltimbanques ». Pour cela, une série de portraits de *l'artiste* permettent de définir les cadres théoriques au croisement de l'art

⁹ Une expression employée par Boris Grésillon pour décrire les différentes étapes de la création à la diffusion. Une expression empruntée à son homonyme Almuth Grésillon, 2008, *La mise en œuvre : itinéraires génétiques*, CNRS éd., Paris.

et de la mobilité (chapitre 1). Pour répondre à ces enjeux théoriques, je propose ensuite une méthodologie basée sur l'élaboration et l'investigation d'un terrain mobile qui a permis la récolte et l'analyse de données à la fois quantitatives et qualitatives relevant des formats, des discours et des pratiques de mobilité (chapitre 2). Avant de présenter les résultats de la mise en œuvre de cette méthodologie, je présente une lecture géohistorique des problématiques soulevées par la thèse, de la naissance sociologique de l'artiste à la Renaissance jusqu'au triomphe romantique de l'artiste au XIXe siècle (chapitre 3).

La deuxième partie présente une première série de résultats consacrée aux destinations, aux formes et aux rythmes spatio-temporels de la mobilité des artistes dans leur contexte institutionnel. Un premier moment se focalise sur les notions de circulation et d'international pour faire un état des lieux de la mobilité des artistes français dans les logiques de marchés (chapitre 4). Après la logique économique, la logique politique fait l'objet du moment suivant qui replace la mobilité internationale des artistes dans les cadres des politiques culturelles, de leurs dispositifs et de leurs espaces de projection (chapitre 5). Enfin, la focale se resserre sur les artistes rhônalpins comme cas d'étude des pratiques de mobilité internationale. Cette étude révèle à la fois une géographie des déplacements et un ensemble de pratiques et de représentations qui formalisent ce que nous nommons le voyage artistique (chapitre 6).

Enfin, la troisième partie intègre le concept de territorialité afin d'approfondir la compréhension des pratiques et des relations à l'espace et aux territoires en situation de mobilité. Une approche de la mobilité par la spatialité permet d'abord de mettre en lumière les valeurs du voyage artistique ainsi que les relations fixes et mobiles aux lieux de la création (chapitre 7). Mobilité et espaces n'étant pas dénués d'idéologies et de caractères politiques, la valeur de la mobilité est ensuite abordée sous l'angle géopolitique comme un élément au service de la diplomatie culturelle (chapitre 8). Le déplacement dans l'espace, la diplomatie et la démarche artistique impliquent nécessairement l'*Autre, ailleurs*, avec lequel la rencontre a potentiellement lieu ; une rencontre dont les termes interculturels sont expliqués (chapitre 9).

Première partie.

« Le voyage est dans les gènes des saltimbanques ».

État de l'art et démarche pour une étude des pratiques artistiques mobiles.

Introduction de la première partie

« Le voyage est dans les gènes des saltimbanques ; il est ferment et aboutissement de leurs aventures. » Gilles Rhode

Cette phrase a été écrite par Gilles Rhode, co-fondateur de la compagnie d'arts de la rue Transe Express et saltimbanque auto-proclamé, pour ouvrir un texte témoignant de l'importance des voyages dans sa vie d'artiste (2013). La métaphore du génome y est employée pour expliquer la relation constitutive que les artistes ont avec le voyage, en tant qu'idée et pratique, et par conséquent avec la mobilité.

Premièrement, la génétique exprime le rôle constitutif du voyage dans l'identité même des artistes. Autrement dit, le voyage est dans leur ADN, il fait partie d'eux et inscrit la mobilité dans leurs propriétés. Ou, pour continuer l'équivalence, on voyage forcément lorsqu'on est artiste et on peut aussi se définir comme artiste lorsque l'on voyage. L'identité dont il est question est celle des saltimbanques. Gilles Rhode définit lui-même le saltimbanque comme « quelqu'un qui fait des choses extraordinaires pour arrêter les gens dans leur quotidien »¹⁰. Une définition large qui permet d'assimiler le saltimbanque à l'artiste, même si Gilles Rhode s'exprime au nom des arts de la rue, une des formes du spectacle vivant. Le terme de saltimbanque renvoie cependant à une figure mythique d'un âge romantique, comme l'indique son étymologie : celui qui « saute sur les tréteaux »¹¹ et dont le portrait est dépeint, de Théodore de Banville¹² à Jean Starobinski, sous les traits de la bohème, du forain ou du circassien. Celui-ci parle d'une « réminiscence esthétique » à propos de la figure du saltimbanque pour les artistes contemporains (Starobinski, 2004, p. 13). Cette idée nous amène au deuxième aspect que la métaphore de la génétique suggère à propos de la relation des artistes au voyage : l'héritage. L'ADN se transmet de génération en génération. Cette propriété des artistes se perpétue et constitue leur identité dans le temps long. Il est alors sous-entendu que le voyage évolue avec le temps. Si le principe même d'être en voyage perdure, ses formes, ses motifs, sa géographie, sont susceptibles d'évoluer en fonction des mutations de l'activité artistique : ses changements internes liés à des questions esthétiques ou bien

¹⁰ Extrait de sa prise de parole lors de la table-ronde *Le voyage ordinaire : le rôle des artistes rhônalpins entre l'ici et l'ailleurs* organisée par la Région Rhône-Alpes à Avignon le 16 juillet 2015. Plus de détails sur cette table-ronde page 133.

¹¹ *Idem*.

¹² Théodore de Banville, *Les pauvres saltimbanques*, Paris, 1853. Cette identification sémantique et esthétique du saltimbanque à la bohème sera détaillée dans le chapitre 3 où l'on retrouvera ces références.

externes liés à l'organisation socio-professionnelle.

Le voyage des artistes s'intègre alors dans une histoire du voyage et des voyageurs telle que Daniel Roche, Tsvetan Todorov, Gilles Bertrand ou Sylvain Venayre ont pu en proposer¹³. Dans cette histoire, les artistes font figures de génies. C'est une troisième interprétation que l'on peut tirer de la citation de Gilles Rhode. Le voyage est dans les gènes des saltimbanques selon lui comme le talent est dans les gènes des artistes selon Howard Becker (2006). Cette « génialité » est par ailleurs une des caractéristiques du saltimbanque selon Jean Starobinski (2004, p. 15). D'un trait, d'une caractéristique constitutive et transmissible, le voyage comme pratique spatiale apparaît comme un don, une facilité, une évidence, une qualité incorporée. La figure du génie est alors indissociable de son contraire, la figure de l'idiot : ignorant, *bête*, maladroit, grégaire. C'est ce voyageur-là qu'incarne le touriste selon Jean-Didier Urbain et auquel on peut opposer l'artiste (2002). En partant de ce jeu de miroir, on pourrait d'ores et déjà proposer quelques traits du portrait de l'artiste en voyageur : si le touriste est un mauvais voyageur « jouisseur, désœuvré, m'as-tu-vu, amateur » (2002, p. 45) et imperméable à l'altérité, l'artiste serait alors modeste, à l'œuvre, démiurgique, érudit et extrêmement sensible à l'altérité. Évidemment, ces traits sont de l'ordre du portrait, du type idéal et ne sont pas dénués d'un certain romantisme. Pour autant, si l'artiste est un génie du voyage, on peut se demander si le voyage est nécessaire au génie de l'artiste. Gilles Rhode y répond dans la deuxième partie de sa phrase. Le voyage est avant tout un « ferment » des aventures artistiques : pas de voyage, pas d'aventures, pas d'art. La dépendance apparaît alors comme un quatrième aspect de la relation des artistes à la mobilité. Une dépendance dynamique se met en place. Le voyage, en tant qu'objectif artistique, est un point de départ de la mobilité, l'élément originel d'une causalité qui va provoquer des aventures. Il se mue ainsi en « aboutissement », en conséquence. Le voyage est un point d'arrivée, un accomplissement et un apport qui entretient et enrichit la mobilité. Le voyage appelle alors le voyage dans une tension cyclique qui pourrait ne jamais s'arrêter et pour laquelle l'aboutissement devient aussitôt le ferment, etc.

Bien qu'empreints du romantisme qui entoure toujours la référence au saltimbanque (Starobinski, 2004), ces mots de Gilles Rhode offrent une puissance évocatrice qui n'a d'égal que le nombre de questions qu'ils soulèvent. Tous les artistes sont-ils mobiles ? Faut-il obligatoirement voyager pour se dire artiste ? Voyager quand on est artiste est-il si facile ? Où faut-il aller, pourquoi et comment pour se réclamer voyageur ? À l'heure de la mondialisation

¹³ Ces références seront reprises et détaillées au chapitre 3.

culturelle pilotée par les industries créatives, dans l'ère du numérique et au regard du bilan carbone, la figure de l'artiste colle-t-elle encore vraiment à celle du génie du voyage ? La liste des questions pourrait encore s'étendre. Le lien entre les artistes et la mobilité paraît si ancré et étroit qu'il suscite tout autant la curiosité et l'incrédulité. Dans la première partie de cette thèse, trois chapitres ont pour objet de poser les bases d'un sujet et d'une démarche visant à creuser les conditions de réflexion pour aller au-delà de cette curiosité et de cette incrédulité. Pour commencer, *voyage*, *mobilité*, *artistes*, *saltimbanques*, ces quelques termes déjà rencontrés feront l'objet dans le chapitre 1 d'éclaircissements théoriques au regard à la fois des études qui les ont conceptualisés et d'un contexte sociétal dans lesquels on peut les comprendre. La mobilité traverse les notions de voyage et d'art, les concrétise et les explique par des pratiques et des discours. Le chapitre 2 détaillera les choix méthodologiques qui ont amené à articuler la mobilité des artistes à la mobilité du chercheur. Ces pratiques s'inscrivent dans le temps et s'accompagnent de discours porteurs de sens et de représentations qui sont parvenues aux artistes de l'époque contemporaine. Le chapitre 3 reviendra sur cette dimension historique plusieurs fois présente dans les interprétations de la citation de Gilles Rhode, en s'attachant aussi bien aux pratiques, aux représentations qu'aux différents contextes institutionnels.

Chapitre I. Les artistes : le portrait d'un sujet mobile

L'artiste se prête au jeu du portrait. Au *Portrait de l'artiste en saltimbanque* de Starobinski¹⁴ (2004), Pierre-Michel Menger répondait par le *Portrait de l'artiste en travailleur* (2002), comme une sorte d'anti-portrait du précédent, de double négatif. Si Howard Becker a évité de portraiturer l'artiste en s'attachant plutôt au décor et à son envers (2006), Françoise Benhamou abordait son étude du *star system* par un inévitable « portrait-robot » de l'artiste-star (2002, p. 27). Au milieu de cette « galerie des portraits », Dominique Chateau n'a pas résisté à la tentation de proposer un *Portrait de l'artiste en artiste*, faisant de cette formule un lieu commun (2004, 2008, p. 10). Désormais, rares sont les auteurs travaillant sur les artistes à ne pas céder à cette formule et à ses multiples références. Formule qu'on a même pu voir inversée avec par exemple le *Portrait du chercheur en artiste* d'Anne-Laure Amilhat Szary (2017) comme une allusion à cette prolifération de portraits.

La multiplication de ces portraits révèle en premier lieu une catégorie sociale qui se prête bien à la caractérisation. Cette approche se justifie d'autant mieux que l'exercice de définition paraît impossible :

« S'il est des notions qui fuient la définition, l'artiste en est censément une. » (Chateau, 2008, p. 7)

Alors l'approche qui paraît plus pertinente pour comprendre cette catégorie sociale consiste à recenser ses attributs pour en construire progressivement le portrait. Comme l'affirme Nathalie Heinich, ces attributs relèvent autant de la sphère matérielle que de la sphère idéale :

« Un "statut", tel que le statut d'artiste, est composé aussi bien de réalités matérielles, statistiques, positives, que de représentations, d'images mentales, d'aspirations à réaliser un idéal. » (2005, p. 39)

Cette démarche amène inévitablement à jouer au jeu des différences et des ressemblances, d'où cette série de « portraits de l'artiste en "ceci" ou en "cela" ». À ce jeu-là, deux partis pris se font face : celui consistant à privilégier les différences et à voir en l'artiste une figure singulière de la société qui s'en distingue par le haut (Heinich, 2005) ; celui consistant à privilégier les ressemblances et à voir en l'artiste soit une figure exemplaire (Menger, 2002) soit une figure qui se fond désormais dans la société (Chateau, 2008).

En faisant l'étude de la mobilité des artistes, cette thèse se prête également au jeu du portrait

¹⁴ Première édition en 1970.

d'un artiste qu'on a revêtu des larges habits du voyageur. En guise de portrait, il s'agit surtout ici, dans ce premier chapitre, de définir le cadre et de choisir les couleurs. Le cadrage consistera à situer ce qu'on entend par artiste dans son champ d'activité – celui de l'art et de la culture – mais aussi dans un contexte sociétal, économique et politique où la mobilité constitue un cadre d'analyse et d'action (Borja et al., 2014 ; Urry, 2005). Pour cela, nous suivrons les recommandations de Nathalie Heinich mentionnées plus haut en articulant pratiques et représentations, ce qui nous amènera à décliner les principaux traits d'un artiste hypermobile, très souvent portraituré en nomade. Enfin, en guise de choix de couleurs, nous discuterons les concepts permettant d'appréhender au mieux les pratiques de mobilité des artistes dans leur dimension spatiale et dans leur cadre territorial.

1. L'art et les artistes, une catégorie socio-professionnelle mobile

L'art en géographie est un objet de recherche récent et la structuration disciplinaire d'une géographie de l'art l'est encore davantage (Grésillon, 2014). Malgré un « tournant culturel » voire un « tournant artistique », définir l'art et les artistes demeure problématique et le recours aux apports théoriques des sociologues, philosophes ou historiens de l'art est nécessaire.

De Pierre Bourdieu à Howard Becker, de Nathalie Heinich à Pierre-Michel Menger ou encore de Dominique Chateau à Nicolas Bourriaud, plusieurs trajectoires théoriques posent des bases à une conceptualisation de l'art et à une caractérisation du groupe social que forment les artistes ; le choix de la définition de l'un par l'autre constituant déjà un parti pris conceptuel fort. Pourtant, la lecture de ces auteurs suscite autant de débats qu'elle apporte de réponses. Même si c'est le sens de leur entreprise, tous reconnaissent avoir affaire à un sujet compliqué à définir. La faute à une résistance intrinsèque de l'objet – art – à toute forme de définition, délimitation, indexation (Chateau, 1994, 1998). Néanmoins, ces philosophes et sociologues ne s'arrêtent pas à cette difficulté initiale et proposent plusieurs pistes d'analyses sur l'art. André Ducret résume cet ensemble en trois axes de recherches. Le premier porte sur l'évolution de la figure de l'artiste, le deuxième sur sa position sociale, le marché du travail et le type d'emplois qu'il propose et le troisième sur l'activité et les réseaux, les ressources et les épreuves (Ducret, 2011). Transversalement à ces trois axes, certains travaux s'attachent à caractériser l'art comme un régime d'exception dans lequel les artistes se singularisent (Chateau, 1998, 2008 ; Heinich, 2005 ; Liot, 2004). D'autres abordent l'art en tant que pratique ordinaire en cherchant à l'étudier au sein des logiques sociologiques, économiques et politiques (Ardenne, 2002 ; Becker, 2006 ; Bourriaud, 2001 ; Menger, 2002). Notons que les

principaux travaux de théorisation de l'art reposent sur une conception restreinte : celle des arts plastiques, des beaux arts, des arts visuels (Bourriaud, 2001 ; Chateau, 1998 ; Heinich, 2005 ; Kwon, 2002 ; Liot, 2004). Autrement dit, le spectacle vivant est une parcelle quelque peu oubliée du champ des théories de l'art.

À la lumière de ces quelques axes épistémologiques sur l'art, le choix est fait de privilégier une approche qui part des artistes pour appréhender les logiques artistiques. C'est pourquoi cette première partie de chapitre propose plusieurs clés de compréhension de ce que sont les artistes. Plusieurs théories sociologiques ou philosophiques y sont mentionnées et parfois développées dans l'objectif d'affiner les traits et les perspectives du portrait de l'artiste. Elles amènent également à des éclaircissements sémantiques et à l'explicitation de partis pris analytiques. Une première série de portraits adopte un point de vue centré sur le rôle social, culturel et esthétique des artistes. Dans une deuxième série, un point de vue élargi met l'activité artistique en perspective des contextes historiques, sociétaux et institutionnels. Enfin, le critère de la mobilité en tant que sujet artistique vient compléter cette série de portraits.

1.1. *Entre création, culture et esthétique : un portrait mouvant à esquisser*

Si l'art est retard à toute définition, il en est de même de ses acteurs, les artistes. La sociologue Françoise Liot écrit d'eux qu'ils constituent une « population [qui] pose problème à l'analyse » (2004, p. 9) :

« Ce "groupe" ne forme pas tout à fait une profession, ne s'inscrit pas toujours dans un véritable statut, les revenus sont disparates et les diplômes ne régissent pas l'entrée dans ce métier. » (Liot, 2004, p. 9)

Il ressort de cette citation la difficulté de saisir les artistes comme une catégorie claire à discerner et stable, contrairement aux usages langagiers communs qui esquivent cette difficulté. Au contraire, il apparaît que cette difficulté à présenter des critères tangibles de définition semble caractéristique de la condition d'artiste. Pourtant, comme le rappellent Françoise Liot et d'autres théoriciens de l'art, à défaut de figer les artistes dans une définition qui risquerait d'être artificielle et réductrice, une caractérisation est nécessaire afin de poser des points d'accroche préalables à une analyse. Pour ce faire, nous constatons d'abord, en nous appuyant sur la citation ci-dessus, l'impuissance des critères externes (profession, statut, revenus, diplômes) pour définir les artistes. C'est en adoptant un point de vue interne interrogeant le rôle des artistes que commence cette série de portraits visant à caractériser notre sujet.

1.1.1. Un portrait de l'artiste en créateur

Malgré les difficultés de définition énoncées, Françoise Liot ose une proposition qui servira ici de point de départ :

« La catégorie des artistes se définit par des pratiques qui visent à la production d'œuvres d'art [...]. » (2004, p. 9)

Autrement dit, la production d'œuvres définit les artistes comme un objectif commun qui implique un ensemble de pratiques qui sont alors qualifiées d'artistiques. Ce postulat de départ amène également les sociologues André Ducret et Pierre-Michel Menger à proposer de définir les artistes par leurs pratiques, ayant pour dénominateur commun le « travail créateur » (Ducret, 2011, p. 11 ; Menger, 2009).

Une telle définition paraît aller de soi mais demeure néanmoins problématique. En effet, la notion de création peut s'inscrire indifféremment dans deux référentiels diamétralement opposés : premièrement, le référentiel romantique où le créateur est un génie et où la création est réservée à un petit nombre (Chateau, 2008 ; Heinich, 2005) ; deuxièmement, le référentiel d'une société créative où les qualités d'innovation, d'inventivité et d'esthétique sont des valeurs largement répandues (Lipovetsky & Serroy, 2013) et où « nous serions tous des artistes... », pour reprendre la formule de Dominique Chateau (2008, p. 8). De ce point de vue, la dimension créatrice paraît soit trop restreinte, soit trop large. Dans le premier cas, l'activité de création restreint l'art aux créateurs, à savoir ceux qui ont l'idée et la vision de l'œuvre. Ils exercent « l'activité cardinale » (Becker, 2006, p. 41), celle qui réclame la sensibilité et le talent – « mixte de don et de travail » selon Nathalie Heinich (2005, p. 349) – propre aux artistes. La caractérisation par l'acte créateur met alors de côté tous ceux qui participent au travail de création et composent les « chaînes de coopération » mises en lumière par Howard Becker (2006). En particulier, dans le monde du spectacle, les interprètes : danseurs, musiciens, comédiens, circassiens, etc. s'opposeraient, avec cette définition de l'artiste, aux créateurs que seraient les chorégraphes, auteurs, compositeurs, metteurs en scène, scénographes, etc. À nouveau, avec cette définition, l'artiste en *créateur* semble taillé dans le marbre des arts visuels. Dans le second cas, la dimension créatrice paraît large car confondue avec son attribut, la créativité. Celle-ci est érigée en compétence voire en injonction à la fois pour les individus (Lipovetsky & Serroy, 2013 ; Menger, 2002) et les territoires urbains (Florida, 2002, 2005 ; Landry, 2000 ; Vivant, 2009). Boris Grésillon rappelle que la créativité ne signifie pas création dans la mesure où elle se diffuse comme une aptitude à l'inventivité, à l'adaptation, à l'innovation et l'esthétique dans des domaines disparates du travail ou des

loisirs (2014). Il n'est plus strictement question d'art comme une pratique codifiée dans un champ découlant d'une intention esthétique.

L'impasse de cette définition par l'acte créateur et la difficulté à cerner les contours de la catégorie des artistes relèvent, selon Dominique Chateau, d'une « hypothèse de la récession de la posture d'artiste » voire de « l'hypothèse de la disparition de l'artiste » (2008, p. 8). Ceci correspond à une « dé-définition » de l'art dans la mesure où d'une part les artistes n'auraient plus besoin de l'art – ils s'autoproclament – et d'autre part l'art n'aurait plus besoin d'artistes – idéologie du “tous artistes” (2008, p. 92 à 95). Dominique Chateau explique cette hypothèse par une dilution de l'art dans d'autres sphères : la culture, l'économie, la politique, etc. Il préfigurait ainsi la thèse de « l'esthétisation du monde » qu'ont développée depuis Gilles Lipovetsky et Jean Serroy (2013) comme l'investissement du capitalisme dans certaines vertus socialement reconnues de l'art, dont celle de l'esthétique. Dominique Chateau a moins développé la sphère économique que la sphère culturelle. Pour lui, le « tous artistes » découle du « tout culturel » (2008, p. 114). L'époque et la vision de l'art comme un domaine autonome paraît bien révolue.

Cette thèse prend acte de ces deux référentiels de définition de l'artiste en créateur avec chacun son éclairage et ses limites. Les artistes sélectionnés dans mon échantillon d'étude, rappelons-le, sont des artistes professionnels. Ils sont sans doute *créatifs* mais ne sont pas finalement pas tous *créateurs*. La plupart le sont et ont été sélectionnés pour leur capacité à exercer cette activité dont l'analyse, dans le cadre des pratiques de mobilité, est source de connaissances sur l'espace. Elles et ils sont metteurs en scène, chorégraphes, scénographes, compositeurs, auteurs. Leurs œuvres désignent dans cette thèse l'objet de la création : spectacles, concerts, disques. L'œuvre désigne également l'ensemble des créations d'un artiste ou d'une compagnie et traduit l'homogénéité ou bien l'évolution à l'échelle temporelle de la carrière. Enfin et surtout, l'œuvre renvoie au fait d'œuvrer, c'est-à-dire à la démarche et aux intentions qui président à la création, entendue comme un processus plus qu'un résultat (Volvey, 2012). D'autres exercent les activités annexes concernant la technique ou la production mais participent sans conteste au processus de création des œuvres. En choisissant ainsi un critère fonctionnel de sélection des artistes pour les besoins de l'enquête, je n'entends néanmoins pas faire l'impasse sur les problématiques soulevées par une définition de l'art par la création. Le point suivant aborde la place et le rôle des artistes dans l'horizon du culturel qui nécessite de clarifier l'emboîtement sémantique de l'art et de la culture. Je préciserai enfin une autre relation sémantique, celle de l'art et de l'esthétique.

1.1.2. Un portrait de l'artiste en acteur culturel

Art et culture forment un couple indissociable pour plusieurs raisons. La première est sémantique dans la mesure où l'art en tant qu' « ensemble des activités humaines créatrices visant à l'expression d'un idéal artistique¹⁵ » est un élément de la culture.

La place et le rôle de l'art dans le champ sémantique de la culture dépendent de la définition que l'on donne de celle-ci. Au sens le plus large, la culture désigne l'ensemble des « savoirs collectifs en opposition à la nature » (Boichot, 2012, p. 20). Cette dimension à visée anthropologique comprend alors :

« Les connaissances, croyances, pratiques, coutumes, valeurs, productions symboliques esthétiques, morales, juridiques, religieuses, politiques, économiques tant soit peu durables, qui sont inventées, transmises et mobilisées par l'individu, par le groupe, par les membres d'une société ou par l'espèce humaine, de manière à organiser et façonner les relations d'une collectivité avec son environnement et les liens qui assurent la viabilité du groupe. » (Menger, 2001, p. 180)

L'art y occupe une place de choix au titre des « productions symboliques esthétiques » et aux côtés des productions et des formes scientifiques, sociales, économiques, etc. Pour le dire autrement, l'art est un des éléments qui caractérise, illustre et véhicule une culture. Au sens le plus restreint, la relation sémantique entre art et culture peut être formulée comme une équivalence : l'art est de la culture et la culture est de l'art.

« La culture, au sens propre, premier du terme, c'est de l'art, c'est de la musique, du théâtre, de la danse, de la peinture, du cinéma, des livres ou de l'architecture. Bref, ce sont des œuvres nées de l'esprit et de l'imagination d'artistes. » (Grésillon, 2014, p. 64)

On peut ainsi parler d'une définition artistique de la culture, comme une restriction de la définition anthropologique. Suivre la préconisation de Boris Grésillon de « réduire la voilure et de se concentrer sur l'art et la création » (2014, p. 61), revient alors d'une part à centrer la focale sur la démarche artistique et d'autre part à replacer celle-ci dans son contexte culturel de création. On entend alors par culture à la fois la matrice culturelle de production artistique – la culture comme contexte de création – et le résultat culturel des productions artistiques – par leur création, leur diffusion, leur médiation.

Envisager l'art dans son contexte culturel amène à une troisième définition de la culture : la culture en tant que pensée et action politique (Girard, 2001). En effet, dans de nombreux pays dont la France, la culture fait l'objet d'une politique publique. La « vie culturelle », proche

¹⁵ D'après la définition du *Robert* donnée et commentée par Boris Grésillon (2014, p. 67).

d'une définition anthropologique de la culture, est forgée par une « action culturelle [...] commandée par la nécessité d'accélérer le développement culturel » (2001, p. 510). Cette action culturelle devient « politique » dans la mesure où elle rassemble « un ensemble de finalités, d'objectifs et de moyens qui soient explicites et rassemblés dans une cohérence par une autorité qui a la légitimité d'agir » (2001, p. 510). On parle alors d'un sens politique de la culture comme un domaine d'actions qui renvoient à des stratégies, des dispositifs, des territoires et des groupes sociaux ciblés. L'art y est à la fois un levier d'actions et un objectif de développement.

L'argumentaire de cette thèse joue sur la polysémie du mot culture en fonction du contexte dans lequel les artistes, les œuvres et les projets artistiques se situent. Prioritairement, la culture est abordée dans son sens artistique comme à la fois la matrice et l'ensemble des productions d'œuvres d'art. La mobilité des artistes, leurs projets, leurs spectacles sont ainsi entendus comme des activités culturelles. Pourtant, même dans un sens restreint, la culture ne se réduit pas strictement à l'art et désigne l'ensemble des acteurs et des canaux qui lui sont liés. C'est le sens que l'on prête aux termes « secteur culturel » ou « équipements culturels ». On s'approche alors du sens politique comme avec l'expression « artistique et culturel » qui joue sur l'attendu culturel d'un projet artistique formulé par une instance. C'est par exemple le cas du domaine « artistique et culturel » des opérations de coopération décentralisée. Le sens politique de la culture est évidemment celui des « politiques culturelles » mais aussi des « opérateurs culturels » des « services » et « structures culturelles ». Enfin, la définition large à connotation anthropologique est inévitable lorsqu'il est question de « multiculturel » ou d'« interculturalité » découlant des pratiques de mobilité où les artistes sont au contact d'une autre *culture*.

1.1.3. Un portrait de l'artiste en professionnel de l'esthétique

Comprendre l'art pour mener des analyses sur des pratiques d'artistes nécessite de prendre en compte la dimension esthétique. Que l'analyse soit centrée sur l'œuvre ou bien sur l'organisation sociale de l'art, l'esthétique est mobilisée comme mode de relation à l'art. Or ce terme pose lui aussi un problème de polysémie. Sa clarification est d'autant plus nécessaire que ce terme s'étend désormais bien au-delà de l'art. D'une part, une série de travaux, notamment en géographie, étudie l'esthétique dans sa dimension environnementale, en référence à la nature et à la ville¹⁶. D'autre part, l'esthétique est envisagée par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy comme une valeur empruntée au domaine de l'art qui se diffuse

¹⁶ Nous faisons références, entre autres, aux travaux de Jacques Lolive ou de Nathalie Blanc.

dans l'économie d'un capitalisme qui en a fait un idéal de production, de distribution et de consommation. L'esthétique est conçue comme un processus – l'esthétisation – qui irrigue l'économie et la société occidentale en étant alors associée au style, à la beauté, aux goûts, aux sensibilités et à la séduction (2013, p. 12).

Cette approche met la focale sur le sens premier de l'esthétique reposant sur la définition kantienne de l'art basée sur la beauté. Cette conception met en équilibre la subjectivité d'un sujet face à une œuvre d'une part, et le jugement d'esthéticiens en fonction de « systèmes » d'autre part (Becker, 2006). Ce sens de l'esthétique engage la définition de l'art en déterminant la légitimité des œuvres et des artistes :

« Comme toutes les sociétés où des esthéticiens exercent ce rôle font du mot *art* un terme honorifique, le fait même de tracer une ligne de démarcation contribue inévitablement à établir une hiérarchie parmi les réalisations qui pourraient prétendre au statut d'œuvres d'art. » (Becker, 2006, p. 152)

Pour Anne Volvey, il s'agit d'un « sens restreint qui désigne le jugement de goût attaché à un type d'expérience en particulier – l'expérience (notamment visuelle) d'un objet d'art, sens qui constitue le champ factuel des disciplines traditionnelles de l'art » (2014a). Ce premier sens amène ainsi à un deuxième qui renvoie aux disciplines artistiques. L'esthétique devient « l'étiquette d'une discipline » pour Dominique Chateau (2008, p. 33). Les jugements esthétiques s'expriment par rapport à des normes et agissent sur la reproduction de conventions qui permettent de distinguer différentes disciplines. Howard Becker cite l'exemple du jazz :

« Une esthétique générale intervient de manière plus explicite dès que quelqu'un propose une modification notable de la pratique courante. Si moi, musicien de jazz, je souhaite abandonner les structures traditionnelles de douze et trente-deux mesures pour d'autres structures où la longueur des phrases et des séquences deviendrait un élément de l'improvisation, il me faut trouver des motifs recevables pour ce changement. » (2006, p. 149)

Cet exemple illustre la manière dont l'esthétique s'alimente des pratiques et enrichit les conventions pour proposer un autre découpage de l'art. Si le premier sens détermine les frontières de l'art et hiérarchise en fonction de valeurs, ce deuxième sens place le curseur au sein des activités et des œuvres pour déterminer des esthétiques. Ces esthétiques se regroupent, s'identifient ou se distinguent en fonction de manières de faire : un jeu, un son, une scénographie, un usage de la langue, une utilisation des costumes, de l'espace public, un rapport au public, etc. Il s'agit pour les artistes de la « mise en forme [...] d'une intuition

fondamentale », autrement dit de la manière de *mettre en œuvre*, de « “traduire” matériellement » (Bourriaud, 2001, p. 118). Ces esthétiques individualisent des œuvres et des artistes tout en les inscrivant dans des disciplines. Elles ne sont pas étrangères au sens premier dans la mesure où elles cherchent à se positionner par rapport à des valeurs et à plaire. Ainsi se profile le troisième sens, celui par lequel l’esthétique relie les artistes au public :

« On parle bien sûr ici d’une définition de l’esthétique qui [se fonde] sur la médiation, sur la capacité à susciter une émotion et une expérience sensible. » (Amilhat-Szary, 2015, p. 89)

L’esthétique occupe alors deux fonctions. La première est une fonction de médiation, un mode de visibilité et de partage des formes artistiques. La seconde est un vecteur d’émotion qui n’amène pas seulement à juger ou évaluer mais à ressentir. L’une comme l’autre font appel au sensible : les sens comme moyen d’appréciation des formes artistiques et la sensibilité comme facteur d’émotion qui situe tout un chacun par rapport à l’œuvre d’art. Comme l’écrit Howard Becker, l’esthétique est donc bien une activité (2006, p. 147) qui, en dehors de l’activité théorique des esthéticiens, relève de l’expérience partagée entre artistes et public. En définissant le terme, Anne Volvey décline comment l’esthétique se manifeste par l’expérience : « les éprouvés perceptifs, moteurs et kinesthésiques, émotionnels d’un corps engagé dans des agirs relationnels et les dimensions de l’affectivité qui en découlent » (2014a).

Juger, reconnaître, ressentir. Ces trois verbes peuvent synthétiser l’esthétique comme une activité qui donne du sens à l’art, en tant que pratique et en tant qu’œuvre. Les théories de l’esthétique proposées entre autres par Dominique Chateau (2000) ou Jacques Rancière (2000) amènent évidemment des développements plus larges dans le registre philosophique. L’usage que nous en faisons se veut plus restreint et adapté à éclairer les pratiques de mobilité des artistes. Ce terme renverra dans cette thèse tour à tour à l’un des trois sens étayés plus haut. Précisons cependant le sens du couple « artistique et esthétique », employé à plusieurs reprises. La mention de ces deux termes vise à distinguer et réunir ce qui relève du cœur de l’œuvre et de la démarche des artistes envers un public – esthétique – et ce qui relève d’une pratique qui s’inscrit au sein d’un champ et qui implique un ensemble d’acteurs de ce champ – artistique.

Nous le voyons, ce portrait de l’artiste contemporain est tiraillé entre différentes tensions aussi bien sémantiques que sociétales. Premièrement, une tension entre la création et la créativité. La création serait pour les artistes une prérogative et un moyen de les distinguer du reste de la société en tant que métier ou vocation, alors que la créativité apparaît comme une

compétence ou vertu à caractère exemplaire pour le reste de la société. Deuxièmement, une tension entre une culture au sens proprement artistique dont les artistes seraient les principaux artisans au service de productions esthétiques et une culture au sens politique dans laquelle ils sont des acteurs parmi d'autres composant avec des stratégies formalisées par des dispositifs. Enfin, troisièmement, une tension entre différentes conceptions de l'esthétique : tendue vers le beau, conforme à un monde de l'art ou bien médiatrice sensible. D'une sorte de bas-relief juché au-dessus de la société à une estampe confondue au restant de la société voire à une affiche publicitaire à la Warhol, le portrait de l'artiste balance entre "l'art pour l'art" et "l'art dans la société". C'est la raison pour laquelle, d'une part, il a été nécessaire de planter ici quelques points de fixation sémantiques. D'autre part, pour comprendre ce balancement, il faut rappeler que ce portrait découle d'une histoire aussi bien esthétique que sociale qui invite à le saisir à la fois dans son historicité et son contexte sociétal, économique et politique contemporain.

1.2. Historicité et contexte : des théories de l'art à la catégorisation des artistes

Revenons sur la proposition de définition des artistes par Françoise Liot que j'ai mentionnée de manière volontairement tronquée au début du point 1.1.1 page 34 :

« La catégorie des artistes se définit par des pratiques qui visent à la production d'œuvres d'art dont la désignation ne provient pas de compétences *a priori* mais d'un construit social qui détermine en même temps une valeur. » (2004, p. 9)

Selon elle, l'art est un construit social et il n'y aurait pas d'artistes sans un contexte qui les désigne en tant que tel et leur accorde une valeur. La caractérisation des artistes et l'exercice du portrait passe alors par l'adoption d'un point de vue élargi, d'une prise de perspective qui replace les artistes dans leurs contextes de création, d'action culturelle et de production esthétique. Cette "profondeur de champ" fait ainsi intervenir l'historicité des pratiques artistiques, leur contexte social et spatial ainsi que leur institutionnalisation.

1.2.1. Faire œuvre d'art : théories de l'artiste en pratiques

La définition de Françoise Liot focalise le construit social sur l'œuvre. L'histoire de l'art s'est attachée à analyser les œuvres dans leur contexte afin de révéler à la fois les conditions sociales de production de ces œuvres et la puissance évocatrice de ces œuvres sur leur époque. Il en découle une définition de l'œuvre qui a, elle-même, largement évolué avec le temps et les évolutions de l'art et des artistes. Dans ce triptyque de la création – art, artistes, œuvres – ces dernières ont renseigné ou donné une image sur la définition et le rôle des artistes. Jean

Starobinski attire ainsi l'attention sur l'image des artistes produite et véhiculée par la littérature et les œuvres d'art de l'âge romantique (2004). Dominique Chateau reprend ce constat et met en garde contre toute tentation de « portrait complaisant » (2008, p. 7) reposant sur « la conception dite parfois traditionnelle, parfois romantique, de l'art et de l'artiste » (2008, p. 8). C'est la raison pour laquelle la caractérisation des artistes doit tenir compte d'une historicité des pratiques comme un ensemble de références situées dans l'histoire de l'art.

Dominique Chateau propose, pour ce faire, une théorie de l'artiste qui prend en compte cette historicité (2008). Elle repose sur la distinction de trois idéal-types correspondant à trois moments de l'histoire de l'art et trois manières de produire de l'art dans la société : le « presque-artiste », le « plein-artiste » et le « post-artiste » (voir Encadré 1).

Encadré 1 - Historicité de trois figures de l'artiste

	Le « presque-artiste »	Le « plein-artiste »	Le « post-artiste »
Référence historique	Antiquité et Moyen-Âge	Renaissance, modernité et romantisme	Époque contemporaine
Valeurs de l'artiste	Technique, capacité à imiter et reproduire	Inspiration, imagination, génie	Transgression, incorporation de la vie d'artiste
Valeurs de l'œuvre	Importance du support dans l'œuvre	Importance esthétique de l'œuvre	Importance d'œuvrer, l'acte et l'intention comptent autant voire plus que le résultat
Relation sociale de l'artiste à l'œuvre	L'artiste est distinct de l'œuvre	L'artiste est attaché à son œuvre comme expression de l'art pour l'art	L'œuvre échappe à l'artiste
Relation sociale de l'artiste à l'art	L'art sans artistes	Les artistes incarnent l'art	Des artistes sans art et sans œuvres

Réalisation : F.Barthélémy, 2016, d'après Chateau, 2008.

Ces trois figures supposent une conception dynamique de la définition de l'artiste : une naissance, une maturation et une dilution. Cette évolution s'appuie sur une chronologie qui traverse les époques antique, moderne et contemporaine en décrivant un mouvement global d'autonomisation de l'artiste dans le temps jusqu'à effet de saturation et de crise de sa cohérence interne. Cette typologie qui définit l'artiste dans sa relation esthétique, sociale et économique au reste de la société fait écho à la manière dont Jacques Rancière théorise l'art. Plutôt que de définir frontalement ce qu'est l'art, il propose « trois grands régimes d'identification » en distinguant « des modes de production d'œuvres ou de pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques et de modes de conceptualisation des unes et des autres » (2000, p. 27). Ainsi, le « régime éthique des images », « le régime poétique des arts » et « le

régime esthétique des arts » organisent la compréhension de l'art, de la pratique et du rôle des artistes en fonction de l'importance sociale et politique des images créées, de l'importance accordée aux « manières de faire » ou encore de la relation de l'artiste à son art. Contrairement à la théorisation dynamique et chronologique de Dominique Chateau, celle de Jacques Rancière s'inscrit dans une autre historicité. S'opposant aux notions de modernité et d'avant-garde, ces trois régimes ne se succèdent pas mais cohabitent et consistent en des modes de réinterprétation actuels des œuvres et des pratiques.

Nous retenons de ces détours théoriques deux éléments qui seront utiles à l'analyse des pratiques de mobilité des artistes. Premièrement, les deux manières de considérer l'art et les artistes dans leur historicité amènent à penser les pratiques de mobilité actuelles à la fois dans une profondeur historique des pratiques et en écho à des références historiques de l'art. Cette démarche, que nous développerons dans le chapitre 3, consiste à mettre en vis-à-vis les pratiques de mobilité dans le temps et l'évolution des conditions d'exercice de l'art. Il ne s'agira pas seulement d'en reprendre l'histoire mais de la mettre en perspective des représentations contemporaines. Artistes et opérateurs culturels s'appuient sur cette historicité des pratiques artistiques comme une « [nouveau] du rapport à l'ancien » comme l'explique Jacques Rancière (2000, p. 36). Par exemple, à chaque fois qu'il est question de romantisme ou d'une vision romantique, il s'agit des représentations qui font référence à l'âge romantique comme mouvement artistique et culturel des XVIII^e et XIX^e siècles. Deuxièmement, ces deux approches théoriques ouvrent la possibilité de penser l'art non plus du côté de l'œuvre mais du côté de la pratique ; non plus du côté de l'objet mais du côté du processus. L'attention de Jacques Rancière accordée aux « manières de faire » et la théorisation par Dominique Chateau du « post-artiste » pour qui le *faire* compte plus que l'*artefact* amènent à replacer l'artiste dans l'ensemble de ses activités.

Ceci a d'abord un enjeu épistémologique. On peut considérer que l'œuvre, en tant que produit, n'est plus fondamentale dans la définition de l'artiste¹⁷. On peut l'envisager dans la perspective d'une démarche, d'une posture, d'une performance, d'une activité professionnelle, d'une commande voire ne pas l'envisager du tout. L'œuvre est elle-même à reconsidérer, non plus comme une image ou le fait d'une *mimesis*, pour reprendre la terminologie de Jacques Rancière, mais comme un ensemble d'intentions et d'actes qui *font œuvre* :

¹⁷ Dominique Chateau cite le philosophe de l'art Rainer Rochlitz : « On peut mener une vie d' "artiste" sans produire d'œuvre. On peut produire une œuvre sans mener une vie d'artiste et même sans être "professionnellement" artiste » (2008, p. 94).

« Ce n'est pas l'art d'écrire qui nous intéresse en l'occurrence, mais *l'écriture lorsqu'elle est au service de l'art* ; ce n'est pas "l'art des sons" comme dit le solfège, mais *l'usage artistique de la musique* [...]. » (Chateau, 1998, p. 13)

Dès lors, la mobilité en tant que posture et pratique peut être envisagée non seulement comme un bien intermédiaire au service d'un besoin de co-présence spatiale mais également comme une démarche artistique. Autrement dit, il s'agit de considérer que pour les artistes, la mobilité peut *faire œuvre* dans sa dimension spatiale – les déplacements – autant qu'idéelle – le mouvement. C'est la thèse d'Alix de Morant pour étudier le « nomadisme artistique » des artistes itinérants (2007). Poser ainsi la conception de l'art, des artistes et de l'œuvre revient à se demander dans quelle mesure les artistes sont *artistes* lorsqu'ils voyagent et à poser la question de la valeur esthétique du voyage. Le second enjeu est méthodologique et consiste à adopter un point de vue d'observation et d'analyse centré sur ces pratiques. D'une part, il s'agit de considérer les pratiques artistiques au sens large et pas seulement centrées sur l'œuvre et la création. Si la création et la diffusion doivent être prises en compte, l'enquête doit être attentive à la production, l'organisation, les relations publiques, les temps qui semblent *a priori* "morts" d'un point de vue de la création. D'autre part, ces pratiques artistiques entrent dans l'enquête en écho aux pratiques de mobilité : déplacements, organisation de projets, pratiques à l'étranger. Ces aspects méthodologiques et leur mise en œuvre seront développés dans le chapitre 2.

Il ressort de cette manière de caractériser les artistes, par les approches théoriques de Dominique Chateau et Jacques Rancière, l'importance à accorder aux *manières de faire*. Celles-ci renvoient à une articulation des pratiques et de l'esthétique dans un contexte social, économique ou politique.

1.2.2. Contexte de l'art et art contextuel

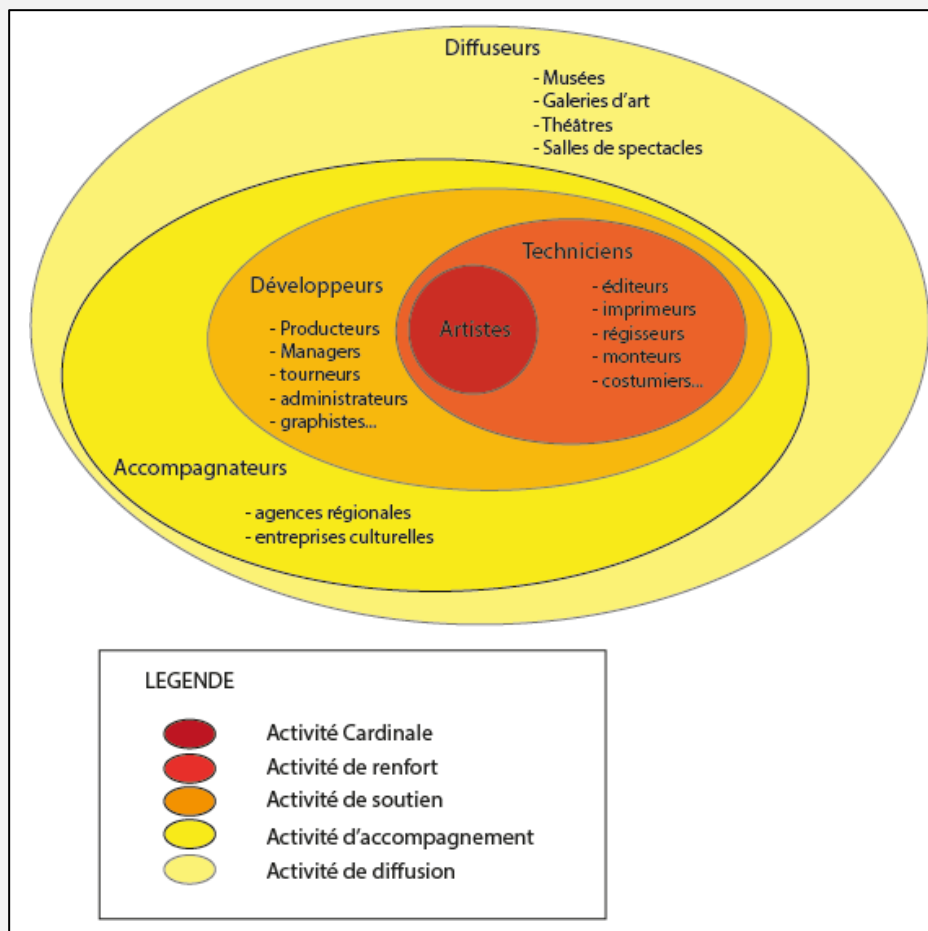
Après la vision historique consistant à remettre les pratiques en perspective de leurs références, il convient désormais d'envisager le contexte contemporain de création. Par là, nous entendons l'ensemble des éléments sociaux, culturels, économiques ou politiques susceptibles d'intervenir dans les conditions d'exercice des pratiques artistiques. Cette démarche est étayée par Dominique Chateau :

« Quant au concept d'art, ce qui nous intéresse [...] [c'est] de rendre compte de *l'idée* qui recouvre l'activité des individus qui sont censément artistes dans le contexte où ils exercent cette vocation. » (1998, p. 25)

Encadré 2 – Les artistes au sein des chaînes de coopération

L'artiste est en charge de ce que Becker appelle l'« activité cardinale » dans le processus de production de l'œuvre. Cette activité requiert à la fois le plus de parti pris esthétique et la plus grande maîtrise des conventions qui régissent le monde de l'art auquel l'artiste appartient. Cette notion d'activité cardinale est pourtant très variable selon les époques et selon les domaines artistiques. Dans le domaine des arts plastiques et graphiques, est le plus souvent considéré comme artiste celui qui a eu l'idée du tableau, de la sculpture, de l'installation ou de la prise de vue et en est le créateur sur le plan matériel. Dans le domaine du spectacle vivant, l'artiste peut tout aussi bien être le créateur (compositeur, auteur, chorégraphe...) que l'interprète (musicien, comédien, danseur...).

Quel que soit le talent de l'artiste, la qualité de l'œuvre dépend grandement du concours d'autres types d'activités que Becker qualifie de « renfort » et qui implique aussi bien des techniciens que des administratifs ou des dirigeants d'institutions. Ceux-ci constituent des chaînes de coopération.



Réalisation : F.Barthélémy, 2013, d'après Becker, 2006.

Une telle approche amène avant tout à distinguer l'art des artistes et à rejeter la « substantialisation de l'art dans un "artiste" » (Lévy, 1999, p. 324). Les artistes ne sont pas l'incarnation romantique de l'art mais plutôt des participants qui suivent des logiques propres au champ dans lequel ils s'intègrent. On reconnaît là l'une des premières théories sociologiques de l'art proposée par Bourdieu (1992), érigeant du même coup l'art en un objet scientifique dont les artistes sont des acteurs (Chateau, 1994). Au concept de champ, nous préférons celui de *mondes de l'art* développé par Howard Becker pour mener une entreprise

de déconstruction des processus artistiques en déplaçant son regard de sociologue de l'œuvre vers son contexte socioprofessionnel de création (2006). Nous adhérons ici à ce parti pris, prolongé par les travaux de Pierre-Michel Menger (2002, 2005, 2009, 2012), de considérer les artistes comme des travailleurs agissant au sein de *mondes* régis par des logiques sociales, culturelles, économiques ou encore politiques. Les artistes sont alors des professionnels reconnus comme tels, aux regards de conventions, à la fois par des institutions et par d'autres membres des chaînes de coopération aboutissant à la création des œuvres :

« L'artiste se trouve ainsi au centre d'un réseau de coopération dont tous les acteurs accomplissent un travail indispensable à l'aboutissement de l'œuvre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération. » (Becker, 2006, p. 49)

Ainsi, l'étude de la mobilité des artistes ne peut rester uniquement cernée sur les artistes mais doit tenir compte des autres protagonistes qui concourent à la production artistique (voir Encadré 2). En participant au processus de création, ils participent potentiellement aussi à la mobilité. Plusieurs catégories d'acteurs seront particulièrement observées soit pour leur mobilité aux côtés des artistes soit pour leur accompagnement des pratiques de mobilité : techniciens, chargés de diffusion, agences d'accompagnement, etc. Ils entourent directement les artistes au sein des structures artistiques ou bien agissent indépendamment au sein d'agences ou d'institutions publiques.

La prise en compte du contexte dans la compréhension de l'art et de ses pratiques fait également référence aux travaux de Paul Ardenne. Celui-ci dépasse le contexte de l'environnement professionnel des artistes et porte sur la relation esthétique à un environnement matériel et sensoriel. En proposant la notion d'*art contextuel*, il intègre « la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire » (2002, p. 11). Réalité contextuelle et démarche artistique constituent alors une forme d'art qui s'oppose au sens traditionnel et désigne « l'art d'intervention », « l'art engagé de caractère activiste », « l'art investissant l'espace urbain ou le paysage » et les « esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias et du spectacle » (2002, p. 10). Cette approche met l'accent sur la dimension relationnelle de l'activité artistique et déplace la focale de l'œuvre du produit créé vers le processus de création. C'est cette contextualisation qui a été retenue par les récentes études géographiques de l'art et permet d'établir un lien heuristique entre l'art et la géographie. Pour Anne Volvey, l'œuvre d'art *dans* l'espace – notamment celle de Cristo et Jeanne-Claude – met à jour un processus créatif *avec* l'espace, lui-même révélateur d'une spatialité artistique. L'art renseigne l'espace par l'étude de la démarche relationnelle des

artistes à cet espace débouchant sur des « objets-lieux d'art » (2007, 2010, 2012a). Pour Boris Grésillon, l'art est révélateur des dynamiques urbaines à nouveau dans sa contextualisation mais une contextualisation qui dépasse le cadre strictement spatial :

« [N]i l'art ni la culture n'existent en soi, [...] dans une perspective géographique et systémique ils sont nécessairement reliés aux autres composantes (politiques, économiques, sociales, urbaines) de la vie en société. » (2014, p. 60)

Une géographie de l'art doit alors tenir comptes « [d]es conditions matérielles de sa réalisation ou de sa représentation » :

« [O]n appréhende l'œuvre d'art non plus du strict point de vue artistique mais comme un objet culturel et social contextualisé. » (2014, p. 83)

Une telle approche replace ainsi l'art dans le domaine du culturel et, dans le même temps, inscrit une géographie de l'art dans les jalons épistémologiques de la géographie culturelle. Or, un des enjeux des contextes culturels dans lesquels évoluent les artistes relève de leur catégorisation.

1.2.3. Les artistes dans leurs mondes : des catégorisations discutables

Replacer l'art et les artistes dans leur contexte appelle à prendre en compte les institutions qui les régulent en organisant la production, la diffusion, le financement, la résidence, le développement, etc. Ces mondes de l'art, nous dit Becker, ne consistent pas seulement à organiser l'art mais servent aussi à le légitimer. Ainsi, de respect des conventions en innovations esthétiques et brouillage des codes, artistes et institutions reconfigurent en permanence la manière de considérer, distinguer et reconnaître l'art (Becker, 2006 ; Chateau, 1998). C'est probablement cette approche qui est la plus communément admise pour le public comme grille de lecture de l'art : celle consistant à comprendre le tout en identifiant ses parties. Ainsi, les artistes, les institutions et le public se reconnaissent dans des genres, des domaines, des champs, des secteurs, des disciplines, des esthétiques, autant de termes qui renvoient à la définition de l'art par sa catégorisation. Le choix a été fait de cibler une de ces catégories : le spectacle vivant ou les arts du spectacle ou encore les arts de la scène qui se distinguent des arts plastiques ou bien des arts visuels. Ces deux catégories appellent différentes sous-catégories qui articulent les points de vues des institutions, des artistes et des observateurs.

Les catégories institutionnelles nous intéressent particulièrement dans la mesure où, d'une part, elles ont l'habitude de segmenter leurs services en fonctions de catégories et, d'autre part, notre recherche s'appuie sur des pratiques de mobilité aux regards de dispositifs

institutionnels. Les catégories sont globalement fixes même si elles acceptent quelques nuances. Ainsi, pour la principale institution culturelle en France – le ministère de la Culture – et son service déconcentré en Régions – la Direction régionale des Affaires culturelles (DRAC) – les affaires artistiques se répartissent en quatre catégories : 1. Spectacle vivant, 2. Cinéma, audiovisuel et multimédia, 3. Livre et lecture, 4. Arts plastiques¹⁸. On retrouve globalement les mêmes intitulés dans les services culturels des Régions et à l’Institut français. Par exemple, le département du spectacle vivant de la Région Rhône-Alpes¹⁹ était structuré de la manière suivante : 1. théâtre et arts de la rue, 2. danse, musiques classiques et cirque, 3. musiques actuelles. Pour ces institutions, ces catégories ne servent pas seulement à organiser leurs services, c’est un outil de classification que l’on voit à l’œuvre notamment à travers les dispositifs. Il a une incidence sur la définition des artistes puisque ceux-ci doivent “entrer dans les cases” pour candidater à ces dispositifs. C’est le cas du FIACRe-international de la Région Rhône-Alpes sur les données duquel porte une partie des analyses de cette thèse. Celui-ci trie les projets en fonction des disciplines énoncées. Il est intéressant de constater que de 2006 à 2015 certaines catégories n’ont pas changé, comme la danse ou le théâtre, alors que de nouvelles ont fait leur apparition, comme les arts numériques, et que la catégorie « pluri-disciplinaire » accueille les inclassables. En effet, si les institutions s’efforcent de fixer une catégorisation pour définir l’art au pluriel, les artistes ont toute latitude pour entrer dans ces catégories ou bien jouer de leurs limites. C’est le cas de la compagnie rhônalpine Les trois points de suspension, ordinairement classée dans la catégorie des arts de la rue, mais qui joue à brouiller les pistes de la catégorisation institutionnelle :

« Nous sommes un collectif constitué de personnes issues du cirque, de la musique, du théâtre, de la danse et des arts plastiques, désireuses de réunir ces différentes facettes pour former le diamant qui fera étinceler le monde de demain. »²⁰

On y trouve le mélange d’à peu près toutes les esthétiques du spectacle vivant, plus la mention aux arts plastiques, ainsi qu’une ironie moquant la rhétorique des dossiers de subvention. Néanmoins, cette citation pose la question de la délicate catégorisation des artistes : revendication d’un mélange des genres ou bien refus de toute classification ?

La première hypothèse, celle du mélange des genres, est défendue par Patrice Pavis qui constate « [...] l’extrême diversité des spectacles contemporains. Il n’est plus possible de les

¹⁸ D’après l’organigramme du pôle Création, médias et industries culturelles de la DRAC Auvergne-Rhône-Alpes.

¹⁹ L’organisation n’a pas changé malgré la fusion avec l’Auvergne.

²⁰ Extrait du texte de présentation sur le site web de la compagnie sur la page *Qui sommes-nous ?* (www.troispointsdesuspension.fr/about.php), consulté en août 2017.

regrouper sous une même étiquette, fût-elle aussi accueillante que celle d' "arts du spectacle", d' "arts de la scène" ou d' "arts du spectacle vivant" » (2012, p. 6). À partir des années 1970, le nouveau cirque et les arts de la rue ont ouvert la voie. Le premier a contribué au renouvellement de la discipline circassienne en procédant à un mélange à la fois des genres (cirque, danse, commedia dell'arte, mime...), des postes (indifférence des postes de techniciens et de comédiens) et des techniques (acrobaties, jonglage, clown...) (Garcia, 2011). Le second s'est constitué en une nouvelle discipline en procédant également au mélange des genres (chorégraphie, arts plastiques, musique, cirque, pyrotechnie et machineries diverses) en les projetant dans l'espace public (Chaudoir, 1997). La deuxième hypothèse, celle du refus de catégorisation, est abordée par Sophie Lecoq dans son étude sur la construction de l'identité d'artiste en Bretagne. Plus précisément, il s'agit pour les artistes d'un « refus d'être enserré dans des catégories nominatives » afin de conserver un pouvoir d' « autodétermination » (2009, p. 101-102). Enfin, la troisième hypothèse suppose que les catégories institutionnelles ne sont peut-être plus vraiment celles des artistes et que ceux-ci n'ont pas besoin de catégories pour se repérer parmi les conventions et les esthétiques. C'est le point de vue de Paul Ardenne qui affirme que la question de la classification ne se pose pas pour les artistes (2011). On assiste, en effet, depuis plusieurs décennies à un mouvement de métissage, de diversification des pratiques, d'émergence de nouvelles disciplines et d'élargissement esthétique :

« En matière de création contemporaine, de la "multidisciplinarité" comme de l'"interdisciplinarité", convenons que celles-ci sont à leur comble. La création contemporaine aime les mélanges, la dissémination, les passerelles, les reconfigurations, sémantiques comme méthodologiques. » (2011, p. 27)

Le directeur de théâtre Bernard Faivre d'Arcier va plus loin en parlant de « transdisciplinarité » comme une forme artistique contemporaine qui dépasse la « simple juxtaposition des arts du spectacle, jusqu'à leur fusion en quelque sorte » (2011, p. 33).

Si nous faisons ce détour des questions de catégorisation par les institutions et de "dé-catégorisation" par les artistes, c'est pour revenir à la question qui nous intéresse le plus, celle de la catégorisation pour les besoins de l'analyse. À l'instar des artistes, on se retrouve en balance entre le cadre réconfortant des catégories instituées et le malaise de leur apparente superficialité. Doit-on se fier à l'œil expert des opérateurs culturels et privilégier les formes esthétiques dominantes d'un genre afin de les distinguer pour étudier les logiques qui nous préoccupent ? Ou alors doit-on renoncer à toute sectorisation pour adopter une approche plus globale qui correspond à ce que revendiquent les artistes dans leurs propos et leurs pratiques ?

Le terrain construit pour cette thèse, qui accorde une part importante à l'action des institutions par les données du dispositif régional FIACRe-international et par la voix des opérateurs culturels interrogés, amène à ne pas se détourner des différentes disciplines comme catégories d'analyse. De plus, certains auteurs pointent des spécificités esthétiques à ne pas confondre, comme Christophe Apprill qui pointe comment la danse ne circule pas de la même manière que la musique (2015). C'est la raison pour laquelle des distinctions disciplinaires sont intervenues dans l'analyse à plusieurs reprises. La première partie du chapitre 4 dresse ainsi un panorama des circulations par discipline. Pour autant, il faut se rendre à l'évidence du risque de brouiller l'analyse en fixant des catégories trop fines, ce qui reviendrait à plaquer des cases dans lesquelles les pratiques artistiques rentrent difficilement. Même si les compagnies ont des disciplines de prédilection, elles ne sont pas tenues de s'y cantonner sur la durée, ce qui pose problème dans l'analyse des parcours sur un temps long. À l'échelle des spectacles, même si une esthétique prédomine souvent, la transversalité est de mise, expliquant la case « pluri-disciplinaire » des dispositifs et des études. Enfin, je me range derrière la posture de Dominique Chateau pour qui l'art est une pratique globale qui prévaut sur les disciplines :

« Il s'agit ici de réfléchir sur l'artiste, par-delà le peintre ou le musicien : comme on l'a vu, ce qui le définit [...] ce n'est pas seulement qu'il fasse de la peinture ou de la musique, mais qu'il fait de l'art en faisant de la peinture ou de la musique ; ce n'est pas davantage qu'il pratique son art "entre autres choses", mais bien plutôt l'investissement complet de l'individu dans la totalité que son art de prédilection cristallise. » (Chateau, 2008, p. 89)

Ainsi, j'ai choisi pour cette thèse de cantonner l'étude au spectacle vivant qui, pour les différents arguments développés ci-avant, semble constituer une catégorie équilibrée et de ce fait un objet d'étude pertinent. Il s'agit d'une part d'un équilibre entre les points de vue des institutions, des artistes et de l'analyse. D'autre part, le spectacle vivant est un point d'équilibre entre l'art sans catégories – qui apparaît trop globalisant – et le choix d'une discipline en particulier – paraissant à la fois trop délicat à isoler et trop spécifique au regard des pratiques de mobilité.

À l'issue de cette double série de portraits, le premier centré sur les pratiques des artistes et le second élargi à leurs contextes, plusieurs jalons ont été posés afin d'avancer dans la détermination des artistes comme objet de recherche et de leur compréhension comme sujet. Ces bases théoriques ont également permis de procéder à des éclaircissements sémantiques et à des positionnements épistémologiques. Pour enrichir ce portrait, il convient d'ajouter "une touche", celle de la mobilité comme une caractéristique supplémentaire aux pratiques et aux

identités d'artistes.

1.3. Quand l'art rencontre la mobilité

Depuis quelques décennies, le monde de l'art diffuse ses valeurs dans d'autres sphères de la société. Le domaine de la mobilité n'a pas échappé à ce phénomène. Ce dernier point achève ainsi la caractérisation théorique de l'artiste par un aspect *a priori* inattendu : sa mobilité.

Pour plusieurs auteurs s'intéressant à la manière dont le monde de l'art influence l'ensemble de la société, la mobilité apparaît à la fois comme une caractéristique attachée aux pratiques des artistes et comme une valeur que la société s'approprie dans un contexte capitaliste (Boltanski & Chiapello, 2011 ; Menger, 2002). Par ailleurs, le caractère *créateur* de l'art a également débordé au-delà des artistes *stricto sensus* en se diffusant dans le monde de l'entreprise, de la consommation ou encore des loisirs sous forme de *créativité* (Lipovetsky & Serroy, 2013 ; Vivant, 2009). Si la créativité s'est emparée des territoires (Florida, 2002 ; Vivant, 2009), cette porosité s'étend désormais à la mobilité elle-même. La créativité, d'une part, et la mobilité, d'autre part, relèvent ainsi chacune d'engouements certains qui se rejoignent aujourd'hui (Borja et al., 2014). En témoigne l'organisation du forum international *Creative Mobilities* en septembre 2017 à Grenoble²¹. Même si notre recherche est centrée sur la relation art et mobilité dans le sens de ce que la mobilité apporte aux mondes de l'art, parler de « mobilités créatives » ou bien de « Créativité(s) et Mobilité(s) »²² interroge sur ce que l'art apporte à la mobilité, questionne s'il existe un art de la mobilité ou encore un art d'être mobile.

1.3.1. L'art sur la mobilité

Dans un article visant à déconstruire la notion de « *la* mobilité », Simon Borja, Guillaume Courty et Thierry Ramadier analysent le rôle de l'art dans la construction de cette notion. Considérant que la mobilité produit des « pratique[s] à forte plus-value symbolique », ils montrent comment l'art a participé à construire et diffuser un imaginaire de la mobilité (2014). Ces auteurs identifient ainsi ce qui est pour nous un premier mode de relation entre l'art et la mobilité : l'art qui traite de la mobilité. Effectivement, d'une part, la mobilité est chargée d'un imaginaire qui se décline en fonction des pratiques, des espaces et des sujets (Cresswell & Merriman, 2011). D'autre part, la mobilité est un thème récurrent de la production artistique, que ce soit dans le domaine des arts visuels et figuratifs (Baqué, 2006) ou dans le domaine du

²¹ <http://creative-mobilities.org/>

²² C'est par ces deux expressions que les organisateurs du forum traduisent *Creative Mobilities* sur le site web dédié.

spectacle vivant (Morant, 2007). Comme en témoignent les exemples utilisés dans l'article (Baudelaire, Gaultier, Delacroix, Hugo, Nerval, Duchamps, Verhaeren), la mobilité n'est pas un sujet nouveau pour les artistes. Parler pour cette époque d'un art *sur* la mobilité apparaît même comme un anachronisme dans la mesure où ces auteurs – et d'autres (Bassand & Brulhardt, 1980 ; Gallez & Kaufmann, 2009 ; Urry, 2005) – montrent comment la notion et le concept de mobilité ont émergé seulement à la fin du XXe siècle pour englober des notions plus fonctionnelles comme les transports, les migrations ou encore les voyages. Cette vision de l'art, et *a fortiori* l'imaginaire sur la mobilité qui a été produit à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, repose sur une époque, un moment de la création artistique caractérisé par l'autonomie du champ artistique et la valorisation de l'artiste en tant que figure socialement responsable de l'esthétique (Chateau, 2008 ; Heinich, 2005). Autrement dit, le moment où s'est forgé l'imaginaire le plus puissant de la mobilité par l'art correspond au triomphe de la créativité. Or, cette créativité était alors considérée comme la chasse-gardée des artistes, figures socialement autonomes, presque à l'écart du reste de la société, habité par le génie et dont le sensible est devenu étranger à lui-même (Rancière, 2000).

1.3.2. De la créativité de l'artiste à des mobilités créatives

Cette vision rétrospective de l'art, que le philosophe Jacques Rancière identifie comme un régime esthétique des arts (2000), tranche avec la manière dont la créativité intervient au profit de la mobilité depuis le début des années 2000. Le cas du forum international *Creative Mobilities* qui s'est tenu à Grenoble en septembre 2017 est à ce titre très éclairant. Le propos qui décrit et explique ce forum sur le site web dédié ou sur la plaquette promotionnelle²³, est révélateur d'une acception bien différente de la créativité au service de la mobilité. Ce propos se base sur l'hypothèse qu'on peut – et qu'on doit – « fabriquer des synergies entre l'urbanisme, la mobilité et la culture ». Plus précisément, il s'agit de « s'appuyer sur la créativité pour des territoires apprenants et résiliants ». La créativité dont il est question n'est plus celle de Baudelaire, Chopin ou Delacroix, elle n'est plus réservée qu'aux artistes. Elle est une capacité humaine qui, étreinte dans le milieu artistique, s'étend à d'autres sphères de la société pour un usage qui n'implique plus exclusivement le domaine de l'esthétique. D'une part, l'artiste sort de sa réserve, de ses spécificités, de ses hautes sphères de la création pour adopter un statut économique et social comparable à d'autres acteurs de la société. Pour Jacques Rancière, « [q]uelle que soit la spécificité des circuits économiques dans lesquelles

²³ Ces lignes sont écrites avant le déroulement du forum dont nous ne pourrions pas exposer le contenu, les questions ou les débats. Nous utilisons des propos relevés sur le site web : creative-mobilities.org

elles s'insèrent, les pratiques artistiques ne sont pas "en exception" sur les autres pratiques » (2000, p. 73). Mieux, pour Dominique Chateau, on assisterait à une disparition de l'artiste qui se manifeste à la fois par « l'utopie du "tous artistes" » (2008, p. 93) et par une dilution de l'art dans le culturel. La créativité devient alors une notion qui échappe désormais aux artistes pour être revendiquée par tout un chacun, y compris les opérateurs de transports et les techniciens territoriaux en charge de la mobilité. Ce partage des attributs artistiques s'explique d'autant mieux que l'artiste inspire le reste de la société, en particulier les milieux économiques et politiques. C'est cette porosité que Pierre-Michel Menger, à la suite des travaux de Luc Boltanski et Eve Chiapello, établit entre les mondes de l'art et ceux du travail dans un contexte de capitalisme néo-libéral. L'art, ses valeurs, ses principes et ses pratiques jouent un rôle d'exemplarité dans l'organisation du travail (Menger, 2002). La créativité peut donc être considérée comme une de ses valeurs mises en pratique dans l'objectif d'améliorer la productivité et la qualité du travail. Ces théories contemporaines au sujet de la créativité expliquent ainsi, premièrement, la volonté des organisateurs du forum de proposer un glissement de la "créativité comme méthode" vers la mobilité et les territoires comme terrain d'application, et deuxièmement, la croyance en des « synergies » qui transcendent des domaines aussi différents que l'urbanisme, la mobilité et la culture.

1.3.3. L'art pour la mobilité

Cette dernière conception de la créativité, mise au service d'une réflexion et d'une ingénierie de la mobilité, pose la question de son identification à l'art. La définition que l'on peut en faire se rapproche d'une vertu à imaginer de la nouveauté, une capacité à innover en articulant la technique et l'esthétique, le domaine des représentations et celui de l'organisation (Grésillon, 2014, p. 124-125). Si les chercheurs et les opérateurs territoriaux s'emparent si bien de cette notion, qu'est-ce que les artistes auraient encore à apporter à la problématique de la créativité au service de la mobilité ? À lire le propos du forum, la place et le rôle des artistes sont à la fois indispensables et flous. Ils sont convoqués pour être à la table des réflexions et des propositions. Ceci n'a rien d'étonnant lorsqu'on observe l'implication des artistes dans la vie publique depuis plusieurs décennies ; une implication qui tranche, à nouveau, avec la vision romantique du génie reclus à l'écart de la société (Chateau, 2008 ; Heinich, 2005). Pour l'occasion, ce seront en grande majorité des artistes plasticiens orientés vers les esthétiques du numérique²⁴ qui siègeront. Notons que leurs biographies mettent en

²⁴ Il s'agit, toujours selon les informations du site web du forum, de Denis Santelli, Maurice Benayoun, Luis Miguel Girao et Maryvonne Arnaud. Seul Philippe Le Moine, metteur en scène, représente le spectacle vivant.

avant pour chacun un engagement dans les mondes de la recherche, de l'enseignement ou de l'entrepreneuriat, à côté de leurs activités à proprement parler artistiques. Cela est révélateur d'un nouvel éclairage sur la créativité. Si le monde économique et politique s'inspire de la créativité des artistes, les artistes, eux-mêmes, s'avancent hors des frontières traditionnelles de l'art. Dès lors, leur créativité n'est plus seulement une référence artistique qui repose sur la création d'*artefact* mais c'est aussi cette créativité au sens large qui se diffuse dans l'ensemble des activités économiques ou politiques. En d'autres termes, ces artistes sont tout autant des *créateurs*, au sens où ils proposent des « vision[s] » et les « met[tent] en œuvre », que des *créatifs* qui ont « une idée [...] et possède[nt] [...] le savoir-faire, l'intelligence pour combiner différents éléments et en faire, *in fine*, un produit matériel ou immatériel » (Grésillon, 2014, p. 125). Cette capacité à articuler création et créativité ainsi qu'à faire dialoguer les codes artistiques et les codes économiques et politiques constitue une ressource qui paraît indispensable à une réflexion sur la créativité au service de la mobilité pour les opérateurs territoriaux et les élus.

Pour autant, cette double appartenance entretient un flou sur l'articulation entre création et créativité dans le cadre de cette réflexion. Ce flou apparaît nettement dans les termes utilisés pour construire le propos du forum : la créativité y est substituée aussi bien à l'art qu'à la culture sans justification. Nous retrouvons là le constat de Dominique Chateau à propos d'une dilution de l'art dans le culturel (2008). En effet, le dernier mode de relation entre l'art et la créativité passe par la culture. La créativité renvoie strictement à la création d'œuvres d'art dont l'usage consiste à produire des formes culturelles au service d'une politique de mobilité dans le territoire : « [B]ien structuré, le recours aux arts de la représentation s'avère dans de nombreux cas stratégique pour construire un nouveau socle de valeurs collectives [...] ». À la rubrique des « bonnes pratiques », le site web du forum présente en fait des œuvres (installations, performances, *street art*, littérature, etc.) *in situ* dans des espaces de mobilité (gares, trains et métros). Ces exemples réduisent la problématique des mobilités au domaine des transports collectifs. Tous illustrent l'usage de l'art comme un médiateur, comme un instrument de « partage du sensible » (Rancière, 2000) qui implique tour à tour l'usage de l'espace public, l'utilisation des transports ou les interactions sociales dans les lieux de mobilité. La médiation de l'art s'opère dans les deux sens : l'art fait de la mobilité un moment culturel (lecture d'histoires courtes, écoute de concerto de piano amateurs, etc.) et de la culture un environnement des pratiques de mobilité (*street art* sur wagons, architecture de gares, billets de spectacles associés aux billets de transports, etc.). Ces exemples font ressortir

quatre fonctions de l'art au service de la mobilité – ou plutôt ici des transports : l'accès, le beau, l'interaction et la symbolique. L'art donne un accès à la culture pour les usagers des transports (littérature, spectacles, œuvres graphiques) ; l'art esthétise les lieux et les pratiques, met en place du "beau" selon les canons culturels (Tsuzumi-mon Gate de la gare de Kanazawa au Japon, graffitis sur les trains de fret) ; l'art favorise les interactions sociales entre usagers (performances dans les trains de banlieue de Rio de Janeiro, utilisation des pianos dans les gares françaises) ; l'art symbolise des territoires et des cultures (symbolique des portails traditionnels des temples shintoïstes japonais à Kanazawa).

La création artistique comme outil de médiation dans l'espace public et au service des pratiques découle d'un double mouvement issu d'une part des artistes et d'autre part des opérateurs territoriaux. Du côté des artistes, cette fonction sociale de l'art s'est développée depuis plusieurs décennies et a été analysée d'une part comme le développement d'un « art contextuel » (Ardenne, 2002) et d'autre part d'une « esthétique relationnelle » (Bourriaud, 2001). Les principales caractéristiques de ce mouvement, que l'on retrouve à la fois à travers les exemples de bonnes pratiques et le propos du forum, sont que l'art sort des lieux qui lui sont dédiés (musées, salles de spectacles, etc.) et va à la rencontre d'un public qui se constitue au contact de l'artiste et de l'œuvre. Pour Nicolas Bourriaud, « [l']art est un état de rencontre » (2001, p. 16). Ainsi, les artistes investissent l'espace public comme un terrain politique et la réalité comme un sujet et un contexte pour développer des formes « esthétiques dites participatives ou actives dans le champ de l'économie, des médias et du spectacle » (Ardenne, 2002, p. 11-12). Du côté des territoires et en particulier des villes, la notion d'esthétique est devenue un champ de réflexion et d'action pour l'aménagement des espaces publics. Les courants théoriques qui travaillent cette question se distinguent entre ceux qui analysent les effets esthétiques de l'art dans l'espace (Amilhat-Szary, 2012 ; Grésillon, 2002 ; Guinard, 2014 ; Volvey & Houssay-Holzschuch, 2007) et ceux qui analysent l'environnement comme production d'esthétique (Blanc, 2008).

Le couple créativité-mobilité qui est ici investi par les organisateurs du forum repose donc sur la création et sur des formes contemporaines d'exercice de l'art. La création des artistes est tout autant le processus qui conduit à la production de l'œuvre que l'œuvre elle-même comme résultat du processus. Cette création prend place dans l'espace pour agir comme médiation auprès des usagers et développer une culture commune au service des stratégies de mobilités proposées par les opérateurs territoriaux et décidées par les élus.

Ce détour par l'analyse des propos du forum *Creative Mobilities* a permis de mettre en évidence des relations sémantiques et fonctionnelles d'une part entre la créativité et la mobilité et d'autre part entre la créativité, l'art et la culture.

La multitude de "portraits de l'artiste" reflète bien la complexité de cette figure sociale et culturelle ainsi que la difficulté qu'elle pose à l'analyse. Cette première partie du chapitre a proposé différents jalons théoriques afin, premièrement, d'avancer des éléments de caractérisation et, deuxièmement, d'affiner des démarches analytiques.

En terme de caractérisation, l'approche par la création a d'abord été posée comme un point de départ nécessaire mais réclamant une distance critique vis-à-vis de la vision romantique du créateur d'une part et la vision élargie de la créativité pour tous d'autre part. Les théorisations remplaçant l'artiste dans son historicité ont ensuite apporté des références afin de dépasser l'opposition de ces deux référentiels. Dans leur contexte sociétal ensuite, les artistes passent au crible d'une catégorisation qui paraît autant nécessaire que discutable. Enfin, la mobilité a été introduite comme une caractéristique intervenant chez les artistes au titre de la créativité.

D'un point de vue analytique, cette recherche de caractérisation a amené à plusieurs éclaircissements sémantiques de termes parfois polysémiques relevant de l'activité artistique : la création, la créativité, l'œuvre, la culture ou encore l'esthétique. L'explicitation de leur usage pour les besoins de cette étude complète des partis pris théoriques et analytiques. Ils concernent la sélection du spectacle vivant comme catégorie d'artistes à étudier, l'élargissement de l'étude aux acteurs et aux dispositifs constituant un contexte institutionnel et enfin le choix de centrer l'étude sur l'analyse des pratiques en mettant les œuvres dans la perspective de ces pratiques. Ces choix sont développés et traduits en termes méthodologiques dans le chapitre 2.

L'importance accordée aux pratiques ramène le sujet de cette thèse vers la mobilité. Une mobilité non plus *créative* comme on a pu l'analyser précédemment mais une mobilité en acte comme un ensemble de représentations, de déplacements dans l'espace et de territoires visités, parcourus, traversés, habités, franchis, investis, occupés, etc.

2. La mobilité des artistes : représentations et pratiques

Poser côte-à-côte art et mobilité ouvre immédiatement un lieu commun : « l'art n'a pas de frontière » (Roé, 2009, p. 19). En découle alors son corollaire, l'art circule et les artistes sont mobiles :

« Les artistes et leurs spectacles ont toujours circulé à travers le monde car l'artiste a par essence une activité itinérante [...]. » (Roé, 2009, p. 19)

Ainsi s'ouvre la première partie d'un « guide pratique de la diffusion du spectacle vivant, de la mobilité des artistes et des techniciens » ; première partie consacrée à la mobilité des artistes. Elles rappellent le sens de la citation de Gilles Rhode exposée et commentée en introduction de cette première partie (revoir page 27), notamment l'idée d'antériorité et de permanence de la mobilité des artistes et, au-delà, l'idée d'un lien organique entre des individus, une activité et une pratique :

« N'est-ce pas le propre de l'artiste que de se mouvoir ? » (2009, p. 19)

Pourtant, malgré l'évidence de la proposition, peu d'études, d'analyses et de statistiques attestent à la fois quantitativement et qualitativement d'une mobilité généralisée des artistes. Les écrits sur le sujet de la mobilité des artistes sont suffisamment rares pour qu'un état de l'art puisse tous les nommer. Ce tour d'horizon bibliographique ne saurait cependant revendiquer une exhaustivité complète. Il est le reflet de plusieurs années de recherches documentaires de 2012 à 2017.

Les formats et domaines où ces écrits ont été les plus nombreux sont des études commandées par des institutions européennes d'une part et des recherches historiques d'autre part. La première catégorie est celle des études et rapports sur la mobilité internationale des artistes. Exceptées quelques études centrées sur le « cas français » (Deniau, 2011 ; Gonon, 2010), la plupart de ces études croisent les pratiques de mobilité des artistes et les cadres politiques en Europe. Ils rapportent globalement la difficulté que les artistes ont à exercer leur activité au-delà de leurs frontières y compris dans l'Europe du traité de Maastricht et des accords de Schengen (Heiskanen, Wiesand, & Cliche, 2006 ; Poláček, 2007 ; Wiesand, 2007). Les écrits historiques proviennent d'historiens ou d'historiens de l'art et cherchent au contraire pour la plupart à mettre en évidence la faculté de circulation des artistes, des œuvres et des courants que ce soit dans un cadre géographique national ou bien européen (Charle, 2004, 2007, 2011,

2013 ; Guichard, 2010 ; Markovits, 2010 ; Roche, 2011)²⁵. Enfin, peu de recherches en sciences sociales et en géographie en particulier ont porté sur le thème de la mobilité des artistes.

2.1. Comme des pierres qui roulent

Nous commençons notre tour d'horizon des travaux sur la mobilité des artistes en faisant référence à un article qui pose plusieurs bases problématiques à l'étude de ce thème par une approche géographique. C'est un court article écrit par Philippe Bourdeau dans lequel il analyse la spatialité des tournées des Rolling Stones. Cette analyse n'est que l'étude d'un cas, celui d'un groupe certes emblématique mais tout de même limité au rock et à un niveau de célébrité mondiale. Pourtant, Philippe Bourdeau envisage son cas d'étude comme une « épure des mutations des sociétés contemporaines » (2009, p. 87) et *a fortiori* un modèle pour l'ensemble des artistes.

2.1.1. Une hypermobilité de stars

La mobilité de ce groupe de rock est le reflet de leur succès planétaire et se traduit selon Philippe Bourdeau par « cinquante ans d'hyper-mobilité ». L'hypermobilité est la notion qui semble en effet le mieux caractériser le comportement spatial de ces artistes. Après avoir été « reconnu dès 1965 comme “World Wide Stones” suite au succès mondial de la chanson *Satisfaction* », les Rolling Stones ont enchaîné plus de deux mille concerts dans le monde, sur les scènes des grandes métropoles d'Amérique du Nord, d'Europe mais aussi des pays émergents (Brésil, Argentine, Russie, Inde, Singapour, Chine, Turquie). Leur hypermobilité se mesure ainsi en kilomètres parcourus, en nombre de continents visités, de frontières franchies et de scènes foulées ainsi qu'en temps passé en déplacement.

Vu sous cet angle, l'hypermobilité apparaît comme une pratique spatiale mondialisée au service des logiques économiques d'un *star system*. La tournée, dans sa dimension planétaire, est avant tout l'exportation d'un produit : le spectacle, qui peut s'analyser comme un marché où l'offre scénique rencontre la demande d'un public. Dans le cas des Stones comme pour les autres stars dont Françoise Benhamou a analysé les logiques économiques, l'offre dépasse largement la seule proposition musicale (2002). L'offre est avant tout spectaculaire. Le dispositif scénique réunissant dans un temps et dans un lieu les stars et leur public crée un

²⁵ Notons également la journée d'étude le 17 mai 2011 à Strasbourg ayant pour thème « Voyages d'artistes à l'époque contemporaine : continuités et ruptures » et le séminaire organisé par le Centre de recherches interdisciplinaires sur l'Allemagne en 2011 sur « Frontières du patrimoine : déplacement et circulation des objets et œuvres d'art ».

événement pour lequel le *show* vient agrémenter l'aspect musical. Philippe Bourdeau cite ainsi quelques concerts qui sont restés dans les mémoires de fans : Altamont en 69, Prague en 89, Rio en 2006, et l'on peut ajouter aujourd'hui Cuba en 2016. Autrement dit, l'économie du *star system* se nourrit de la présence des stars, une présence qui se renouvelle par d'incessants déplacements. La valeur ajoutée de cette présence est renforcée par « la capitalisation de la gloire [qui] s'étend au-delà du domaine de compétence initial » (Benhamou, 2002, p. 13). Celle-ci repose en grande partie sur la quantité de produits dérivés qui modèlent et colportent l'image du groupe. Cette circulation d'objets – disques, posters, t-shirts, *mugs*, figurines, etc. – arborant « la fameuse et irrévérencieuse langue tirée » (Bourdeau, 2009, p. 87) renforce en retour la mobilité du groupe.

Cette économie fructueuse place les artistes stars dans les standards de la *jet set*, toujours prompts à « lorgner sur le tiroir-caisse » (2009, p. 87). Dans le cas des Rolling Stones donc, cette hypermobilité s'exprime dans le temps et dans l'espace comme une vie au rythme effréné, projetée dans les circuits fermés de la « bulle dorée » de la *jet set*. Les tournées sont planifiées et chaque déplacement est sécurisé. La vie des rockers y est standardisée, des mêmes chambres d'hôtel aux mêmes plans de scènes. Leur spatialité hypermobile est ainsi régie par une économie qui contraint à la vitesse et à la canalisation des déplacements. C'est la raison pour laquelle Philippe Bourdeau conclut à « une impression de détachement et de désarrimage vis-à-vis des lieux », au « désancrage », et à « la dystopie ou l'a-topie d'un monde sans lieux, sans ancrages » (Bourdeau, 2009, p. 84 à 87).

2.1.2. Sexe, drogue et rock'n'roll

Or, une autre lecture de la mobilité des Rolling Stones apparaît tout au long de cette étude de cas. Bien loin des logiques spatiales et économiques de l'hypermobilité du *star system*, « les tournées racontent la mobilité des musiciens comme un statut qui leur offre “une vie sur la route” » (2009, p. 85). Les formes et les significations de ce mode de vie mobile, qu'elles soient directement revendiquées par les membres du groupe ou bien analysées par Philippe Bourdeau, renvoient à la *bohème* et au nomadisme.

Si l'hypermobilité du *star system* apparaît comme une contrainte économique, la *bohème* apparaît comme un mode de vie choisi et revendiqué. Il s'agit d'une vie *sur la route*, une expression qui renvoie à la fois à une pratique itinérante de l'espace et à une métaphore du mouvement perpétuel. Ces deux aspects s'appliquent par opposition à l'ancrage et à l'immobilisme d'un mode de vie bourgeois. Ils prennent, chez les Rolling Stones, leurs racines imaginaires dans une double référence aux bohémiens fantasmés du XIXe siècle et à

l'itinérance des bluesmen américain. Dès lors, *bohème* ou nomadisme s'expriment chez eux aussi bien à travers des pratiques spatiales qu'une esthétique ou un comportement. Les pratiques spatiales des tournées impliquent une itinérance que Philippe Bourdeau associe à une forme de nomadisme. Elle se caractérise par des déplacements permanents mais surtout par une fluidité remarquable dans la gestion de l'ailleurs. Ici ou là, les membres du groupe démontrent leur capacité à se sentir partout à leur place. De plus, l'auteur montre que, contrairement à d'autres stars du rock ou de la pop, aucun lieu n'ancore vraiment la mythologie du groupe dans une géographie figée : aucune ville originelle, aucune résidence emblématique, aucun lieu patrimonial (musée, statue, etc.) (2009, p. 84). Seule la trace de leur passage constitue un élément de référence géographique. Ce nomadisme en acte est complémentaire d'un nomadisme au sens esthétique qui colle à la peau du groupe depuis ses origines et le choix de ce nom qui évoque un mouvement perpétuel. Il s'est accompagné tout au long de la carrière du groupe de symboles et de mises en scène faisant référence au monde des transports, du cirque ou des gitans (2009, p. 85). Enfin, la *bohème* transparaît derrière un mode de vie porté en modèle par ce groupe : celui de la transgression, de l'impertinence, de l'extravagance. On peut voir derrière la devise "sexe, drogue et rock'n'roll" une réactivation de l'idéal romantique d'un Rimbaud ou d'un Debussy dans le cadre géographique de la mondialisation et social de la starification.

Les Rolling Stones offrent un cas emblématique d'une manière dont l'activité d'artistes peut être intimement mêlée à la mobilité. L'analyse de Philippe Bourdeau fait ressortir deux lectures de cette mobilité : une hypermobilité de *star system* et un nomadisme *bohème*. Ces deux lectures s'opposent dans leur analyse mais se complètent dans les pratiques des artistes. Plus généralement, hypermobilité et nomadisme sont deux notions très fréquemment mobilisées pour analyser les formes de mobilité des sociétés « fluides et mobiles » (Gagnol, 2011 ; Knafou, 1998 ; Retailé, 2013) et plus particulièrement celles des artistes (Heiskanen et al., 2006 ; Morant, 2007 ; Wiesand, 2008). Ce sont donc ces deux notions qui vont servir de jalon pour d'une part attester d'un lien empirique entre artistes et mobilité et d'autre part poser les différentes manières de considérer cette mobilité des artistes.

2.2. Portrait de l'artiste en hypermobile

Les artistes sont considérés comme des individus mobiles par essence. On peut également les qualifier de mobiles en raison de l'ampleur de leurs déplacements. Non content d'être mobile, l'artiste est caractérisé par certaines théories et études comme un hypermobile. Il est ainsi placé comme un modèle de mobilité, comme un mobile avancé dans une société en transition

vers toujours plus de mobilité et des mobilités de forme toujours plus variées (Elliott & Urry, 2010 ; Knafou, 1998). Cette valeur de modèle ressort de la star, cet artiste-vedette connu et reconnu dans son *monde de l'art* ou par le grand public. En effet, les travaux sociologiques de Nathalie Heinich (2005), Howard Becker (2006) ou Pierre-Michel Menger (2009) montrent que la catégorie socio professionnelle des artistes n'est pas homogène. Elle se décompose en catégories et en hiérarchies de revenus, de place dans la division du travail ou de prestige. Pierre-Michel Menger note comment ces hiérarchies se mettent en scène sous forme de « classements en tous genres [...] pour procurer aux artistes les plus consacrés le bénéfice d'une admiration universelle » (2009, p. 8). Ladite admiration et son caractère universel touchent le plus grand nombre à l'occasion de diffusions planétaires. Elle consacre une catégorie d'artistes dont la portée mondiale des activités et les logiques économiques dans lesquelles ils s'inscrivent s'apparente à ce qu'on nomme le *star system* ou la *celebrity economy* (Benhamou, 2002 ; Esquenazi, 2009). Bien que ne concernant qu'un nombre restreint des artistes du spectacle au regard de l'ensemble d'entre eux, l'hypermobilité de ces stars – à l'exemple des Rolling Stones – pèse un poids conséquent dans les représentations et *a fortiori* dans les pratiques de mobilité des artistes en général. Leur mobilité est visible et c'est par là que s'atteste en premier lieu le lien entre artistes et mobilité.

2.2.1. La mobilité mondialisée des stars

Olivier Bara associe, dès le XIXe siècle, l'apparition des vedettes de la scène (entre autres les sœurs Bernhardt) et une mobilité pluri-continentale sous la forme de tournées européennes et américaines (2014). Aujourd'hui, à l'instar de Mick Jagger et sa bande, la liste des pop stars mondiales, des années 1980 à aujourd'hui, est longue. Leur hyper-mobilité se matérialise par des tournées, précédées par une diffusion phonographique massive : *The Confessions World Tour* de Madonna en 2006, le *360° Tour* de U2 en 2009, *The Joanne World Tour* de Lady Gaga en 2016. En représentant un caddie de supermarché tournant autour d'un citron symbolisant la terre, le visuel de la tournée *PopMart Tour* de U2 en 1997 mettaient d'ailleurs en image le lien entre tournée mondiale et marché mondial²⁶. Pour autant le *star system* mondialisé ne concerne pas que les vieux groupes de rock ni les chanteuses ou chanteurs de pop. Les solistes et directeurs d'orchestres ont leur renommée mondiale qui les porte de philharmonies en opéras dans le monde. Yannick Nézet-Séguin, Andris Nelsons, Alan Gilbert ou encore Valery Gergiev occupaient, ces dernières années, les premières places du classement des chefs d'orchestres les plus actifs selon le site web *bachtrack.com*. Du côté des

²⁶ On note également une référence au géant américain de la distribution Walmart.

interprètes, Dénes Várjon au piano, Leonidas Kavakos au violon et István Várdai au violoncelle prennent la tête de leur classement respectif avec plus de cinquante représentations chacun. D'autres domaines du spectacle versent également dans les logiques et les formes du *star system*, même si cela reste dans une moindre mesure. L'activité du Cirque du Soleil et les carrières de Pina Bausch ou, plus récemment, de Benjamin Millepied sont exemplaires d'un régime de star dans les domaines du cirque ou de la danse. Les domaines de la littérature, de l'art contemporain et de l'architecture n'échappent pas non plus à ce phénomène de starification mondialisée que le cinéma hollywoodien a consacré au début du XXe siècle (Benhamou, 2002). La starification dépasse également les frontières de l'art pour s'étendre à d'autres acteurs de la société qui accèdent au rang de *people* (Esquenazi, 2009). On peut y voir une manifestation de la porosité des valeurs artistiques pour le reste de la société (Menger, 2002) mais également l'extension d'un modèle économique, celui de la *celebrity economy* (Benhamou, 2002).

2.2.2. L'hypermobilité comme concept

L'hypermobilité, au-delà de l'activité des stars, semble être un concept pertinent pour aborder les formes et les logiques de la mobilité des artistes et d'autres catégories sociales. Plusieurs études cherchant à caractériser la mobilité des artistes et à en comprendre les conséquences mobilisent cette catégorie d'analyse (Amilhat-Szary et al., 2010 ; Heiskanen et al., 2006 ; Poláček & Staines, 2009 ; Wiesand, 2007). Par exemple, les auteurs de l'étude *Artists Moving and Learning* portant sur un échantillon de près de 150 artistes européens ont établi quatre profils de mobilité parmi lesquels les « artistes hyper mobiles qui se déplacent dans le monde entier, dont la trajectoire est ancrée dans une mobilité polymorphe » (Amilhat-Szary et al., 2010, p. 8). L'hypermobilité y correspond d'abord à un volume : une quantité de déplacements d'une part et une quantité de kilomètres parcourus d'autre part. La conjonction de ces deux facteurs débouche sur une dimension mondiale de l'espace couvert par les déplacements des artistes. Ensuite, l'hypermobilité se caractérise par une diversité de pratiques qui composent avec plusieurs finalités – création, diffusion, apprentissage, collaboration, etc. – et alternent différentes formes – résidences, tournées, séjours d'études, itinérance, etc. Le type qui est construit derrière le titre d'artistes hypermobiles reprend ainsi les contours d'un concept dont l'objectif est à la fois de mettre l'accent sur l'amplification ainsi que l'intensification de la mobilité comme phénomène social (Adams, 2004) et d'embrasser la très grande diversité de pratiques, de représentations, de formes, de rythmes, de finalités, etc. (Dervin & Ljalikova, 2008). Ce concept est à replacer dans une pensée de

l'hypermodernité, telle que développée par Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, dans laquelle il figure parmi d'autres phénomènes auxquels sont attribués le préfixe d' "hyper" – l'hyperart, l'hypermode, l'hyperspectacle, l'hyperculture, l'hyperconsommation esthétisée, etc. :

« Le domaine du style et de l'émotion est passé en régime *hyper* : cela ne veut pas dire beauté parfaite et accomplie, mais généralisation des stratégies esthétiques à fin marchande dans tous les secteurs des industries de consommation. » (Lipovetsky & Serroy, 2013, p. 26).

En suivant ce raisonnement et en plaçant l'hypermobilité dans le contexte des logiques du « capitalisme artiste », une hypermobilité des artistes apparaît comme plurielle, en permanente adaptation, s'inscrivant dans des finalités marchandes, en recherche d'une esthétisation des pratiques et au service d'une « esthétisation du monde ».

Hypermobilité des stars ou hypermobilité comme clé de lecture des mobilités des sociétés contemporaines, ce concept traduit aussi bien une idée d'intensité de la mobilité qu'une extrême diversité des pratiques avec la capacité de passer de l'une à l'autre. Elle apparaît comme un stade avancé d'un processus de « transition mobilitaire » au cours duquel les sociétés dépassent leur sédentarité et adoptent la mobilité comme pratique de l'espace-temps (Zelinski, 1971). Rémi Knafou reprenait cette hypothèse à la fin des années 1990 en constatant une accélération du nombre et du rythme des individus mobiles (1998). Selon lui, la planète serait devenue nomade.

2.3. Portrait de l'artiste en nomade

Pour de nombreux auteurs, l'hypermobilité correspond à l'avènement de sociétés fluides et mobiles et s'identifie au nomadisme (Abbas, 2008 ; Gagnol, 2011 ; Jauréguiberry, 2004 ; Knafou, 1998). Dans un renversement des valeurs, le nomadisme appartenant à l'ordre des sociétés traditionnelles pastorales se retrouve associé à l'hypermodernité, reléguant ainsi la sédentarité à l'ordre traditionnel (Gagnol, 2011 ; Knafou, 1998 ; Pourtier, 2005). En effet, pour Denis Retaillé « la mobilité des hyperbranchés » correspond aux logiques spatiales du nomadisme (2013, p. 91). Il s'agit en fait d'un nomadisme métaphorique qui emprunte seulement quelques grands traits au nomadisme pastoral ou bien d'un néo-nomadisme réinventant ce mode de vie itinérant (Abbas, 2008 ; Pedrazzini, 2013). Être nomade correspond alors tout autant à un mode de consommation et de relations sociales qu'à des comportements mobilitaires :

« L'individu transesthétique est réflexif, éclectique et nomade : moins conformiste et plus exigeant que par le passé, il apparaît en même temps comme un "drogué" de la

consommation, obsédé de jetable, de célérité, de divertissements faciles » (Lipovetsky & Serroy, 2013, p. 30)

Il est donc délicat d'évaluer dans quelle mesure ce nomadisme hypermoderne ou ce néo-nomadisme qui habille les comportements spatiaux des hypermobiles relève d'une posture esthétique ou bien de pratiques socio-spatiales pour lesquelles le nomade est un type-idéal. La valeur métaphorique du nomade nécessite donc un examen des représentations et des pratiques qui lui sont rattachées.

2.3.1. La bohème

Le nomadisme des artistes plonge ses références dans l'imaginaire de la *bohème*, un mouvement culturel construit et diffusé en Europe au milieu du XIXe siècle et qui irrigue encore les idéaux esthétiques et culturels (Morant, 2007). Il perdure donc et se réactualise, notamment à travers des artistes qui le véhiculent ou bien l'incarnent :

« La bohème relève typiquement de ces légendes qui imprègnent l'imaginaire collectif autant qu'individuel, devenant inséparables des êtres à propos de qui elles prirent corps – ici, les artistes. » (Heinich, 2005, p. 39)

Plus globalement, Ève Chiapello et Luc Boltanski ont considéré la *bohème* comme la pierre angulaire du concept de *critique artiste*, l'une des deux critiques sociales adressées au capitalisme moderne (2011). On y retrouve l'enracinement d'idées et de pratiques actuelles dans un imaginaire passé qui ressurgissent sous la forme globale d'un « mode de vie bohème » (2011, p. 83). Il repose sur une opposition à un mode de vie bourgeois décrit comme « enraciné », « désenchanté », « inauthentique », marqué par « l'oppression », « l'attachement » et « la stabilité ». La critique artiste propose alors un ensemble de valeurs sociales, économiques et politiques inverses. Ses promoteurs sont « des intellectuels et des artistes libres de toute attache » (2011, p. 84) qui mettent en avant l'esthétique par rapport à l'éthique et qui privilégient le détachement et la mobilité. Les artistes sont donc les colporteurs à travers le temps et l'espace d'un mode de vie qui vient affronter les formes traditionnelles du capitalisme. Richard Florida en a fait une clé de lecture de l'attractivité des grandes métropoles. L'une des composantes de la *classe créative* est en effet la *bohème*, un mode de vie porteur de valeurs par les emplois dans le secteur des arts et de la création. Son poids dans l'attractivité d'une ville se mesure par un *indice bohémien* (Florida, 2005 ; Tremblay & Tremblay, 2010 ; Vivant, 2006). Parmi les valeurs portées voire incarnées par cette classe créative figure la mobilité :

« Ainsi, le travailleur du futur ressemblerait aux représentations actuelles de l'artiste au travail : inventif, mobile, motivé. » (Vivant, 2010, p. 154)

En plaquant cette analyse aux artistes du *star system*, on aboutit à une apparente contradiction. Ceux dont on a décrit les pratiques comme des formes exemplaires d'une *celebrity economy* poussant à l'extrême la capitalisation du talent seraient en fait les chantres d'une critique anti-capitaliste. Ceux qui remplissent les stades, qui génèrent des recettes colossales en termes de vente de disques, de spectacles et de produits dérivés et qui alimentent un secteur professionnel en embauchant des centaines d'employés pour chaque concert seraient en fait des artistes bohèmes dont la mobilité sert à se tenir à l'écart de la société. Un choc entre réalités et représentations semble être à l'origine de cette contradiction.

2.3.2. Des imaginaires bohémiens aux pratiques nomades

Après plusieurs pages consacrées à la *bohème* des poètes et plasticiens de l'époque romantique, Nathalie Heinich concède que celle-ci « hante nos représentations actuelles ». Elle agit à l'articulation de l'imaginaire et des pratiques :

« C'est pourquoi, si la bohème artistique est un mythe – et elle l'est en partie, en tant que pourvoyeuse d'un imaginaire collectif, de récits, de représentations partagées –, c'est un mythe fondateur de statut, constructeur de vocations, créateur de réalités. D'ailleurs, le fait qu'un aspirant-artiste cherche à vivre pour son compte la "vie de bohème" constitue la meilleure preuve de l'efficacité pratique du mythe, qu'il serait donc absolument réducteur de dénoncer comme une illusion. » (2005, p. 39)

Nous reviendrons sur la naissance et le développement de la bohème comme mouvement culturel au XIXe siècle dans le chapitre 3. Aujourd'hui, réalité ou mythe, la bohème véhicule bien un ensemble de valeurs qui se traduisent en pratiques pour les artistes.

Dans sa thèse consacrée à l'étude du *nomadisme artistique* des troupes de théâtre itinérant, Alix de Morant a étayé la filiation qui s'est construite entre la bohème et l'itinérance contemporaine (2007). Une série de références est mobilisée sous la forme de valeurs (subversion, marginalité revendiquée, flânerie, exaltation du présent, etc.), d'esthétique (« land act », « art de la présence » et toutes autres « esthétiques de la fluidité ») et de pratiques (itinérance de troupe, tours du monde, traversées, etc.). Il en ressort globalement un tropisme culturel portant sur tout ce qui a trait au mouvement aussi bien sous forme intellectuelle que spatiale : nomadisme, errance, exil, marche, fluidité. Stéphane Labarrière conceptualise ce tropisme sous les traits du « magnétisme nomade ». Il s'agit d'un « phénomène d'attraction/répulsion des représentations et imaginaires produits, à partir des regards portés sur les cultures, les cosmogonies et les modes de vie nomade, par un individu

ou un groupe sédentaire » (2016, p. 17). Cette diversité de postures poétiques face à l'espace est catalysée par des références plus ou moins précises à la bohème et à ses réactualisations.

Parmi celles-ci, le mouvement littéraire de la *Beat Generation* a poursuivi le travail imaginaire de la bohème en matière de mobilité (Baqué, 2006). Deux figures spatiales concentrent alors le désir d'un mode de vie en déplacements : une métaphore – la route – et une forme de mobilité – le voyage. La puissance imaginaire de ces deux figures est expliquée par Gilles Rhode, dans un article qui résume les trente années de la compagnie d'art de la rue Transe Express, trente années d'un « art du voyage » exercé « sur la route » :

« Voyage. Le mot est lancé, ce mot a valeur mythique, notamment pour les gonzes qui avaient 20 ans dans les années 60-70, époque où faire la route faisait partie des épreuves initiatiques que colportait la jeunesse avant d'attaquer la vie professionnelle. Les exemples de la *beat generation* et la fameuse route de l'Inde nourrissent l'imaginaire des frontières. Yvon, le tambour à moustaches, aîné de notre équipe, a fait la route des Indes et beaucoup d'autres : c'est un voyageur accompli. » (Rhode, 2013, p. 50)

Sont alors convoqués comme références aussi bien Kerouac et Ginsberg que Baudelaire ou Nicolas Bouvier ; des sortes de modèles qui, sauf pour ce dernier, ont davantage écrit sur la route qu'ils ne l'ont vraiment pratiquée. Il est important de distinguer derrière cette influence la valeur de ladite route. Elle ne désigne pas tant la bande de bitume que le symbole du mouvement – à savoir l'idée de la mobilité – et la pratique de longues périodes en déplacements. L'articulation des deux se décline en une série de pratiques, liant directement le geste à la pensée, que la philosophe Dominique Baqué recense : marcher, errer, dériver, s'expatrier, s'exiler, rêver, apprivoiser, rencontrer (2006). Entre pensée et mise en pratique, la citation de Gilles Rhode indique un ordre. Vient d'abord l'imaginaire. Il est question plus précisément d'« imaginaire des frontières » qui place l'idée de la mobilité dans une référence géographique internationale. Pour le dire autrement, la valeur de la mobilité tient à la distance à la fois spatiale, culturelle et symbolique que l'artiste doit franchir. Elle correspond aux deux bornes idéelles identifiées par Dominique Baqué chez les artistes et les penseurs de l'itinérance : l'ailleurs et le mouvement (2006).

Une fois l'imaginaire installé, il engendre des pratiques. Dans la citation de Gilles Rhode, elles sont évoquées par les kilomètres parcourus par Yvon, ce « voyageur accompli » dont les expériences nourrissent à leur tour les imaginaires. Les idées de mouvement et d'ailleurs se concrétisent alors dans la pratique du voyage, cette forme de mobilité qui associe ici déplacements, franchissements, séjours, découvertes et retour. À côté du voyage, la tournée est une forme spatio-temporelle de mobilité dont l'usage, à partir de la seconde moitié du

XXe siècle, s'est cristallisé dans un imaginaire du rock (Chastagner, 2011). Définie comme « une succession de dates de concerts mobilisant des artistes pendant plusieurs jours de suite, voire plusieurs semaines », la tournée est un incontournable de la « mythologie du rock » (Hein, 2004). La bohème y joue encore un rôle imaginaire puissant d'après le sociologue Fabien Hein qui la situe aux fondements d'un « idéal romantique » contribuant à forger la mythologie du rock. Ainsi, une relation identitaire s'établit entre le rockeur et la tournée, faire partie d'un groupe de rock est indissociable du fait de partir en tournée. C'est la raison pour laquelle, dans l'étude ethnographique que Fabien Hein fait d'un groupe de rock lorrain, rien n'explique pourquoi ce groupe s'est lancé dans une tournée de trois semaines aux États-Unis. Cette pratique, portée par un imaginaire aussi fort, paraît aller de soi. De la même teneur est l'idée que la réussite se mesure par l'ampleur géographique et par les moyens de transports utilisés pour les tournées, comme l'exprime ce journaliste musical qui s'offre l'expérience d'une tournée en montant pour une nuit dans le *tour bus* du groupe de rock français Skip the Use :

« Voilà le [tour bus] qui vient [...]. Comme tout musicien raté qui n'a tourné qu'en van voire même à cinq dans une Clio avec matos et microbes, j'ai un jour rêvé d'enchaîner les dates dans un engin pareil. »²⁷

Bien loin de l'imaginaire romantique bohème, une véritable hiérarchie dans le monde du rock s'exprime par l'étendue et la forme des tournées. De plus, les conditions de vie des musiciens "sur la route" sont souvent passées sous silence et contrastent avec un idéal nomade (Segré, 2012). Ainsi, de voyages en tournées, les fondements imaginaires de la bohème s'incarnent dans des pratiques mobiles qui s'apparentent au nomadisme.

2.3.3. Les artistes nomades

Le recours à l'imaginaire bohémien couplé aux pratiques hypermobiles sont deux arguments qui ont poussé analystes et artistes à interpréter la mobilité des artistes avec le prisme du nomadisme et la figure métaphorique du nomade.

Cette figure est en premier lieu utilisée et revendiquée par les artistes eux-mêmes. Son plus emblématique représentant sur la scène – ou plutôt dans la rue – française est sans doute Jean-George Tartare dit Tartar(e). Conteur de rue et « multi-cabaniste polycontinental » auto-proclamé²⁸, il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur le jargon du théâtre de rue (2011) ou sur son expérience de l'étranger (2009). Celui-ci se définit comme un nomade avant d'être un

²⁷ Extrait de l'article de Guillaume Trouvé dans *Roadie Magazine, l'actualité musicale sur la route*, numéro 6, Automne-Hiver 2014. Voir page [Encadré Le bus tour sur la tournée etc.] pour l'extrait complet.

²⁸ Formule confiée lors d'une entrevue à Ouagadougou le 15 avril 2015.

artiste, un nomadisme qu'il prétend être « inscrit dans ses gènes » (2009, p. 114). Il en fait désormais un mode de vie et un rapport au monde qu'il m'a décrit dans un message privé adressé le 20 décembre 2014 :

« Salut, quand il s'agit de virée lointaine, je ne suis surtout pas artiste, simplement un nomade qui bouffe la terre avant qu'elle le bouffe... Sans domicile fixe, je bouge ! »

Dans son *Grand dictionnaire du théâtre de la rue et des boniments contemporains*, il définit le nomadisme ainsi :

« Nomade : Du grec *nomados*, pasteur. Le nomade pense le monde avec ses pieds tandis que le sédentaire le pense avec ses haies, ses clés, ses frais... L'artiste de rue pratique un nomadisme lié à la démarche de son art : "glanage en nuage et partage sur pavage" » (2011, p. 188)

Le nomade est présenté en opposition au sédentaire et est défini en ce sens comme une valeur, consistant à adapter sa pratique spatiale à une idéologie. Pour lui, le nomadisme est une évidence, « c'est le nomade qui a raison » m'a-t-il confié lors d'une entrevue à Ouagadougou en avril 2015.

Au-delà de l'idéologie, la définition du nomade connecte la posture anthropologique à l'activité artistique. Selon lui, le théâtre de rue se prête manifestement à un ensemble d'intentions, d'actes et de mises en œuvre correspondant au nomadisme. Ce genre est en effet très largement représenté parmi la soixantaine de compagnies membres du Centre international pour les Théâtres itinérants (CITI)²⁹. De nombreuses compagnies de cirque y figurent également mais l'on constate que les autres genres du spectacle vivant sont représentés : danse et musique. Quelques-unes répondent simplement à l'étiquette « pluridisciplinaire ». Alix de Morant propose une lecture esthétique des activités de ces compagnies par le prisme du nomadisme. Selon elle, chacun des genres s'effacerait derrière une « esthétique de la fluidité » (2007) qui caractérise un genre à part entière, celui des « théâtres nomades » (2002). Un bref aperçu de l'annuaire des membres du CITI fait ressortir quelques éléments caractéristiques de cette esthétique : chapiteaux, dômes, yourtes, baraques, entre-sorts, etc., autant d'outils au service d'une mobilité qui permet d'aller à la rencontre des publics. Ainsi, un certain usage de l'espace et des lieux publics est en jeu :

« Nous voyons notre usage nomade des lieux comme un emprunt éphémère et léger plutôt qu'une appropriation, un usage qui n'exclut jamais l'autre. »³⁰

²⁹ www.citinerant.eu/

³⁰ www.exnihlodanse.com/spip.php?rubrique1#.WtB-68guBjS

Voici comment Anne Le Batard et Jean-Antoine Bigot, de la compagnie Ex Nihilo, justifient la revendication esthétique et pratiquent de leur nomadisme. Pour d'autres, le nomadisme va au-delà d'un usage de l'espace :

« Ce qui me motive beaucoup dans la pratique théâtrale est de fuir ce qui peut ressembler de près ou de loin à un emploi où ce qui se répète prime sur ce qui change. En un mot, l'instabilité et le nomadisme m'intéressent, semblent me correspondre pour peu qu'ils réunissent les conditions nécessaires à l'éclosion d'une recherche. Le nomade sait aussi rester un peu pour déposer et réaliser. »³¹

Selon Bruno Meyssat, metteur en scène des Théâtres du Shaman, le nomadisme est identifié comme une posture artistique associée à l'activité théâtrale. Il l'exprime comme une manière d'être au monde qui tourne l'instabilité, la fuite et le changement en vertus créatrices. Comme chez Tartar(e), la posture nomade transcende les identités et distingue difficilement les individus des artistes.

De nombreux artistes et compagnies se reconnaissent donc derrière l'étiquette de « nomade » voire de « théâtre nomade ». Certains comme Tartar(e) le revendiquent même. Pour eux, leur identité artistique repose davantage sur un mode de vie itinérant et une manière de présenter des spectacles plutôt qu'un genre institutionnalisé.

2.3.4. Un nomadisme d'artistes

Il n'est donc pas étonnant de voir apparaître, de manière récurrente, les termes de nomade et de nomadisme associés à la mobilité des artistes, soit comme un simple qualificatif soit comme un concept. De nombreux auteurs, géographes en particulier, mentionnent ces termes ou ont recours à leur usage métaphorique (Amilhat-Szary et al., 2010 ; Apprill, 2015 ; Bourdeau, 2009 ; Canova, Bourdeau, & Soubeyran, 2014 ; Gilabert, 2007 ; Heiskanen et al., 2006 ; Labarrière, 2016 ; Leloup, 2004 ; Madeira, 2011 ; Marcel, 2012 ; Morant, 2002 , 2007, 2008 ; Raffin, 2008b ; Roé, 2009 ; Tucker, Autissier, Simonin, & Floch, 2008 ; Waresquiel, 2001). Généralement, il s'agit seulement d'une mention, comme d'un synonyme de *mobile* ou de *mobilité*, peu développée dans les argumentations et rarement explicitée. Pour d'autres, le nomadisme est employé comme concept et développé pour expliquer les formes spatiales, sociales ou esthétiques des activités artistiques. Parler de nomadisme pour qualifier les artistes mobiles peut donc recouvrir des significations très diverses tout comme il engage des enjeux épistémologiques de degrés variables.

³¹ www.theatresdushaman.com/Salutaires-decalages-Horaires.html

Pour une première série de travaux qui font des artistes mobiles des nomades, le nomadisme est un synonyme large d'hypermobilité. Ces travaux se rattachent à l'idée que la mobilité des individus s'évalue sur un gradient qui varie entre la sédentarité – synonyme d'immobilité – et le nomadisme – synonyme d'une mobilité permanente – et reprennent à leur compte l'hypothèse selon laquelle notre société connaîtrait une transition mobilitaire pour laquelle les artistes seraient des mobiles avant-gardistes (revoir le point 2.2.2 page 61). C'est la posture adoptée par Teodoro Gilabert à propos des formes de mobilité de l'art contemporain. Pour lui, le « nomadisme consisterait en une forme extrême de la mobilité caractérisée par une absence de lieu de travail et de domicile fixe sur un moyen terme et s'explique à la fois par des facteurs économiques et sociaux, mais aussi par l'évolution des pratiques artistiques » (2007, p. 131). Même positionnement pour les auteurs qui projettent le nomadisme comme une opposition à l'ancrage ainsi qu'un rejet de la fixité et des frontières (Bourdeau, 2009 ; Canova et al., 2014, p. 16). C'est en particulier le cas pour le monde de la musique techno et les pratiques itinérantes des DJs (Leloup, 2004, p. 196-197). Une des formes de l'hypermobilité qui amène d'autres auteurs à parler de nomadisme est l'échelle du phénomène : le fait que les artistes qu'ils désignent aient une mobilité mondialisée, qu'ils soient eux-mêmes vecteurs de cette mondialisation culturelle et que cette activité globale ait des impacts locaux. C'est le sens de la remarque d'Anne-Marie Autissier pour qui le « nomadisme mondial tend à priver les artistes de leur ancrage territorial et social » (Tucker et al., 2008, p. 6) ou bien celle de Jean Digne lorsqu'il identifie le « nomadisme des artistes à la recherche d'autres cultures [en] fuyant peut-être aussi la provincialisation de notre pays » (Waresquiel, 2001, p. 533). Pour les auteurs du rapport *Dynamics, Causes and Consequences of Transborder Mobility in the European Arts and Culture*, le nomadisme s'insère également dans ce cadre mondialisé pour faire écho au cosmopolitisme comme un mode de relation sociale autant qu'une pratique spatiale (Heiskanen et al., 2006).

Les dimensions sociales et spatiales du nomadisme sont privilégiées pour une deuxième série de travaux et d'auteurs. Ceux-ci font davantage référence à une philosophie du nomadisme inspirée des écrits de Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980). Plutôt qu'une question de quantité ou d'échelle, le nomadisme se caractérise pour eux par une relation spécifique à l'espace. Elle correspond à une connaissance des artistes sur les espaces et les lieux se traduisant par une capacité à mettre en œuvre les déplacements et changements de lieux. Ainsi, la « connaissance des lieux et des réseaux » est un indicateur de « compétences spatiales » caractérisant des « artistes nomades » pour l'étude *Artists Moving and Learning* (Amilhat-

Szary et al., 2010, p. 8). De la même manière, la mobilité de certains artistes nairobiens étudiés par Olivier Marcel est qualifiée de nomade pour leur capacité à passer d'un lieu à un autre en fonction des ressources recherchées, quelles que soient les distances ou les moyens de les franchir (Marcel, 2012). La mise en œuvre de ces compétences confirme l'artiste nomade dans la fluidité de ses mouvements dans l'espace et de sa gestion des relations sociales dans différents lieux. C'est, par exemple, le sens de l'analyse comparée des circulations de la danse et de la musique par Christophe Apprill (2015) ou bien l'analyse du tango qu'en donne Sara Le Menestrel :

« Placé d'emblée sous le signe de la nomadisation, le tango dansé traverse plusieurs espaces, s'en éloigne, puis y reviens par d'autres biais. » (2012, p. 243)

Le nomadisme quitte alors la qualification des seuls artistes pour s'étendre au mouvement des œuvres et des genres.

C'est dans cette perspective plus large, articulant esthétiques et pratiques, que l'explicitation du nomadisme en art a le plus été poussée. Elle repose sur un deuxième degré de métaphore qui dépasse la mobilité spatiale pour intégrer et qualifier toute forme de mouvement. Ces travaux s'inscrivent directement en référence à la philosophie de la nomadologie (Deleuze & Guattari, 1980). Ce nomadisme est alors synonyme de tout ce qui, de la pensée de l'artiste à la création artistique, se considère comme non-fixe, libéré, décentré, hybride, en réaction à une sédentarité figée et contrainte (Baqué, 2006 ; Labarrière, 2016 ; Madeira, 2011 ; Morant, 2007 ; Raffin, 2008b). Plus que d'artistes nomades, il est plutôt question d'un nomadisme artistique, une condition de l'existence et de la créativité de l'artiste qui est manifestement valorisée parce que singulière et dynamique. Ce « nomadisme artistique », défini par Alix de Morant comme une « déterritorialisation des pratiques » (2007, p. 12), repose à nouveau sur l'idée de fluidité : une fluidité esthétique dans la capacité à dépasser les frontières des styles et des conventions (Roé, 2009, p. 19) et une esthétique de la fluidité comme thème de création et de mise en scène³². Autre idée reprise de la métaphore du nomade et prêtée aux postures artistiques, celle de l'opposition à la fixité du sédentaire et *a fortiori* à l'ordre et à l'institution. D'après Fabrice Raffin, cette « pensée nomade » suit « une ligne de fuite » qui maintient les artistes dans une remise en question permanente et entretient ainsi ce qu'il nomme un « art de l'écart » (2008b). Pour autant, aucun des travaux que nous venons de citer ne fait abstraction du caractère spatial et effectif du mouvement. Tous font reposer leur usage métaphorique d'un

³² La thèse d'Alix de Morant cible le théâtre en particulier mais ne peut s'y limiter à cause de la porosité des styles qu'elle y démontre. Son propos s'applique donc aux arts de la scène en général (2007, p. 9).

nomadisme de posture – de la pensée à l'esthétique – sur un nomadisme plus ou moins mis en pratique – dans les comportements sociaux et spatiaux : de la simple marche (Baqué, 2006) au « nomadisme de troupe » (Morant, 2007) en passant par l'itinérance (Madeira, 2011). Stéphane Labarrière développe le concept de « magnétisme nomade », justement pour étudier l'articulation entre ce nomadisme de posture – dont il fait l'hypothèse qu'il attire les artistes comme un magnétisme – et des pratiques spatiales d'artistes qu'il qualifie seulement de « mobiles » (2016).

Ce tour d'horizon bibliographique a permis de cerner un grand nombre de travaux traitant de la mobilité des artistes. Leur recours très fréquent au nomadisme s'explique comme une métaphore qui traduit d'une part les formes intenses et multiples de la mobilité des artistes et d'autre part la réactualisation d'un mode de vie bohème. La plasticité de cette métaphore en fait un terme fort utile pour recouvrir des logiques aussi différentes que la mobilité spatiale, la posture sociale et politique ou encore les partis pris esthétiques. Pour autant, comme toute métaphore, son usage nécessite des explicitations qui sont rarement au rendez-vous. De plus, celle-ci renvoie à un imaginaire romantique qu'il convient nécessairement de décortiquer (Gagnol, 2011 ; Sheller & Urry, 2006). C'est la raison pour laquelle nous terminons cet état des lieux des connaissances sur la mobilité des artistes par des données qui se veulent *a priori* plus objectives.

2.4. Le portrait des artistes à l'épreuve des frontières

« Now [international travel] has become a mass habit » (Poláček, 2007, p. 7)

Si un lien organique entre artistes et mobilité semble se préciser, la nature et le degré de cette relation restent délicats à déterminer au-delà d'une « pratique de masse ». D'une part, entre les stars hypermobiles, les troupes itinérantes ou les compagnies émergentes, une grande disparité de pratiques existe. D'autre part, les études quantitatives en la matière sont très rares. Quelques études ou projets s'y sont essayés mais ne concernent généralement qu'une mobilité de diffusion. Nous y ferons référence au cours du chapitre 4. Pour autant, plusieurs essais de caractérisation de la mobilité des artistes ont proposé des types et des modèles visant à dépasser aussi bien la diversité des formes et la difficulté d'aboutir à une vision quantitative.

Ce dernier point d'une partie visant à tracer les contours d'un portrait théorique et empirique des artistes mobiles dresse un panorama de la mobilité en pratique. Après avoir attesté le lien entre artistes et mobilité par l'exemplarité de l'hypermobilité des stars puis par la puissance de l'imaginaire bohème réactualisée en nomadisme, il s'agit désormais d'aborder ce lien par

sa dimension pratique. Pour cela, l'argumentation se base sur les différentes études produites au cours des années 2000 au niveau national ou bien au niveau européen. Ce sont majoritairement des rapports d'enquêtes portant sur des échantillons plus ou moins étendus et questionnant les pratiques d'un point de vue qualitatif. Ils proposent des recommandations destinées aux pouvoirs publics ou bien aux acteurs du secteur artistique et culturel. Ces études replacent de fait la mobilité des artistes dans leur contexte international en tenant compte des territoires en tant qu'instances politiques, administratives et culturelles différentes les unes des autres.

Ces territoires étrangers suscitent le désir par les ressources qu'ils promettent, ils sont en cela des sources de motivations qui sont détaillées ici. Or, leurs différences – et son expression spatiale et politique : la frontière – produisent des freins à la mobilité qui pèsent également sur les pratiques. C'est la raison pour laquelle de nombreux acteurs, culturels et politiques, publics, privés ou associatifs, de niveau national, infranational ou supranational, s'impliquent pour faciliter et encourager la mobilité internationale.

2.4.1. Des artistes mobiles : les motivations

Nous avons, jusque-là, abordé deux raisons pour lesquelles les artistes sont mobiles : l'argument économique à travers l'exemple du *star system* et l'argument culturel à travers l'exemple de l'imaginaire bohème. Replacée dans un contexte professionnel et politique européen, la mobilité des artistes s'explique par d'autres sources de motivations. Celles-ci ont fait l'objet de différentes études au cours des années 2000, visant à mieux cerner les raisons pour lesquelles les artistes voyagent pour travailler.

Dès 1999, le *Rapport sur la situation et le rôle des artistes dans l'Union européenne* mettait en évidence le rôle essentiel de la mobilité au service du « processus de création » du fait de « la confrontation et l'échange d'idées » qu'elle peut susciter (1999, p. 19). La « renommée » y est également abordée comme un corollaire à la « dimension internationale » du travail des artistes. La mobilité est alors un facteur de reconnaissance et une source de prestige auprès des pairs et du public. Depuis ce rapport, d'autres études ont repris ces types d'arguments pour les développer et les compléter en sondant les motivations des artistes par l'intermédiaire d'enquêtes au niveau national ou européen : *Causes, Dynamics and Consequences of Transborder Mobility in the European Arts and Culture* (Heiskanen et al., 2006), *Global Roaming* (Staines, 2007), *Mobility Matters* (Wiesand, 2008), *Circulation des œuvres de cirque et de rue en Europe* (Tucker et al., 2008), *Artists Moving and Learning* (Amilhat-Szary et al., 2010), *Les échanges entre la France et l'Europe* (Deniau, 2011), *Work Plan for Culture*

(Holvast, Da Silva, Krusinskaite, & Larsson, 2012). Cendryne Roé résume les différents types de motivations pour les artistes (voir Encadré 3) au début de son *Guide pratique de la diffusion du spectacle vivant, de la mobilité des artistes et des techniciens* (2009, p. 20). C'est une synthèse assez complète des motivations exposées par les études citées à laquelle on peut ajouter la formation et l'apprentissage, approfondies dans le rapport *Artists Moving and Learning* (Amilhat-Szary et al., 2010).

Encadré 3 - Les motivations des artistes à déployer leur mobilité internationale

« On distingue plusieurs types [de motivations], celles-ci peuvent être :

Culturelles

En lien avec l'activité même de l'artiste, le besoin de se confronter à d'autres cultures, de rencontrer un nouveau public, de développer des collaborations artistiques locales, un message à véhiculer dans le propos artistique, ou encore un spectacle qui ne trouve pas son public sur le plan national (ex : la scène électro française a d'abord rencontré son public à l'étranger avant d'être appréciée en France).

Humaines

L'aventure humaine, l'enrichissement personnel, à ne pas confondre avec la notion de "se faire plaisir", un luxe qui peut s'avérer désastreux pour la production.

Stratégiques

Franchir une étape supplémentaire dans le développement de carrière. Une tournée à l'étranger amène du prestige et accroît la notoriété de l'artiste à son retour, même s'il a joué devant une faible audience ou dans de petites salles.

Contextuelles

La globalisation a aussi sa part dans la volonté des artistes de s'exporter. Les moyens de communications, de transports n'ont jamais été aussi simples, accessibles et rapides. Une représentation à Madrid pour un groupe français résidant en province revient parfois moins cher qu'un concert à Paris notamment grâce aux compagnies aériennes à bas prix.

De plus, la nouvelle génération des "European natives" est conditionnée pour penser la mobilité. Comme son nom l'indique, elle est née avec l'Europe et les jeunes artistes intègrent l'international dans leur plan de développement comme une étape naturelle et logique de leur parcours professionnel.

Économiques

L'explosion de l'offre artistique peut expliquer le rétrécissement du marché national. La quantité d'artistes a doublé pour le même nombre de public. L'international est une réponse à la nécessité de trouver de nouveaux débouchés. D'autre part, la crise que traverse l'industrie phonographique sur le plan international a permis au spectacle vivant de mieux se positionner. *A priori* peu concerné par le problème du téléchargement illégal, le spectacle vivant semble se maintenir et le nombre de représentations à l'étranger augmente.

L'international est pour bien des artistes l'occasion de trouver un nouveau public et ce, quel que soit le stade de développement de l'artiste : jeune groupe ou artiste à forte notoriété. »

Source : Roé, 2009, p. 20.

On reconnaît deux modes de motivations. D'une part, une série de motivations internes – « culturelles » et « humaines » – semble pousser les artistes à être mobiles. Elles découlent

d'une culture intériorisée par le champ artistique voire plus globalement d'une impulsion « humaine » qui s'exprime par « l'aventure ». Les destinations y sont source de motivation pour la richesse culturelle et humaine qu'elles promettent mais la mobilité en elle-même, comme aventure, peut aussi être motivante. D'autre part, une série de motivations peuvent être qualifiées d'externes dans la mesure où elles relèvent de contextes et de stratégies du milieu professionnel. L'international représente alors une ressource aussi bien économique qu'esthétique que la mobilité permet d'exploiter. L'étude de Marie Deniau fait ressortir la mise en place de ces stratégies de développement à l'international même si elle remarque que le terme semble tabou dans le milieu du spectacle vivant (2011, p. 70). Selon ces différentes études, les motivations sont valables pour tous types d'artistes, quel que soit leur genre ou leur ancienneté. En revanche, leur degré et leur combinaison chez les artistes et au sein des compagnies varient en fonction de la longévité, de l'expérience déjà acquise à l'international et de leur renommée auprès des acteurs culturels et du public à l'étranger.

Même si ces motivations formulées à partir des témoignages des artistes semblent être l'expression des pratiques, on peut y voir à nouveau la force de l'imaginaire. En effet, les motivations internes traduisent l'intériorisation d'une culture du voyage dont les représentations poussent au départ. Cendryne Roé parle même d'un « conditionn[ement] pour penser la mobilité » (revoir Encadré 3). La même logique joue pour la génération des *European Natives* pour qui l'Europe apparaît comme un espace domestique où les frontières seraient effacées et pour qui se déplacer à l'échelle continentale paraît naturelle (Dambre, Joubert, & Planson, 2008, p. 69 ; Roé, 2009, p. 20 ; Tucker et al., 2008). De plus, la formulation de ces motivations – surtout celles que nous avons désignées comme externes – reprennent l'hypothèse d'une transition mobilitaire à l'échelle des artistes. En effet, elles considèrent que la mobilité pour les artistes est appelée à se développer, s'accroître, s'intensifier. Des études comme *Artists Moving and Learning* ont démontré un « effet boule de neige » d'une mobilité dont le développement s'accélère au fur et à mesure des déplacements (Amilhat-Szary et al., 2010, p. 34). Ceci s'explique par une double hypothèse intrinsèque aux motivations formulées. Premièrement, la valorisation des voyages comme aventure humaine est supposée se renforcer d'expérience en expérience. Deuxièmement l'accroissement de notoriété issu d'une tournée, selon Cendryne Roé, est censé donner accès à davantage d'opportunités à l'international et *a fortiori* à plus de mobilité. Un cercle vertueux se dessine ainsi, qui amènerait en théorie vers ce que l'on pourrait désigner comme « une forme extrême de mobilité », pour reprendre la formule de Teodoro Gilabert (2007),

assimilable à l'hypermobilité ou au nomadisme.

Pour les auteurs de toutes ces études, la mobilité des artistes paraît aller de soi et cette évidence transparait dans leurs motivations. Il y aurait un véritable gain, à la fois humain, artistique et économique à exercer son art loin de chez soi ou en mouvement et ainsi à mettre en œuvre des « stratégies » de mobilité. Malgré des observations et des interprétations portant sur des pratiques, les imaginaires d'un nomadisme ou du moins d'une hypermobilité s'incarnent à travers ces motivations qui valorisent fortement la mobilité. Pourtant, ces mêmes études pointent le fait que ces motivations ne se suffisent pas à elles-mêmes :

« Your motivation should be strong for you to invest the necessary time and energy to develop a project to work with or in another continent. Your ideas need to be clear, well presented and well argued in order to convince funding bodies. » (Staines, 2007, p. 3)

Énergie, temps, maturation, rigueur, argent, les projets internationaux apparaissent aussi bien évidents qu'exigeants. Des freins à la mobilité internationale existent et nécessitent parfois le recours à des soutiens extérieurs : financiers ou logistiques.

2.4.2. Les freins à la mobilité

Au cours des années 2000, la préoccupation du secteur opérationnel a été d'identifier les freins à la mobilité internationale des artistes. L'Année européenne de la mobilité des travailleurs en 2006 a constitué le point culminant de cette tendance. Nombre d'études et de rapports mettant en lumière ces freins à la mobilité internationale pour les artistes ont émané d'organismes européens.

Ce fut le cas par exemple d'une publication dirigée par Richard Poláček dans le cadre du projet Mobile.Home soutenu par l'Union européenne qui pointait directement les « obstacles à la mobilité dans le secteur du spectacle vivant dans l'Union européenne »³³ et qui proposait des « solutions possibles » pour les dépasser (2007). Il se base sur un constat contrasté, celui de l'hypermobilité des uns face aux difficultés à franchir les frontières des autres. Ce constat met certes en lumière la diversité du groupe constitué par les artistes mobiles mais illustre surtout la volonté d'un secteur qui souhaite être toujours plus mobile, c'est-à-dire avoir la possibilité de se déplacer facilement dans un espace mondial qui serait de plus en plus ouvert. Sont principalement désignés comme facteurs de fermeture du monde, en particulier en Europe, les lourdeurs administratives et législatives. Plusieurs domaines du droit du travail et de la législation sont pointés du doigt (voir Encadré 4) et entravent la fluidité des échanges à

³³ Voir la bibliographie pour le titre original en anglais.

cause d'un manque d'harmonisation des règles, de communication entre services et d'une législation commune appropriée aux spécificités du secteur culturel. Plus globalement, le manque d'information en direction des artistes est considéré comme le principal obstacle à la mobilité internationale. Enfin, des barrières plus culturelles sont mises en évidence comme les difficultés de communication, liées tout autant à la langue qu'à des manières de faire différentes dans d'autres pays (Staines, 2007, p. 4). Plus globalement, Judith Staines évoque un « choc culturel »³⁴ qui bouleverse les représentations et les valeurs, celui-ci pouvant intervenir aussi bien à l'aller qu'au retour.

Encadré 4 - Les freins à la mobilité internationale pour les artistes européens

Obstacles liés :

1. aux visas et permis de travail pour les artistes issus des pays tiers de l'Union européenne
2. à la sécurité sociale des employés du spectacle vivant et aux éventuels frais médicaux
3. à la taxation sur la valeur ajoutée
4. à la législation sur la propriété intellectuelle
5. aux formalités douanières
6. au manque de formations à la diffusion et aux coopérations internationales

D'après Poláček 2007, Staines 2007 et Wiesand 2008.

Considérer ainsi les obstacles à la mobilité internationale des artistes revient à envisager cette mobilité comme normale. En effet, ce type d'étude relève d'un point de vue qui conçoit l'Union européenne dans une perspective fédéraliste tendant vers une uniformisation de la législation et un effacement progressif des frontières (Autissier, 2016). De plus, elle s'inscrit dans l'hypothèse du voyage ordinaire en considérant la mobilité internationale pour les artistes à la fois comme une norme et une valeur pour laquelle les entraves des frontières seraient une anomalie. Les artistes sont alors considérés d'emblée comme des hypermobiles et leur comportement spatial devrait se caractériser par la fluidité. Le cosmopolitisme et le nomadisme reviennent ainsi comme un prisme de caractérisation des artistes et interviennent comme des notions expliquant leur mobilité et leur relation à l'espace et aux frontières (Bashiron Mendolicchio, 2013 ; Heiskanen et al., 2006, p. 43 ; Poláček, 2007 ; Wiesand, 2008).

La désignation de ces freins ainsi que l'idéologie qui amène à les identifier sont concomitants d'une volonté du secteur culturel, à l'échelle européenne, de mettre en place des actions et des dispositifs pour fluidifier les échanges.

³⁴ « *Culture shock* » dans la version originale.

2.4.3. Une préoccupation du secteur culturel

Les études et rapports qui sont mentionnés dans ce point 2.4 reflètent tous une volonté politique d'agir en faveur de la mobilité des artistes. Après la mise en lumière des motivations pour les artistes et l'énumération des freins à la mobilité, ces études formulent des préconisations qui vont dans le sens d'une fluidification des conditions de déplacements internationaux des artistes. Avec ces préconisations se croisent les intérêts du secteur artistique d'une part et des pouvoirs publics d'autre part, de voir se développer la mobilité internationale. Ces trois étapes – motivations, freins, préconisations – ainsi que ce croisement d'intérêts se retrouvent dans l'argumentaire de la Commission européenne au sujet de la mobilité des artistes (voir Encadré 5).

Encadré 5 – Mobilité des artistes et des professionnels de la culture pour la Commission européenne

Quel est l'enjeu?

La mobilité, que ce soit pour le travail, les études, la recherche, la coproduction ou la participation à un programme d'échanges ou de résidence, fait de plus en plus partie intégrante de la pratique régulière et de la carrière des artistes et des professionnels de la culture.

Pour certains, la mobilité n'est pas qu'un choix : c'est la condition de leur survie professionnelle.

Pourquoi agir dans ce domaine?

La mobilité permet aux artistes et aux professionnels de la culture :

- d'améliorer leurs perspectives de carrière ;
- d'accéder à de nouveaux marchés ;
- de créer de nouveaux emplois dans les secteurs de la culture et de la création ;
- de promouvoir la diversité culturelle et le dialogue interculturel ;
- de toucher un public plus large ;
- d'établir des contacts et des partenariats ;
- de créer des réseaux.

Les artistes et les professionnels de la culture sont souvent très mobiles: ils se rendent dans plusieurs pays, voire plusieurs continents, pour s'y produire ou y montrer leur travail. Il est donc essentiel, pour les aider à vivre de leur activité, de favoriser leur mobilité.

Quel est le rôle de la Commission?

Le rôle de la Commission européenne est d'appuyer et de compléter l'action des États membres afin de réduire les obstacles à la mobilité, de créer un environnement favorable à celle-ci et de veiller à ce que les informations et les conseils sur les questions de mobilité soient précis, complets et facilement accessibles.

Les pays de l'UE collaborent sur la question de la mobilité des artistes depuis 2008, au moyen de la méthode ouverte de coordination (MOC) : ce cadre de coopération souple mais structuré facilite les échanges de bonnes pratiques et l'apprentissage mutuel dans le domaine de la culture.

Où en est-on?

Un groupe d'experts établi par la Commission européenne a publié en 2011 un ensemble de lignes directrices (Normes en matière d'informations sur la mobilité) proposant des normes communes pour la création et le développement de services d'information et de conseil destinés aux artistes et aux professionnels de la culture. Les États membres sont invités à adopter ces recommandations.

Un groupe d'experts sur la méthode ouverte de coordination a publié un rapport proposant cinq grands principes pour établir un cadre solide soutenant la mobilité des artistes et des professionnels de la culture.

Un autre groupe d'experts a élaboré un manuel de bonnes pratiques pour les résidences d'artistes, en décembre 2014. Ce manuel évalue l'utilité des résidences d'artistes et présente des exemples de bonnes pratiques issus de toute l'UE.

En avril 2013 et juin 2014, la Commission a organisé deux séminaires thématiques visant à analyser les pratiques administratives qui font obstacle à la mobilité des artistes et des professionnels de la culture. Ces séminaires portaient essentiellement sur :

- les visas Schengen ;
- la sécurité sociale ;
- la fiscalité transfrontalière.

Ils ont permis aux représentants des administrations et du secteur de la culture des pays de l'UE d'échanger informations et bonnes pratiques.

Et maintenant?

Le programme Europe créative, financé par l'UE, soutient la mobilité des artistes et des professionnels de la culture, dans le but de promouvoir la circulation transnationale des créations et des opérateurs et de contribuer au renforcement des capacités.

Ce programme vise à créer les meilleures conditions pour que les artistes, les professionnels de la culture et les organisations culturelles puissent travailler à l'étranger et faire connaître leur travail au plus grand nombre, en Europe et dans le monde.

Source : site web de la Commission européenne³⁵.

Les membres du secteur artistique et culturel développent des outils, des réflexions et des incitations pour faciliter et encourager la mobilité des artistes. Ceux-ci reposent sur l'hypothèse que la mobilité internationale dans son ensemble est un facteur privilégié de développement du milieu artistique. Leurs préconisations appellent généralement à du lobbying auprès des pouvoirs publics locaux ou bien des instances de l'Union européenne. Bon nombre de structures en réseaux comme *On The Move*, Culture Action Europe, Hors les Murs, l'ONDA, l'IETM ou les Fonds Roberto Cimetta³⁶ développent des actions en ce sens. Des dispositifs financiers sous forme de bourses de voyages font également partie des actions mises en œuvre pour aider la mobilité des artistes. Enfin, le terrain le plus stratégique sur lequel jouent ces acteurs artistiques et culturels est sans doute la diffusion de l'information. Des guides pratiques comme celui publié par Cendryne Roé (2009) ou bien des annuaires des

³⁵ https://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/mobility_fr consulté le 25/02/2018.

³⁶ La désignation de ces structures sera développée dans les chapitres 4 et 5.

opportunités de financement comme celui *d'On The Move* ou de l'IETM sont devenus des outils indispensables pour les artistes désireux de lancer ou d'approfondir leurs activités internationales. Au cours des années 2000, ces actions et les structures qui les ont portées ont contribué à faire basculer la mobilité et le voyage de l'ordre d'une pratique qui se transmettait de génération en génération à une pratique institutionnalisée. L'ensemble de ces dispositifs et leur impact sur la mobilité des artistes seront analysés dans le chapitre 4.

La mobilité des artistes est également devenue une préoccupation pour les territoires, mise en œuvre par leurs politiques culturelles. Les nombreuses études citées en sont des émanations dans la mesure où elles ont été commandées et financées pour la plupart d'entre elles par des fonds de l'Union européenne. Rappelons également que l'un des premiers rapports sur la question est le fait de la députée européenne Helena Vaz da Silva, qui l'a présenté devant le Parlement le 25 février 1999. Plus de dix ans plus tard, un groupe de travail de la Commission européenne proposait un rapport dans le cadre de l'*Agenda européen de la Culture* dans lequel étaient déclinés les bénéfices de la mobilité internationale des artistes pour les différents niveaux territoriaux en Europe (Holvast et al., 2012). Pour les États membres, la visibilité, le prestige et pour certains le *soft power* sont mentionnés alors qu'au niveau de l'Union européenne la contribution au processus d'intégration est privilégiée. Plusieurs publications ont mis en avant les conflits d'objectifs entre les politiques nationales et les politiques communautaires à travers la mobilité des artistes (Autissier, 2006b ; Wiesand, 2007). Dans tous les cas, la manière d'agir pour ces pouvoirs publics est la mise en place de dispositifs de financements : subventions et conventionnement de compagnies, bourses et éventuellement accueil dans des relais culturels à l'étranger pour les pays qui disposent d'un réseau international. La formulation de ces politiques culturelles ainsi que la mise en place de dispositifs seront analysées dans le chapitre 5.

Devenue "opérationnelle", la question de la mobilité des artistes épouse les contours d'objectifs institutionnels. Au cours de la décennie 2000, cette question s'est ainsi formalisée pour faire l'objet d'une analyse opérationnelle en termes d'objectifs sectoriels ou bien politiques qui ont donné lieu à plusieurs types d'actions. La mobilité semble avoir quitté la sphère artistique pour s'étendre à la sphère culturelle puis à la sphère politique. Ce faisant, l'imaginaire bohème et nomade s'est confronté à la réalité politique des territoires et des conditions de franchissement des frontières.

Cette partie a dressé un panorama des connaissances produites sur la mobilité des artistes, tant du fait de productions scientifiques en géographie ou en sociologie que d'études dites opérationnelles. Il en ressort plusieurs pistes théoriques et empiriques qui étayent l'hypothèse globale du voyage ordinaire définie en introduction de cette thèse.

Premièrement, la mobilité des artistes correspond à un ensemble de pratiques indissociables d'un imaginaire très puissant. Celui-ci opère un lien ontologique entre les artistes et la mobilité qui se cristallise dans l'imaginaire bohème et ses différentes réactualisations. Il agit socialement comme une valeur et une norme qui se diffusent par les artistes, les opérateurs culturels et les acteurs des politiques publiques. Ceci vient étayer la sous-hypothèse d'une mobilité normale, ordinaire pour les artistes. Deuxièmement, les pratiques de mobilité sont décrites comme en développement, c'est-à-dire à la fois en augmentation et en élargissement. Elles correspondraient en cela aux formes de l'hypermobilité et suivraient la tendance d'une transition mobilitaire. La sous-hypothèse d'une spatialité à l'échelle mondiale se trouve ainsi posée. Troisièmement, le nomadisme en tant que métaphore ou concept a été présenté comme un recours fréquent à l'analyse de la mobilité des artistes, découlant de la proximité aussi bien de l'imaginaire bohème que des pratiques hypermobiles. L'hypothèse nomade est reprise ici. Enfin, quatrièmement, cette apparente fluidité de mouvement, tellement valorisée, rencontre des freins relatifs à la rigidité des territoires et de leurs frontières. La volonté des opérateurs culturels et acteurs publics pour faciliter et encourager la mobilité internationale peut aussi traduire une idée d'ouverture et de dépassement des frontières qu'une simple recherche d'échanges internationaux. La question de l'articulation entre l'*ici* et l'*ailleurs* se pose alors.

Qu'ils mettent l'accent sur l'imaginaire ou bien sur les pratiques, les travaux sur la mobilité des artistes proposent deux lectures de la mobilité. Elle est considérée soit du point de vue du mouvement – pour lequel le déplacement est une posture – soit du point de vue des destinations – pour lesquelles le déplacement est un mode d'accès. Dans les deux cas, imaginaires et pratiques se renforcent mutuellement et se combinent différemment. Cette combinaison entre imaginaire et pratique est en fait une caractéristique de la mobilité, que ce soit en tant que notion pour la société où les imaginaires orientent les modes de déplacements (Borja et al., 2014) ou bien comme concept où imaginaire et pratique constituent des facettes de la mobilité (Cresswell, 2006). C'est la raison pour laquelle, une analyse de la mobilité internationale des artistes repose sur des bases théoriques de la mobilité.

3. Des concepts pour étudier la mobilité des artistes

« Ces dernières années sont apparues un mot [sic] à la mode pour désigner la circulation des artistes dans le monde : mobilité. » (Roé, 2009, p. 19)

Cette remarque de Cendryne Roé est généralisable à l'ensemble de la société. La mobilité s'est imposée comme un mot, une notion et parfois un concept permettant de désigner, caractériser et comprendre un ensemble de pratiques centrées sur les déplacements des individus. Ainsi, de nombreux ouvrages ont tendance à s'ouvrir sur une phrase ou une expression qui consacre la mobilité comme phénomène central pour la vie et la compréhension des sociétés. Tour à tour, « le monde est en mouvement³⁷ » (Urry, 2007, p. 3), la « mobilité est partout » (Lévy, 2004, p. 298), elle est « omniprésente » (Dervin & Ljalikova, 2008, p. 9), c'est une « facette géographique fondamentale de l'existence³⁸ » (Cresswell, 2006, p. 1). Scientifiquement, les chercheurs – sociologues, géographes, urbanistes, politistes, etc. – se sont logiquement emparés de ce concept au point d'en faire « un mot tellement défini qu'un article au singulier suffit souvent pour l'introduire dans une phrase » (Borja et al., 2014). À la mobilité, les géographes et sociologues anglophones opposent *les* mobilités pour souligner la diversité des formes, des rythmes, des échelles, des moyens de transports, des finalités, des fluidités, etc. (Cresswell & Merriman, 2011 ; Sheller & Urry, 2006 ; Urry, 2007). Enfin, la mobilité a été investie dans le champ technique de l'art et de la culture. L'ouvrage de Cendryne Roé avec sa partie consacrée à la mobilité en est un exemple (2009) au même titre que les études et rapports cités précédemment (revoir 2.4).

3.1. Des concepts pour penser la mobilité des artistes

La mobilité des artistes est suffisamment large en termes de formes spatio-temporelles et de motifs qu'elle a fait l'objet de différentes tentatives de conceptualisations. Nous en passons ici quelques-unes en revue afin d'en jauger la portée heuristique. La circulation, l'itinérance et le nomadisme sont tour à tour examinés en perspective de leurs références théoriques puis en fonction de leur pertinence à aborder l'hypothèse du voyage ordinaire.

3.1.1. La circulation

Malgré l'effet de mode du terme *mobilité*, le concept le plus souvent utilisé pour désigner les déplacements et les phénomènes de diffusion spatiale liés à l'art est celui de *circulation*. Cendryne Roé intitule d'ailleurs son guide de la diffusion des spectacles et de la mobilité des artistes et des techniciens : *La circulation internationale du spectacle* (2009).

³⁷ « It sometimes seems as if all the world is on the move »

³⁸ « [Mobility] is a fundamental geographical facet of existence [...] »

En géographie, la *circulation* a été définie au tout début du XXe siècle par Friedrich Ratzel comme « le mouvement dans l'espace de personnes et d'objets de possession en vue de régions ou de points déterminés, dans le but d'équilibrer par l'échange les ressources et dons naturels de la terre et des hommes » (Hückel, 1906, p. 403). Cette définition correspond bien à la prise en compte des déplacements *a fortiori* internationaux. Elle met l'accent sur leur inscription géographique : « point ou région de départ, point ou région d'arrivée, chemin qui les relie sont les trois éléments géographiques immuables de la circulation » (Hückel, 1906, p. 403). Ceci en fait un concept propice à étudier les parcours. L'évocation d'une recherche d'équilibre par l'échange amène à penser ces déplacements en termes de flux et de stocks, d'importations et d'exportations. Dans cette définition, la circulation se limite en effet à des déplacements matériels de personnes ou d'objets et affirme que les échanges produits entraînent des impacts géographiques.

Si la *circulation* a servi l'étude de très nombreux sujets géographiques, Camille Boichot note dans sa thèse que les circulations artistiques ont peu fait l'objet de travaux en géographie alors que les historiens et historiens de l'art ont non seulement abordé ces phénomènes mais ont mobilisé et enrichi son concept (2012, p. 389). En effet, les historiens ont privilégié la circulation à la fois pour les déplacements en général (Beaurepaire & Pourchasse, 2010 ; Roche, 2011) et pour l'art et la culture en particulier (Charle, 2013 ; Dulphy, 2010 ; Espagne & Werner, 1988 ; Guichard, 2010). Pour ces auteurs, la *circulation* se veut un concept large permettant d'embrasser à la fois les déplacements matériels et immatériels, les importations et exportations, les déplacements et les échanges, les acteurs en déplacement et leur environnement infrastructurel, politique et idéologique (Beaurepaire & Pourchasse, 2010, p. 8). Choisir la circulation comme concept amène à un point de vue large et surplombant alors que la mobilité, selon Daniel Roche, est du côté des individus – « [ceux qui sont mûs] » (2011, p. 11) – et de ce qui les oriente – « pratiques, représentations, imaginaires sociaux » (2011, p. 10).

Pourtant, l'article consacré à ce terme dans le *Dictionnaire de la Géographie et de l'Espace des Sociétés* fait de la circulation « une composante d'une géographie des mobilités » (Lévy & Lussault, 2013, p. 159). De récents travaux de géographie étudiant des déplacements d'artistes ou de la diffusion artistique ont cherché à étendre la définition géographique de la circulation à l'image de l'usage des historiens. Camille Boichot a abordé son analyse de l'impact des artistes sur les espaces de la création par les circulations artistiques (2012). Elle justifie ainsi son choix :

« Je parle de circulation plutôt que de mobilités dans la mesure où il s'agit d'une part d'évoquer non seulement la mobilité, mais tout ce qui lui est associé, transferts culturels, connexions établies dans le temps long, transformations artistiques et identitaires etc. D'autre part le terme de circulation artistique place l'analyse proposée ici dans un contexte théorique encore peu emprunté par les géographes, mais où l'histoire et l'histoire de l'art ont de longue date fait leurs armes. » (2012, p. 389)

La circulation apparaît ainsi comme un concept plus large que celui de mobilité, intégrant notamment l'idée de transferts culturels (Espagne & Werner, 1988). Cette idée est également présente dans l'ouvrage coordonné par Sara Le Menestrel, la circulation permettant d'articuler les parcours d'artistes à une circulation plus globale d'objets, de courants artistiques, de flux migratoires et de mouvements identitaires (2012). Les historicités, les temporalités et les spatialités se croisent alors dans un mélange de flux culturels mondialisés pour lesquels les déplacements ne sont qu'un élément parmi d'autres. Au sujet des mobilités de l'art à Nairobi, Olivier Marcel a également eu recours au concept de circulation en l'augmentant de la notion de régimes (2014). C'est une manière, selon lui, d'articuler la mesure des flux, l'étude des trajets et la prise en compte d'une organisation socio-spatiale. Dans la lignée de ces auteurs, le concept de circulation est abordé dans cette thèse de manière large pour prendre en compte les déplacements des artistes dans leur contexte. Le contexte historique, tout d'abord, qui fait l'objet d'une analyse géohistorique dans le chapitre 3 et où la circulation épouse les contours que lui ont donnés les analyses des historiens mobilisés³⁹. Les contextes économique, social et géographique, ensuite, sont abordés dans les chapitres 4 et 6 où il est question d'analyser les pratiques dans leur aspect quantitatif. Dans ce cas, ce concept est utile pour situer les déplacements d'artistes dans le cadre des contextes nationaux et des marchés internationaux afin de mettre en évidence les flux, les pôles et les circuits qui se dessinent.

Cependant, si l'art dans son ensemble, en tant que phénomène combinant des artistes, des œuvres, des supports et des influences esthétiques, se prête bien à une étude par la ou les circulation(s), ce concept est à la fois trop large et trop restreint pour une étude des pratiques de déplacements des artistes. Trop large car il place sur le même plan "tout ce qui circule" alors que nous souhaitons mettre les démarches des artistes en avant, dans la perspective des œuvres et des contextes de création. Trop restreint car il présuppose des logiques de diffusion spatiale. Premièrement, comme le fait remarquer Christophe Apprill, la circulation induit *a priori* l'idée d'une « incoercible fluidité » (2015, p. 131). Deuxièmement, la circulation évoque trop immédiatement la notion de circuits en posant la question des flux, des échanges

³⁹ En revanche, le concept de *transferts culturels* tel que théorisé par Michel Espagne et Michael Werner sera laissé de côté car trop lié à des cadres nationaux et la période des XIXe et XX siècles.

et des réseaux (Cresswell, 2006, p. 7). Elle réduit ainsi la question des spatialités en l'inscrivant dans un référentiel strié, canalisé, borné, cloisonné et régulé. Troisièmement, à l'instar de Daniel Roche, nous souhaiterions aborder ces déplacements du point de vue des individus, de leurs pratiques et de leurs représentations et quitter le point de vue holistique induit par la circulation (2011).

Ainsi, parler de mobilité plutôt que de circulation, ce n'est pas seulement acter les déplacements des artistes dans un contexte multi-facette mais c'est aussi axer l'analyse sur les pratiques et les représentations afin de l'ouvrir à la question des relations spatiales. Ce sera ici une manière de répondre aux questions posées par Cendryne Roé dans un livre qui traite pourtant de *circulations* :

« Que veut dire la notion de “mobilité internationale” ? [...] Ou bien encore faut-il concevoir la mobilité comme une réelle motivation pour l'international, une nécessité d'aller découvrir l'ailleurs ? » (2009, p. 19)

3.1.2. L'itinérance

Un autre terme régulièrement employé pour qualifier la mobilité des artistes est celui d'itinérance. Il est en particulier utilisé pour spécifier une mobilité intégrée au fonctionnement et à l'esthétique des compagnies. Ainsi, on parle de « troupes itinérantes » ou de « théâtre itinérant » (Morant, 2007). Ce terme, informant sur un mode de mobilité, se pose alors pour les compagnies et les opérateurs culturels comme un genre constitué. En témoigne à nouveau l'existence et les activités du Centre international pour les Théâtres itinérants (CITI) auquel j'ai déjà fait référence (revoir le point 2.3.3 page 66). L'itinérance est également utilisée pour qualifier la mobilité pour les tournées, en particulier des groupes de musiques actuelles ou classiques.

Les caractéristiques de l'itinérance pour les artistes ressortent des termes de la charte du CITI (voir Encadré 6) ainsi que des quelques analyses faites sur les tournées (Hein, 2004 ; Ingram, Schayniak, Lorigenne, & Winkin, 1995 ; Segré, 2012). Premièrement, l'itinérance désigne un mode de diffusion, un « moyen de rendre [l'acte théâtral] visible ». C'est une forme, voire un format de mobilité, au service de la vente et de la représentation de spectacles. Il consiste en une organisation optimisée pour accumuler un maximum de spectacles au défi des distances. Pour cela, deuxièmement, l'itinérance allie un mode de diffusion à des moyens de transports, ce que le CITI nomme les « outils mobiles de diffusion ». Gabriel Segré montre comment les tournées des musiciens de musiques actuelles s'appuient sur des moyens de transports dont l'usage est intégré à l'univers du rock, du van au *tour bus*. De plus, il montre que ces moyens

de transports évoluent en fonction des conditions de diffusion (échelle de la tournée, type de scènes, type de feuilles de routes) et de la notoriété des artistes (2012). Pour le théâtre itinérant, le CITI recense, pour l'ensemble de ses membres, ces équipements qui combinent transport et diffusion : 26 chapiteaux, 5 yourtes, 4 tentes berbères, 2 palcs, 3 camions-théâtre, 4 bus-théâtre, 3 bateaux-théâtre, 3 théâtres démontables d'intérieur, 19 équipements tréteaux. Dans ce cas, ces outils servent également une esthétique qui « dépasse le temps de la représentation » (Encadré 6). Troisièmement, cette diffusion engage un mode de vie. L'itinérance implique d'une part de vivre "sur la route", c'est-à-dire vivre tous les jours ou presque dans des lieux différents et passer un temps important en déplacement. D'autre part, l'itinérance implique un mode de vie en communauté. La charte du CITI insiste sur l'importance de l'équipe et Fabien Hein décrit les plaisirs et les déboires d'une tournée resserrée autour des membres du groupe (2004). Le film *Les Ogres*, dont la première scène a été décrite au tout début de cette thèse, présente bien les conditions de vie en mouvement. Enfin, quatrièmement, l'itinérance suppose un positionnement voire un engagement politique. Cet aspect est affirmé dans la charte du CITI mais est plus discret dans les analyses des tournées. Il s'agit d'une part d'un engagement « social et solidaire » qui doit notamment être actif dans la question de la démocratisation artistique, et d'autre part d'une conception géographique. En effet, la charte invite à une diffusion internationale afin de « déranger les frontières ».

L'itinérance mobilise en cela l'imaginaire bohème et les pratiques nomades. C'est en ce sens que les analyses sociologiques ou esthétiques d'Alix de Morant (2007), Fabrice Raffin (2008b), Éric Bonnet (2010) ou Stéphane Labarrière (2016) ont caractérisé l'itinérance (revoir 2.3.4). En quittant le champ artistique pour celui des pratiques touristiques, Libera Berthelot et Jean Corneloup associent aussi l'itinérance à d'autres prismes de la mobilité : la circulation ou l'errance. Ils en font « une nouvelle condition humaine de l'individu en société » marquée par la fluctuation, l'instabilité, l'aventure, l'éphémère, etc. (2008, p. 8). Pour revenir aux artistes, seule l'analyse d'Angelica Madeira sur l'itinérance des artistes au Brésil dans la deuxième moitié du XXe siècle distingue itinérance et nomadisme. Pour elle, l'itinérance se focalise sur les déplacements et leurs impacts sur le champ artistique alors que le nomadisme fait appel à « une position existentielle de l'artiste » (2011, p. 167).

Encadré 6 – L’itinérance selon la charte du CITI

Les théâtres itinérants sont des lieux mobiles de création et de diffusion des arts de la scène.

Les compagnies itinérantes du CITI sont professionnelles et dirigées par une équipe artistique. Elles ont choisi, pour proposer leurs créations aux publics, de se doter d’un outil mobile de diffusion. Elles le modèlent selon leur choix artistique, scénographique, d’itinéraire, et de mode de vie. Cet outil quel qu’il soit, leur permet d’investir l’espace public et des endroits qui ne sont pas forcément dédiés au spectacle vivant. Au sein du CITI, elles sont associées aux compagnons de route.

Ensemble, ils défendent les valeurs de la présente Charte :

- Transporter un imaginaire qui dépasse le temps de la représentation.
- Assumer l’acte théâtral dans l’ensemble de son processus, de son concept jusqu’aux moyens de le rendre visible aux populations.
- Proposer une relation singulière aux publics et tisser des liens avec les habitants qui les reçoivent, dans un esprit d’hospitalité réciproque.
- Assurer, grâce à leur équipement, une qualité constante de représentations, quels que soient les structures et lieux qui accueillent.
- S’appuyer sur les compétences multiples des membres de leur équipe et revendiquer la nécessité d’un fonctionnement dans la durée.
- Questionner les territoires en participant à leur développement culturel et contribuer à la démocratisation et à la décentralisation artistique.
- Affirmer des pratiques d’économie solidaire et sociale.
- Développer les échanges internationaux et déranger les frontières qu’elles soient géographiques, artistiques, économiques ou politiques.
- Construire des liens entre les équipes, encourager le compagnonnage, la diversité, l’échange et le partage des expériences.
- Inscrire leurs voyages dans la continuité de l’histoire de tous les théâtres itinérants.

Source : charte du réseau CITI, 2002⁴⁰

L’itinérance est donc un terme abondamment utilisé pour qualifier à la fois la mobilité des artistes et la mobilité d’autres catégories sociales. Ce terme, en tant que notion ou concept, bien que pertinent pour identifier, caractériser et comprendre la mobilité de certains artistes paraît cependant se limiter à un format particulier qui allie déplacements, mode de diffusion, esthétique et posture intellectuelle voire politique. Pour une étude plus globale des mobilités, intégrant par exemple des résidences ou bien des voyages ponctuels, se limiter à l’itinérance présente le risque de restreindre l’analyse de la mobilité à certains schèmes spatiaux et temporels préétablis. Par ailleurs, dans les différentes analyses citées, l’itinérance présente une porosité sémantique, en particulier avec le nomadisme, qui risque de desservir l’étude plutôt que de la clarifier. Enfin, puisque l’enjeu du nomadisme réapparaît à travers les

⁴⁰ www.citinerant.eu/pages/Charte-6186097.html

analyses de l'itinérance, cette notion ne semble pas permettre de mener un travail de déconstruction susceptible de distinguer ce qui relève des imaginaires et des pratiques et d'évaluer leur articulation. Pour cette dernière raison, le nomadisme en tant que concept nécessite un éclaircissement.

3.1.3. Le nomadisme

La plupart des études qui traitent du nomadisme, en particulier concernant les artistes, s'appuient directement ou indirectement sur la théorisation qu'en ont faite Gilles Deleuze et Félix Guattari sous l'appellation de la *nomadologie* (1980). Des références plus récentes qui en sont dérivées sont également mobilisées comme les écrits féministes de Rosi Braidotti (1994), les travaux géographiques de Tim Cresswell (1997) et sociologiques de Michel Maffesoli (1997) et de Zygmunt Bauman (2000) ou encore la philosophie de Vilém Flusser (2003).

Ces différents travaux font ressortir quatre éléments d'analyses qui en font un concept pertinent pour être appliqué aux artistes. Premièrement, le nomadisme s'inscrit dans le constat plus global d'un changement sociétal. Il s'agit de l'apparition de pratiques de mobilité qui sont perçues comme généralisées, frénétiques et déraisonnées (Flusser, 2003). Elles influencent la fluidité des échanges (Bauman, 2000) ainsi que la remise en cause de la notion de citoyenneté (Braidotti, 1994), autant de dynamiques caractéristiques de la post-modernité (Cresswell, 1997). Deuxièmement, ces changements donnent lieu à une lecture du nomadisme en tant que bouleversement de la sédentarité. Le nomadisme s'établit alors comme un mode de comportement spatial :

« Les sédentaires se localisent, les nomades se déplacent. Ce qui signifie que les personnes sédentarisées peuvent être localisées dans l'espace tandis que les nomades s'inscrivent dans un continuum spatio-temporel. [...] Pour localiser un nomade, il faudra spécifier la date de sa localisation [...]. Du point de vue d'une spatialité sédentaire, les nomades sont un phénomène transitoire ; mais du point de vue de la spatio-temporalité du nomade, les sédentaires sont comme amputés d'une dimension essentielle de l'être. » (Flusser, 2003, p. 5)

« The nomad [...] is one whose home is on the move, who has no place in which meaning and identity can rest. The nomad is subject to the disciplinary discourse which attempts to "place" the nomadic subject blind to the fact that there is no place but the place of movement itself. » (Cresswell, 1997, p. 362)

On peut tirer de ces deux citations des définitions "géographiques" du nomadisme caractérisées par la localisation, l'habiter, la relation spatio-temporelle à l'espace, la relation

au territoire, l'identité et enfin la nature, la temporalité et la signification du déplacement. Troisièmement, le nomadisme est une posture intellectuelle, une forme de pensée critique qui se définit comme dynamique, complexe et plurielle, à l'image de la pensée féministe de Rosi Braidotti. Pour Vilém Flusser, le nomadisme intellectuel représente l'abandon de la pensée rationnelle, causale et éthique au profit d'une « pensée de la relation et de la probabilité » qui privilégie l'esthétique (2003, p. 27). Cette opposition rappelle celle opérée par Deleuze et Guattari entre la science royale et les sciences nomades (1980, p. 446). Enfin, quatrièmement, le nomadisme, même dans une perspective philosophique large, se prête à l'analogie aux pratiques artistiques :

« Pour préciser ce phénomène que nous voyons surgir en ces années 90, il semble que le critère esthétique l'emporte sur les critères actuels de l'épistémologie et de l'éthique. Le nomade qui émerge à l'horizon des années 90 est plus proche de l'artiste que du chasseur ou du gardien de troupeau. Et de ses potentiels dispersés, il computera artistiquement de concrètes réalités (des effets plutôt que des réalités). » (Flusser, 2003, p. 27)

Ces quatre dimensions tracent les contours d'un concept dont l'usage abondant comme analogie ou métaphore de l'activité artistique nécessite quelques jalons théoriques. Les travaux de ces auteurs permettent de situer deux aspects du nomadisme artistique (développés dans le point 2.3) dans un cadre philosophique plus global. Le premier est celui d'une transition, d'une mutation profonde des sociétés à la fin du XXe siècle qui bouleverse les modes de vie et les spatialités. Le second est l'articulation d'une pensée et d'une posture, une pensée que certains qualifient de post-moderne ou d'hypermoderne et une posture vis-à-vis de l'espace et du monde qui donne lieu à des pratiques.

Pour autant, l'usage de ce concept pour une analyse de la mobilité s'avère aussi utile que complexe et risqué. Des auteurs comme Denis Retaillé (1998), Laurent Gagnol (2011), Tim Cresswell (1997) ou John Urry (2005) ont fait valoir l'apport heuristique de la métaphore pour l'étude des mobilités mais également ses limites. Tout d'abord, l'analogie aux peuples nomades peut prêter à confusion et aboutir à des contresens (Gagnol, 2011 ; Retaillé, 1998). Ensuite, le romantisme qui entoure le recours à cette figure nécessite une déconstruction de la notion afin de dépasser la lecture par le binôme nomadisme/sédentarité (Sheller & Urry, 2006). Pour cela, un retour aux fondements philosophiques de la nomadologie de Deleuze et Guattari est indispensable.

3.1.4. La nomadologie

Gilles Deleuze et Félix Guattari ont développé une pensée de l'espace intégrée à une vaste pensée philosophique développée dans *Mille Plateaux* (1980). Leur apport théorique à la géographie a été maintes fois rappelé (Regnauld, 2012). Il ne s'agit pas ici de reprendre tous ces apports conceptuels mais seulement de resituer les développements sur le nomadisme cités précédemment.

Le nomadisme revêt chez ces deux auteurs une valeur métaphorique s'appuyant aussi bien sur des références historiques et anthropologiques, que politiques voire mathématiques. Ainsi, le degré d'analogie n'est pas toujours palpable et il est plus prudent, dans la mesure du possible, de s'en tenir à des référentiels spatiaux explicites. C'est le cas pour la distinction qui est faite entre le *lisse* et le *strié*, deux conceptions de l'espace :

« Le lisse et le strié se distinguent en premier lieu par le rapport inverse du point et de la ligne (la ligne entre deux points dans le cas du strié, le point entre deux lignes dans le lisse). En second lieu par la nature de la ligne (lisse directionnelle, intervalles ouverts ; striée-dimensionnelle, intervalles fermés). Il y a enfin une troisième différence concernant la surface ou l'espace. Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la répartit suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées ; dans le lisse on se distribue sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours (*logos* et *nomos*). » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 600)

Le nomade est clairement du côté de l'espace lisse. Cela signifie que sa conception et son usage de l'espace respectent les logiques décrites du point et des lignes, de la direction et de l'ouverture. Ce comportement théorique se comprend en référence à une autre analogie binaire, celle de la racine et du rhizome, le nomade suivant une logique rhizomique. Celle-ci dépasse la conception de l'espace pour aboutir à sa production sous la forme de la déterritorialisation qui implique une reterritorialisation « ultérieure » et « toujours possible » (Gagnol, 2011, p. 92 ; Regnauld, 2012, p. 199). Il en résulte une relation du nomade à l'espace, caractérisée par la multiplicité des lieux (2012), ainsi qu'une relation au territoire caractérisée par la fluctuation des attaches (2011).

La pensée spatiale de Deleuze et Guattari se construit donc autour d'oppositions binaires : le strié et le lisse, la racine et le rhizome, la territorialisation et la déterritorialisation. Le nomade est une figure qui entre dans ces alternatives pour privilégier le second terme au premier. Il compose lui-même un couple en opposition au sédentaire. Pourtant, s'arrêter à cette série d'oppositions binaires serait réducteur compte tenu des développements proposés, notamment dans la partie « Traité de nomadologie » de *Mille plateaux*. En effet, bien qu'emblématique de

la pensée de ces deux auteurs, le nomade n'est pas la seule figure typique développée pour déployer leur théorie de l'espace. Le transhumant et l'itinérant viennent former avec le nomade un triptyque de comportements spatiaux (voir Tableau 1). Nous l'avons vu, « le nomade se distribue dans un espace lisse, il occupe, il habite, il tient cet espace, et c'est là son principe territorial » (1980, p. 472). Sa vie est constituée d'une succession de trajets dont les étapes servent seulement de relais et n'ont de sens que pour être quittées. Une autre figure de mobilité est celle de l'*itinérant* dont la caractéristique est de suivre un flux de matières ou des marchés. L'espace qu'il pratique n'est pas lisse mais strié par des réseaux : Deleuze et Guattari qualifient l'espace de l'itinérant comme « troué » (1980, p. 515). Enfin, le *transhumant* suit une logique de rotation en suivant un circuit ; son trajet l'amène à quitter son point de départ pour trouver autre chose, ailleurs, mais pour mieux revenir ensuite. Ces trois figures et leurs spatialités respectives, synthétisées dans le tableau ci-après, fonctionnent comme des pôles de référence théorique.

Tableau 1 - La figure du nomade et ses figures dérivées.

	Conception de l'espace	Trajectoire	Valeur du déplacement	Valeur des lieux
<i>Nomade</i>	Lisse, ouvert, indéfini, localisé	Trajets	L'entre-deux prend toute la consistance	Relais
<i>Itinérant</i>	Troué, hybride	Flux	Suit un flux de matière ou un marché	Étape, gîte
<i>Transhumant</i>	Strié, fermé, délimité	Rotation	Partir pour mieux revenir	Point de départ et destination

Réalisation : F.Barthélémy, 2016, d'après Deleuze et Guattari, « Traité de nomadologie » (1980, p. 435 à 527)

Ce détour par la philosophie de Deleuze et Guattari permet ainsi de remettre le nomade dans la perspective d'une théorie de l'espace. Ceci aboutit premièrement à poser des cadres conceptuels qui contrebalancent la conception romantique du nomadisme (Retailé, 1998). Deuxièmement, les figures complémentaires du transhumant et de l'itinérant amènent à dépasser l'opposition binaire du nomade et du sédentaire (Sheller & Urry, 2006). Elles fournissent une grille d'interprétation possible des différentes formes de mobilité des artistes. Malgré tout, l'appareil théorique de Deleuze et Guattari demeure une proposition philosophique dont l'application en géographie ne va pas automatiquement de soi (Regnauld, 2012).

Circulation, itinérance, nomadisme, l'examen théorique de chacun de ces termes a permis d'en évaluer la portée heuristique vis-à-vis de la mobilité des artistes. Leurs conceptualisations sont utiles à l'analyse même si elles demeurent limitées, incomplètes ou

bien réductrices. Chacun permet de poser, à l'image des pièces d'un puzzle, un aspect de la mobilité des artistes dans la diversité des genres, des formes, des motivations, des sujets et des objets mobiles. L'étude appelle donc désormais à replacer ces termes dans une conceptualisation plus globale de la mobilité.

3.2. Des concepts pour penser le mouvement dans l'espace

Pour reprendre la formule de Cendryne Roé citée en introduction de cette troisième partie de chapitre (revoir page 81), la mobilité est devenue « à la mode ». Après des décennies de recherches traitant le mouvement par le prisme des circulations et des transports, un mouvement à la fois scientifique et sociétal a érigé la mobilité en une notion fondamentale pour les sociétés d'une part et un concept élargi pour les sciences d'autre part (Borja et al., 2014 ; Cresswell & Merriman, 2011). Certains de ces travaux, anglophones en particulier, se sont structurés derrière un « nouveau paradigme des mobilités » formalisant les avancées issues de ce « tournant mobilitaire » (Sheller & Urry, 2006).

À propos des artistes, la mobilité s'est répandue comme une notion au même titre que pour d'autres catégories sociales comme les touristes ou les hommes d'affaires (Borja et al., 2014). Outre la diffusion du terme dans le vocabulaire sectoriel ou scientifique, deux publications ont marqué des moments de sédimentation de l'analyse des pratiques artistiques par le prisme de la mobilité. Premièrement, le rapport *Mobility Matters*, dirigé par Andreas Wiesand pour le compte de l'Institut européen d'études culturelles ERICarts (2008), fut le premier à étayer largement la notion de mobilité en intégrant des logiques sociales. Deuxièmement, le numéro spécial de la revue *Interartive* « Art and Mobility » a consacré la mobilité comme une problématique sectorielle commune aux artistes, aux scientifiques, aux opérateurs culturels et aux politiques publiques (Bashiron Mendolicchio, 2013).

Ce dernier point d'une partie visant à poser les bases conceptuelles d'une étude de la mobilité des artistes présente des positionnements théoriques concernant directement la mobilité comme concept.

3.2.1. D'une géographie de la mobilité...

La mobilité a émergé comme concept à un moment d'accélération et de diversification des mobilités dans le monde occidental (Gallez & Kaufmann, 2009 ; Urry, 2007). Il faut entendre par là d'une part une accélération des communications engendrant une multiplication des déplacements à l'échelle de la planète (Knafou, 1998) et d'autre part, une diversification des modes de déplacements et leur articulation par des pratiques combinant des échelles spatio-

temporelles diverses (Dureau & Hily, 2009). La conception du mouvement dans l'espace et pour la société s'est alors déplacée de la vision infrastructurelle des transports vers celle plus individualisée des mobilités (Gallez & Kaufmann, 2009 ; Lévy, 2004).

Ainsi, au début des années 1980, Michel Bassand et Marie-Claude Brulhardt ont proposé une définition de la mobilité qui a élargi les horizons d'études et a été reprise par de très nombreuses recherches francophones comme « l'ensemble des déplacements impliquant un changement d'état de l'acteur ou du système considéré » (1980). Cette définition s'inscrivait dans une volonté des auteurs de « [comprendre] ce terme [de mobilité spatiale] de manière aussi large que possible » (1983, p. 49). Pour ce faire, une approche systémique et centrée sur les pratiques individuelles était privilégiée. Près de vingt ans plus tard, ces deux caractéristiques épistémologiques étaient rappelées par Rémi Knafou à l'occasion d'un Festival international de Géographie de Saint-Dié consacré aux mobilités (1998). Ces travaux annonçaient l'émergence d'un « nouveau paradigme des mobilités »⁴¹ théorisé par John Urry (2007) et Mimi Sheller (Sheller & Urry, 2006). Celui-ci prenait acte de l'accélération, de l'amplification et de la diversification des pratiques de mobilité comme un « tournant mobilitaire » nécessitant des avancées épistémologiques. En la matière est reprise la volonté d'aborder les problématiques liées aux mobilités de manière large et systémique pour tous types de mobilités quels que soient le motif, l'échelle et les formes spatio-temporelles. Les études proposées combinent alors, derrière la mobilité, ses lieux (la route, les ponts, les aéroports, les villes, etc.), ses sujets (touristes, travailleurs migrants, réfugiés, travailleurs pendulaires, vagabonds, etc.) et ses pratiques (marcher, voler, conduire, danser, etc.) en convoquant une pluridisciplinarité d'approches (Cresswell & Merriman, 2011). On voit à travers ces exemples l'idée que la mobilité est une « facette géographique fondamentale de l'existence » qui ne peut se comprendre que dans sa très vaste diversité (Cresswell, 2006, p. 1). Pour cela, des propositions théoriques et méthodologiques sont faites afin de dépasser le cadre conceptuel binaire de la sédentarité et du nomadisme. Une critique des sciences dites « statiques » ou « a-mobiles » appelle à des méthodes plus aptes à observer, mesurer, interpréter, qualifier la mobilité en étant « en immersion » et « en mouvement » d'une part, et en articulant les approches qualitatives et quantitatives d'autre part (Sheller, 2011). Ces nouvelles méthodes servent un renouvellement de problématiques qui s'orientent davantage vers la compréhension des spatialités (Cresswell & Verstraete, 2002) et de la gestion des distances (Urry, 2007).

⁴¹ Le *new mobilities paradigm*.

Le positionnement théorique de cette thèse ainsi que sa démarche méthodologique s'inscrivent dans cette conception de la mobilité et souhaitent participer à l'enrichir par le prisme des pratiques artistiques. En effet, la diversité des pratiques et des imaginaires à l'œuvre dans les mobilités artistiques appelle à cette conception très large. Premièrement, la mobilité comme sujet de création, l'hypermobilité des stars, la bohème de certains artistes de rue, l'itinérance de troupes, les tournées des groupes de musique ou encore les déplacements ponctuels d'une compagnie au service d'un projet sont autant d'exemples et de facettes d'une mobilité du monde du spectacle vivant qui ne peut se comprendre qu'en croisant les échelles, les motifs, les sujets et les lieux. Ce point sera examiné dans le chapitre 6. Deuxièmement, nous l'avons détaillé plus haut, l'imaginaire artistique met en avant le prisme nomade que la théorisation du paradigme des mobilités appelle à dépasser. Enfin, d'un point de vue méthodologique, les pratiques artistiques semblent propices à l'immersion du regard scientifique au cœur de projets et d'actions mobiles. Ce dernier point sera développé dans le chapitre 2.

Pour mettre ce positionnement théorique "en mouvement", la référence conceptuelle sur laquelle *la mobilité* va reposer est celle proposée par Tim Cresswell⁴² (2006). Je reprends avant tout à mon compte un questionnement qui paraît fondamental et qui consiste à ne pas considérer que la mobilité va de soi en questionnant sa signification (2006, p. 2). Pour Tim Cresswell, répondre à cette question passe par le fait de décortiquer et ensuite d'articuler trois dimensions propres à la mobilité spatiale : le *déplacement*, la *pratique* et les *représentations*. Le *déplacement* est ce qui constitue la mobilité en premier lieu, comme un « fait brut » (2006, p. 3). Il se décrit dans l'espace comme un système de localisations comprenant un point de départ, un point d'arrivée et une « ligne » qui matérialise l'espace-temps du déplacement. Tim Cresswell fait remarquer que, malgré son caractère apparemment objectif, le *déplacement* est pétri de significations contenues selon lui dans la « ligne » (2006, p. 9). Ces déplacements sont pratiqués, c'est-à-dire qu'ils s'incarnent dans l'espace par des expériences. Les *pratiques* font de la mobilité une « manière d'être au monde » qui constitue à la fois une « réalité empirique » pour la société et « quelque chose d'observable » pour le chercheur (2006, p. 3). À nouveau, les *pratiques* sont connectées à un système de valeurs et de références irriguées par des représentations (2006, p. 4). Les *représentations*, enfin, sont les idées que les individus ou les groupes se font de la mobilité. Autrement dit, toute mobilité a un sens, une valeur, et transforme un déplacement dans l'espace en un mouvement qui devient synonyme

⁴² Les citations qui suivent sont traduites de l'anglais par mes soins.

de « liberté, de transgression, de créativité, de la vie en elle-même » (2006, p. 3). Nous avons déjà touché du doigt la manière dont le nomadisme, en tant que représentation, est susceptible d'orienter les pratiques et les déplacements. Nous retenons de la conceptualisation proposée par Tim Cresswell avant tout ses précisions sémantiques qui amèneront à ne pas confondre mobilité, déplacement, pratique et mouvement. Ensuite, l'articulation de ces trois niveaux est un outil analytique pertinent pour apprécier la gestion des distances, la valeur des voyages, la traversée des espaces, les changements de lieux ; autant d'éléments de spatialités qui seront examinés dans le chapitre 7.

Malgré les travaux d'Andreas Wiesand (2008) ou ceux coordonnés par Sara Le Menestrel (2012), une conceptualisation de la mobilité au sujet des pratiques artistiques internationales reste à clarifier. Dans la lignée des théories du *paradigme des mobilités* et en particulier en utilisant les apports théoriques de Tim Cresswell, cette thèse se base sur le concept de mobilité pour mener une approche globale capable d'embrasser la diversité des formes de pratiques d'artistes d'une part, et d'articuler déplacements, pratiques et représentations d'autre part. Pour autant, ce concept n'aboutit pas à une fin en soi mais est un outil pour aborder la relation spatiale des artistes dans leur mouvement. Cette finalité appelle aussi bien à sortir d'une conception statique de la mobilité (Sheller & Urry, 2006) qu'à affiner l'articulation conceptuelle entre mobilité et spatialité (Cresswell & Verstraete, 2002).

3.2.2. ...à une géographie mobile

Ces dix dernières années, plusieurs géographes ont proposé des concepts pour adapter la compréhension de la mobilité dans une géographie fixe. Pour citer quelques exemples, Denis Retailé a proposé le concept d'*espace mobile* (2005), Nadine Cattan celui de *territoire mobile* (2009) puis de *trans-territoire* (2012), Mathis Stock celui d'*habiter* (2004) et enfin Anne-Laure Amilhat Szary et Frédéric Giraut celui de *frontière mobile* (2015). Ces travaux ont suivi ceux des sociologues Lamia Missaoui et Alain Tarrus proposant le concept de territoire circulatoire pour éclairer les dynamiques territoriales des migrations (2000).

Tous basent leurs propositions sur le constat que les concepts hérités d'une géographie traditionnelle envisagent l'espace de manière figée et, de ce fait, permettent difficilement d'étudier les sujets et objets mobiles. L'un des premiers à avoir esquissé les éléments de cette critique épistémologique fut Gilles Sautter qui appelait à tenir compte de l'idéologie sous-jacente à la discipline, comme « un ensemble de façons de voir tirées de l'expérience commune de l'humanité » (1985, p. 194). Il pointait le primat d'une vision de l'espace dominée par les logiques du pouvoir, à savoir l'État, se traduisant par une « survalorisation »

du territoire comme espace délimité et fermé voué à l'enracinement des identités et au contrôle des flux. Cette critique a donc ensuite été reprise pour souligner à la fois l'obsolescence de cette « façon de voir » ainsi que l'impuissance de ces concepts pour comprendre le vécu mobile de différents types de sujets. Une telle critique n'est pas sans rappeler celle formulée par les tenants du *paradigme des mobilités* qui a été mentionnée dans le point précédent. Denis Retaillé reprend les fondements philosophiques de cette critique – déjà présente dans les écrits de Gilles Sautter – formulée par Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) : l'opposition théorique d'un espace sédentaire en tant que territoire « exclusi[f] et exhausti[f] » à un espace nomade se définissant comme un espace ouvert matérialisé sous la forme d'un ensemble de sites entre lesquels les individus sont en circulation. Le premier s'est imposé comme idéologie par le biais d'une « science royale » – et notamment par le développement de la cartographie (Amilhat-Szary, 2015 ; Retaillé, 2005) – mais pâtit aujourd'hui des effets de la mondialisation aussi bien comme idéologie que comme ensemble de pratiques – mouvements de population (des migrations à l'hyper-mobilité) et réseaux matériels, humains ou symboliques transnationaux. Le second ouvre la perspective à des propositions épistémologiques tenant davantage compte du mouvement et de la multiplicité des relations à l'espace, comme le résume Mathis Stock :

« Ainsi, on peut émettre l'idée selon laquelle cette mobilité accrue nécessite que l'on adopte, en géographie, le “point de vue de la mobilité” au lieu et en place du “point de vue de la sédentarité”. Adopter le point de vue de la mobilité signifie faire comme si les hommes associaient leurs pratiques à des lieux multiples au lieu de faire comme si les hommes associaient leurs pratiques à un seul lieu. » (Stock, 2006)

Un des enjeux épistémologiques de la géographie des années 2000 a donc été de penser ce changement idéologique et conceptuel afin d'ajuster les instruments d'étude de la mobilité. Ce changement est d'abord passé par des propositions visant à faire évoluer le regard sur l'espace en suivant la mise en garde de Gilles Sautter : l'espace ne va pas de soi (1985, p. 202). D'un espace continu conçu comme une étendue et caractérisé par les notions de limites et de proximité afin de penser le zonage et les répartitions, l'espace doit être envisagé comme un ensemble de réseaux qui organise la relation et la connexité par la gestion de la distance afin de penser les articulations et les interdépendances (Cattan, 2009, 2012). Ensuite, le point de vue et les concepts se sont progressivement recentrés sur les individus et leurs pratiques. Les concepts de *spatialité* ou de *territorialité* permettent de mettre la focale sur le vécu spatial ou territorial des individus ou des groupes sociaux (Raffestin, 1980), *l'espace mobile* découle d'une « primauté de l'individu » (Retaillé, 1998), le concept d'*habiter* se centre sur les

pratiques spatiales des individus (Stock, 2004, 2015), le *territoire mobile* (Cattan, 2009) ou *trans-territoire* (Cattan, 2012) ciblent l'étude genrée de groupes et enfin la *frontière mobile* permet d'aborder la frontière non plus du côté des États et du contrôle des territoires mais du point de vue des individus et de leur rapport à la frontière par la mobilité de leur corps (Amilhat-Szary, 2015). Enfin, à l'instar de la *frontière mobile*, tous ces concepts amènent à changer la nature même du regard géographique, invitant à abandonner la fixité pour la mobilité. Ainsi, la relationalité est devenue une posture épistémologique incontournable. Les sujets et objets ne sont plus étudiés pour leur position ou leur déplacement *dans* l'espace mais pour leur relation ancrée ou mobile *avec* l'espace. De ce fait, les pratiques des individus renseignent l'espace et les relations à l'espace renseignent les pratiques.

Il ressort de ces différents concepts dont nous établissons une liste bien sûr non exhaustive, que le vécu spatial et territorial s'étudie désormais dans une perspective à la fois relationnelle, mobile et multiple de l'espace. Certains font la part belle à la mobilité, non pas comme pratique mais comme logique conceptuelle. Ainsi, l'*espace mobile* tel que proposé par Denis Retaillé ou la *frontière mobile* envisagent l'espace et la frontière par leur mouvement, c'est-à-dire leur capacité à la fois à se déplacer et à se recomposer dans l'espace. D'autres mettent en évidence la multiplicité des relations à l'espace découlant de la mobilité, comme l'*habiter poly-topique* (Stock, 2006) ou plus récemment le *territoire multi-situé* (Cortes & Pesche, 2013 ; Giraut, 2013). Enfin, d'autres insistent sur l'articulation du fixe et du mobile. C'est à nouveau la force de l'usage du concept d'*habiter* (Stock, 2004, 2005, 2015), c'était l'objectif du *territoire circulatoire* (Tarrus & Missaoui, 2000) et c'est l'intérêt du *trans-territoire* (Cattan, 2012).

Pourtant, malgré ces propositions, les résistances demeurent fortes et cet ensemble conceptuel peine à s'harmoniser. Denis Retaillé évoque même un « malaise dans la géographie » (Retaillé, 2009a). Nadine Cattan avance quatre facteurs explicatifs à ce malaise. Le premier renvoie à l'inertie des concepts et à la crainte de certains de voir leur vision évoluer, une vision attachée à ce qu'elle qualifie de « référents symboliques forts » que sont les territoires et les frontières (2009, p. 72). Les dépasser en changeant nos représentations constitue ainsi un deuxième défi, celui posé à notre imagination, à notre capacité à envisager la mobilité dans un référentiel autre que fixe et structuré par les couples intérieur/extérieur, local/global, lieu/circulation, etc. Les deux arguments suivants expliquent les deux précédents en replongeant dans la pensée de Deleuze et Guattari. Le territoire et son idéologie pour la géographie sont intimement liés aux notions de pouvoir et de contrôle : contester les uns

reviendrait à contester les autres. Enfin, c'est le fondement symbolique même d'une civilisation – la sédentarité – qui paraîtrait menacée par la mobilité des populations et le *nomadisme* des concepts.

3.2.3. La spatialité pour une relation mobile à l'espace

Il appartient à cette étude de s'inscrire à la suite de ces différents travaux et mener la même réflexion sur la conceptualisation du mouvement dans l'espace. En reprenant les propositions énoncées précédemment, il s'agit de poser ici les bases d'un concept répondant à un triple enjeu : théorique (s'inscrire dans le dépassement du couple sédentarité/nomadisme), méthodologique (appréhender les sujets par le mouvement et non par la fixité) et analytique (aboutir à des formes et des types de relations mobiles à l'espace et aux territoires). Dans cette section, seuls les enjeux théorique et analytique seront abordés, le chapitre 2 étant consacré à l'aspect méthodologique.

L'examen géographique de l'hypothèse du voyage ordinaire repose avant tout sur la spatialité d'individus. Entendu *a priori* comme un ensemble de voyages pratiqués dans le cadre d'activités artistiques, l'hypothèse du voyage ordinaire renvoie à la fois à des espaces traversés, utilisés, investis, transformés, quittés ainsi qu'à des « comportements spatiaux » (Sack, 1986) au travers de ces différents espaces. Étudier la spatialité des pratiques de mobilité revient alors à combiner l'étude des parcours – en tant qu'ensemble des espaces, lieux, territoires fréquentés ou associés à leur activité – et l'étude des relations à l'espace – en tant que pratiques et perceptions (chapitre 6). Ce deuxième aspect engage d'une part la prise en compte de l'espace par la distance (Retailé, 2009a) et sa *métrique* comme « mode de mesure et de traitement » (Lévy, 2003). Ces éléments analytiques sont mis en œuvre dans le chapitre 7 pour étudier les valeurs des voyages et les spatialités artistiques mobiles. D'autre part, la spatialité ressort de la relation à l'espace par une série de tensions entre l'interne et l'externe, le dedans et le dehors, l'identité et l'altérité, l'ici et l'ailleurs (Bernier, 2013 ; Boissière, Fabbri, & Volvey, 2010). Cet examen relationnel est utilisé pour l'étude des spatialités (chapitres 7) et de la relation artistique à l'altérité (chapitre 9).

En tant que concept central de la géographie (Lévy, 1999 ; Lussault, 2003b, 2007), la spatialité a fait ses preuves de pertinence et de richesse heuristique tant au service des études de la mobilité (Bernier, 2013 ; Lévy, 2004) que de l'art (Volvey, 2010). Bien qu'étant une sorte de passage obligé du point de vue conceptuel pour l'analyse des relations des individus à l'espace, la spatialité paraît nécessaire mais insuffisante pour traiter l'hypothèse du voyage ordinaire. En effet, cette dernière cadre les pratiques de mobilité dans une perspective

internationale et institutionnelle, deux composantes qui mettent l'accent sur les territoires à la fois en tant que maillage politique et en tant qu' « agencement de ressources matérielles et symboliques » (Debarbieux, 2003, p. 910). Le défi que pose alors l'étude de la mobilité des artistes dans ce cadre-là consiste à « faire bouger le regard » et à aborder les territoires d'un point de vue mobile ; un défi pour lequel le concept de territorialité s'avère pertinent.

3.2.4. La territorialité pour une relation mobile multidimensionnelle

La territorialité est un concept apparu pour dépasser une approche de la géographie trop centrée sur l'espace et le territoire en tant que construits socio-culturels et politiques. Notion pour certain, concept pour d'autres, Claude Raffestin l'a développée au point de proposer d'en faire un paradigme de la géographie sociale dans les années 1980 (1986b). La territorialité met alors l'individu, ses connaissances spatiales et ses pratiques au centre de l'étude.

Une première acception de la territorialité revient simplement à renverser l'ordre d'approche de l'étude des territoires. Ceux-ci ne sont plus étudiés à partir d'un point de vue structurel mais à partir des pratiques et des représentations individuelles ou collectives. En cela, ce concept est d'abord la projection spatiale des propriétés d'un territoire sur le vécu de ses habitants (Di Méo, 2003). C'est la raison pour laquelle on parle de la territorialité d'une loi ou bien de la territorialité d'une politique ou encore d'une langue ou d'une identité. Elle suppose une relation pratique ou symbolique au territoire : l'appartenance, la découverte, l'application des règles, éventuellement l'attachement, l'usage de ressources, etc. Cette territorialité est intimement liée à la notion de frontière qui joue un rôle de limite soit exclusive – la territorialité s'y arrête - soit inclusive – la territorialité s'y prolonge à une autre échelle (Arnauld de Sartre & Gagnol, 2012). Cette première acception est pertinente dans le cas de l'étude de la mobilité des artistes à travers le prisme institutionnel. Le spectacle vivant présente la particularité d'être en grande partie dépendant des financements publics (Benhamou, 2017) et donc des territoires entendus comme des organes politiques. Notons l'usage du pluriel : si les artistes et leurs structures artistiques sont implantés légalement dans un territoire, leur inscription territoriale peut relever, par un jeu d'échelles, de plusieurs territoires. De plus, ces territoires au sens politique organisent des politiques culturelles qui agissent, elles aussi, à différentes échelles, et dans lesquelles les artistes peuvent s'inscrire (Autissier, 2006b ; Benhamou, 2017 ; Girard, 2001 ; G. Saez & Saez, 2012). Ainsi, cette première acception de la territorialité est pertinente pour étudier les sous-hypothèses de la relation des artistes à *l'ici* d'une part et de leur positionnement dans une relation multiscale au monde d'autre part. Elle sera au cœur de l'analyse des politiques territoriales (chapitre 5)

ainsi que de leur projection internationale par les voyages des artistes (chapitre 8).

Les géographes des années 1980 et 1990, à l'image de Guy Di Méo ou Claude Raffestin, se sont employés à développer une seconde acception de la territorialité, se voulant plus large afin de « refléter la multidimensionalité du vécu territorial » (Raffestin, 1980, p. 143). Guy Di Méo a développé l'attachement et la pratique matérielle et symbolique du territoire (1998). Claude Raffestin a souhaité rendre ce concept mobile au sens où il le plaçait dans la perspective deleuzienne d'un mouvement de territorialisation-déterritorialisation-reterritorialisation (1986a, p. 185). Par rapport à sa première acception, la territorialité telle que la développe Claude Raffestin articule pratiques et représentations du territoire, vécu et sens – « espace sémiotique » et « sémiosphère » (1986a). Cette conception demeure pertinente aujourd'hui et correspond à la conceptualisation de la mobilité par Tim Cresswell qui envisage la mobilité selon une triple dimension : localisations, pratiques et représentations (revoir 3.2.1 page 93). Claude Raffestin précise les modalités d'articulation entre la pratique et les représentations. Pour lui, la territorialité se déchiffre dans la relation médiatisée entre l'altérité et l'extériorité (1986b). Il s'agit de l'ensemble des informations que reçoit un acteur dans un système donné qui, croisé avec ses représentations, guide ses pratiques. Avec le concept de territorialité, la relation à l'extériorité reprend ainsi les contours de la spatialité mentionnés dans le point précédent. Mais ce concept intègre également la relation à l'altérité comme composante des pratiques et réactualisation des représentations. Cette deuxième acception de la territorialité s'avère à nouveau pertinente pour cette étude, en particulier pour aborder les sous-hypothèses de l'ordinarité du voyage et du nomadisme. En effet, toutes deux articulent pratiques et représentations : la norme de l'ordinaire et le modèle du nomade. De plus, l'examen des relations avec l'altérité et l'extériorité répond à la question de l'articulation avec l'ailleurs par les pratiques artistiques.

La territorialité s'est ainsi imposée pour beaucoup de géographes comme un concept utile pour sa plasticité permettant d'aborder le mouvement des différentes sortes de mobilités internationales sans pour autant ignorer les structures territoriales. On retrouve cette dialectique dans la définition qu'en donnent Nadine Cattan (2012) ou encore Roland Pourtier (2005). Ce dernier propose une lecture en « trois âges de la territorialité » au cours desquels nomadisme et sédentarité se sont succédés et entremêlés. La territorialité vient alors en dépassement de cette polarité binaire comme modalité de rapport des êtres humains à la Terre. Un dépassement qui répond à nouveau aux objectifs énoncés par le courant du *paradigme des mobilités* (Sheller & Urry, 2006, p. 214). Un autre concept s'est construit sur une logique

d'articulation de la fixité et du mouvement pour dépasser le clivage entre ancrage et mobilité : *l'habiter*. C'est la manière dont l'a développé Mathis Stock : centré sur les pratiques et dans une perspective relationnelle des individus ou groupes à l'espace (2004, 2005, 2006). De la même manière, le *trans-territoire* a été envisagé pour dépasser une série d'oppositions binaires structurant les relations à l'espace : local/global, ici/ailleurs, intérieur/extérieur, etc. et pour envisager les territoires dans une conception plurielle et dynamique (Cattan, 2009, 2012). Pourtant, j'ai choisi de mobiliser la combinaison de la *spatialité* et de la *territorialité* comme concepts d'étude de la mobilité internationale des artistes. Le premier mettant en évidence l'usage et la gestion des *métriques* dans le cadre des déplacements et le second comme relation mobile et médiatisée aux territoires. Ainsi, nos hypothèses et la manière dont nous les abordons invitent à partir des territoires sur lesquels s'exercent des politiques culturelles et donc à examiner leur territorialité. La mobilité des artistes amène à la concevoir dans le dynamisme de leur projection internationale et dans leur relation mobile à la fois à l'espace et aux territoires.

La mobilité est effectivement un concept vaste et dépassé par une notion qui a envahi les sphères sociale, économique et politique, y compris celle des artistes. C'est la raison pour laquelle cette troisième partie du chapitre a servi à clarifier les contours et les enjeux de concept. Son caractère vaste est ici tourné en avantage, dans la lignée des préconisations du *paradigme des mobilités*. Pour autant, il a été nécessaire au préalable d'examiner les définitions et les portées heuristiques de notions sous-jacentes utilisées pour qualifier la mobilité des artistes : circulation, itinérance et nomadisme. Celles-ci ont servi à l'analyse pour cibler certains aspects – itinérance et circulation – ou replacer la mobilité dans un cadre épistémologique – nomadisme. Ce dernier a amené à un détour par les enjeux épistémologiques de la mobilité – celui du nomadisme donc et du *paradigme des mobilités* – afin de proposer la conceptualisation de la mobilité qui a été retenue pour l'étude de la mobilité des artistes. Enfin, la mobilité est mise en perspective d'autres concepts visant à comprendre les relations spatiales et territoriales mobiles permettant de travailler l'hypothèse du voyage ordinaire. La mobilité au service des concepts de spatialité et de territorialité ainsi que leur articulation constituent donc l'appareil conceptuel retenu pour l'étude de la mobilité internationale des artistes.

Ainsi se poursuit l'esquisse du portrait de l'artiste en individu mobile. Après une phase de cadrage et de perspective, cette troisième partie peut se décrire comme un choix de couleurs et de techniques. Pour terminer cette esquisse et avant de commencer à la remplir, une dernière étape va en quelque sorte porter sur sa "muséographie". Nous déroulons ainsi la métaphore pour évoquer le placement et l'apport de ce portrait/sujet dans une géographie de l'art et de la mobilité.

4. Jalons pour une géographie de la mobilité des artistes

Afin de clôturer ce premier chapitre, il convient de replacer les différentes pistes conceptuelles et théoriques déroulées dans les domaines de l'art et de la mobilité au sein des travaux et des courants qui ont jalonné une géographie de l'art. Cette dernière partie consiste ainsi à poser les enjeux épistémologiques de cette thèse pour une géographie de l'art. Celle-ci, bien que récente dans la géographie francophone se structure progressivement. L'ouvrage de Boris Grésillon en a dressé un panorama global en la situant par rapport aux courants anglophones et germanophones (2014). Nous reprenons ici plusieurs de ses éléments afin de les mettre en perspective de la mobilité. Dans un premier temps, nous proposerons ce que la mobilité peut apporter à une géographie de l'art ainsi qu'au secteur artistique. Dans un second temps, ce sont les pratiques artistiques et leurs modalités d'approches qui sont examinées pour leur apport heuristique à une production scientifique en général et géographique en particulier.

4.1. Géographie, art et mobilité

Le potentiel heuristique de l'art pour la géographie s'est affirmé ces dernières décennies à l'occasion d'un « tournant culturel », inspiré par les *cultural studies* anglophones, et au croisement des géographies culturelles, sociales et urbaines françaises. Certains parlent de « tournant artistique » (Grésillon, 2014 ; Hawkins, 2013) voire de « tournant émotionnel » (Grésillon, 2014 ; Guiu, 2009) ou encore de « tournant esthétique » (Volvey, 2014a). C'est une manière de souligner la pertinence de l'art comme objet pour la géographie mais également comme ressource méthodologique en expérimentant le croisement entre pratiques artistiques et démarches scientifiques. C'est pourquoi de nombreuses expérimentations mêlant art et science ont eu lieu ces dernières années, l'art alimentant des réflexions épistémologiques pour les géographes (Amilhat-Szary, 2017 ; Blanc & Regnaud, 2015 ; Feildel et al., 2016 ; Volvey, 2012b, 2014a). Ces études de l'art en géographie se sont consacrées à l'art contemporain (Boichot, 2012 ; Guinard, 2014 ; Volvey, 2010), à la musique (Canova et al., 2014 ; Guiu, 2008 ; Raibaud, 2009a), à la danse (Raibaud, 2015a), au cinéma

(Staszak, 2011) ou plus largement au spectacle vivant (Grésillon, 2002).

4.1.1. Une géographie de l'art

Pour rappeler la structuration de ce courant de la géographie, nous renvoyons en premier lieu à l'ouvrage de Boris Grésillon qui en fait une synthèse thématique, des géographies culturelles allemandes et anglophones jusqu'à la géographie de l'art en France (2014)⁴³. Notons ici que celle-ci s'est largement développée au cours des années 2000 autour des études sur la musique, depuis les travaux précurseurs de Joël Pailhé et de Jacques Lévy jusqu'à la floraison de thèses, de numéros de revues et d'ouvrages. Boris Grésillon rappelle qu'il s'agit d'approches qui croisent la pratique et l'écoute de la musique avec un angle social et au prisme des territoires. L'art contemporain a également fait l'objet de plusieurs travaux au cours des deux dernières décennies. Questionner la ville et l'espace public ont été deux axes qui ont structuré ces recherches autour des territorialités des artistes ou bien des spatialités des œuvres. Enfin, Boris Grésillon note la quasi-absence d'études menées à propos des arts du spectacle. Si ce champ a été investi par les sociologues, urbanistes, historiens et historiens de l'art, il demeure "en friche" pour les géographes. Seule la danse a récemment fait l'objet d'un numéro de la revue *Géographie et cultures* à l'initiative d'un pilier de la géographie de la musique (Raibaud, 2015a). Or le théâtre, le cirque et les arts de la rue restent à explorer d'un point de vue géographique.

Sur un plan épistémologique, nous nous référons à la typologie proposée par Anne Volvey qui distingue une géographie des lieux de l'art, une géographie de la représentation, une géographie non-représentationnelle et les *creative geographies of art* (2012a). Ces quatre approches se distinguent par la place accordée à l'espace dans le processus artistique ainsi que par l'intérêt porté aux œuvres pour elles-mêmes. La géographie des lieux de l'art place l'espace dédié à l'art ou l'œuvre avant la pratique artistique dans la mesure où elle considère des lieux dont la fonction est validée ou bien détournée par l'art. La géographie non-représentationnelle telle que proposée par Anne Volvey place les pratiques artistiques avant l'espace et considère que celles-ci agissent *avec* l'espace qui n'est pas seulement un contenant mais devient ainsi une ressource. Cette dernière approche met l'accent sur les pratiques artistiques au sens large et accorde à l'œuvre une définition englobante qui dépasse le produit fini de l'artiste : tableau, chanson, pièce de théâtre, etc. Selon Anne Volvey, les artistes « œuvrent d'art » l'espace et en cela, non seulement assument de donner une valeur géographique à leurs pratiques mais apportent aux géographes de la matière pour travailler

⁴³ Voir en particulier pages 108 à 116.

des savoirs spatiaux. Ainsi, pris dans ce sens, l'œuvre et le fait « d'œuvrer » pour un artiste englobent toute sa démarche dans sa dimension esthétique, y compris, potentiellement, ses pratiques de mobilité.

Cette thèse s'inscrit à la suite de ces nombreux travaux de géographie de l'art et espère modestement contribuer à approfondir son tournant artistique, autant par ses problématiques que sa méthodologie. Elle cible le domaine des arts du spectacle. Il s'agit avant tout d'une question de goût personnel qui m'a davantage attiré vers la scène plutôt que les musées ou autres espaces investis par les arts visuels, y compris numériques. De ce point de vue, je rejoins l'appel de Boris Grésillon à mettre à profit ses goûts et son émotion au service d'un projet scientifique ; une posture sur laquelle je m'expliquerai plus loin (point 4.2.2. puis chapitre 2). Deuxièmement, le domaine du spectacle vivant faisait l'objet d'attentes particulières de la part des services culturels de la Région Rhône-Alpes avec lesquels j'ai été amené à coopérer. Trois fois sur quatre, nos questionnements communs portaient sur des cas de compagnies de théâtre, d'arts de la rue, de cirque, de danse ou bien des ensembles de musiques actuelles ou de musiques classique et contemporaine⁴⁴. Seules quelques parties de l'analyse relatives à la base de données FIACRe-international (voir chapitre 2) concerneront des projets et des pratiques d'artistes plasticiens, d'art numérique et très rarement de bande dessinée, littérature ou cinéma. Enfin, faire le choix du spectacle vivant répond aussi à ce vide constaté par Boris Grésillon dans les travaux géographiques alors que d'autres sciences s'en sont saisi. Deuxièmement, l'étude se focalise sur les pratiques des artistes. Ce positionnement s'inscrit dans la proposition d'Anne Volvey exposée plus haut d'aborder l'œuvre dans la perspective des pratiques et des intentions. Cette thèse vient ainsi questionner le croisement de l'art et des mobilités par les pratiques des artistes dans leur dimension spatiale et territoriale. Un couple art et mobilité qui, nous l'avons vu à travers les quatre images par lesquelles a démarré l'introduction de cette thèse, semble aller de soi mais qui a finalement peu été approfondi en géographie.

4.1.2. Une géographie de la mobilité par l'art

La question de la mobilité, ou plus largement du mouvement et des flux, a déjà été abordée dans différents travaux de géographie de l'art. On la retrouve dans la géographie musicale de l'Europe de 1750 à 1945 puis de Vienne au début du XXe siècle proposée par Jacques Lévy (1999). La mobilité apparaissait dans cette géographie historique sous forme de diffusion des

⁴⁴ Fréquence issue du FIACRe-international, dispositif de soutien à la mobilité internationale. Plus d'informations dans les chapitres 2, 5 et 6 et dans la Figure 4 page 126.

pièces ou bien des réseaux convergents vers Vienne. Avec une approche similaire, Anne Volvey analyse la spatialité des œuvres de Christo et Jeanne-Claude à différentes échelles et métriques (2010). À une petite échelle, l'objet-lieu d'art que constitue par exemple le *Pont-Neuf Wrapped* s'insère dans un ensemble de relations artistiques qui le connecte par des flux à différents lieux ressources. Dans ces deux cas, la mobilité est abordée dans un sens restreint, celui du réseau, de l'attraction ou de la diffusion et apparaît comme secondaire dans l'analyse, tantôt comme une activité de renfort, tantôt comme un déploiement dans l'espace.

Ce type d'approche complète les travaux visant à localiser les activités artistiques et donc à prendre en compte leurs mouvements éventuels. On trouve ces travaux majoritairement en géographie de la musique, par exemple la géographie mondialisée du jazz proposée par Joël Pailhé (1998). Claire Guiu rassemble ces travaux sous l'étiquette de « l'approche diffusionniste » où « la géographie du rock'n'roll » aux Etats-Unis côtoie « les routes migratoires de Bill Monroe » (2009, p. 41 et 42). Les déplacements des artistes y font leur apparition aux côtés des œuvres et des mouvements artistiques. Ils préfigurent une géographie de l'art où la mobilité intervient sous la forme des circulations, envisagées à partir de lieux ou bien dans la perspective d'une géographie des lieux. La mobilité est alors une clé de lecture de la géographie urbaine, telle qu'elle a été proposée pour Berlin, Paris et Marseille (Boichot, 2012 ; Grésillon, 2002, 2014) et encore Nairobi (Marcel, 2014). Ces circulations expliquent la manière dont l'art participe à recomposer les espaces de ces villes et à les inscrire dans des réseaux à différentes échelles. À nouveau, la mobilité occupe une place secondaire dans les analyses. Elle est au service soit d'une géographie des localisations de l'art soit d'une géographie de compréhension du fait urbain.

Quelques travaux de géographes ont développé une approche plus englobante de la mobilité dans le giron artistique. Ces études ont considéré la mobilité au-delà des déplacements et des flux, comme une pratique sociale mettant aux prises la dimension spatiale et la dimension artistique. Ainsi, Jean-François Staszak a intégré la mobilité comme un facteur de la construction d'une identité géographique dans le parcours de vie de l'artiste Paul Gauguin (2004). Avec une approche similaire, différentes monographies ont croisé mobilité et identités derrière le concept de parcours liés à la pratique artistique, amateur ou professionnelle. Elles sont rassemblées dans un ouvrage coordonné par Sara Le Menestrel (2012). Enfin, cette approche biographique se retrouve également dans l'étude *Artists Moving and Learning* à laquelle ont participé plusieurs géographes du laboratoire PACTE de Grenoble, notamment Anne-Laure Amilhat Szary et Sophie Louargant. Cette étude visait à analyser une centaine de

parcours de vie d'artistes afin d'évaluer l'impact de leur mobilité sur l'évolution de leur carrière et en particulier sur leur apprentissage (Amilhat-Szary et al., 2010).

Très peu de travaux ont donc véritablement croisé des études sur l'art avec des problématiques liées à la mobilité. Pourtant, plusieurs géographes ont appelé à ce que la mobilité puisse davantage servir une géographie de l'art. En premier lieu, Jacques Lévy ouvrait la voie vers des problématiques liant mobilité et spatialité en s'appuyant sur la musique :

« L'idée serait d'inventer des spatialités musicales qui s'approchent des pratiques de localisation et de mobilité de l'espace social. [...] Si l'on implique la mobilité, ce sont les significations sociales du déplacement qu'il faut apprivoiser. » (1999, p. 320)

Denis Retaillé ou Xavier Bernier ont depuis largement contribué à alimenter ce croisement entre mobilité et spatialités sans qu'il touche aux pratiques artistiques (Bernier, 2013 ; Retaillé, 2005). Pourtant, Boris Grésillon constate que le thème des mobilités peut être central pour une géographie de l'art :

« Une géographie de l'art s'esquisse donc, faite de flux, de circulations d'œuvres, d'artistes et de publics, une géographie mouvante, à la fois diurne et nocturne. » (2014, p. 104)

Une géographie mouvante, c'est également le constat fait par les tenants d'une « géomusique » dont les recherches vont dans le sens d'une problématique entre fluidité et fixité (Guiu, 2009, p. 51) et pour lesquels la mobilité devrait occuper un rôle plus important :

« Alors que les musiques actuelles ont largement hésité entre ancrage géographique et nomadisme, à l'exemple du blues, une heuristique musicale serait féconde et pertinente pour interroger la question de moins en moins consensuelle des mobilités. » (Canova et al., 2014, p. 15)

Ces auteurs proposent de renverser le point de vue par lequel la notion de mobilité est venue alimenter les études sur l'art dans l'espace, les territoires ou la ville. Il ne s'agirait plus de faire de la mobilité une activité de renfort dont l'étude éclaire les lieux de l'art, les spatialités des œuvres ou bien la création urbaine. Ces trois citations amènent à se demander comment l'art et les pratiques des artistes permettent de mieux comprendre la mobilité. Cette thèse s'inscrit dans cette proposition épistémologique et prend le parti d'étudier les pratiques et les discours des artistes pour les connaissances spatiales qu'ils produisent ou mettent en évidence en termes de mobilité. Elle s'inspire largement de l'article de Philippe Bourdeau sur les Rolling Stones et reprend ses questionnements sur l'hypermobilité et le nomadisme dans une perspective spatiale. Elle s'inscrit à la suite de l'étude *Artists Moving and Learning* et de la

thèse de Camille Boichot qui ont chacune défriché la mobilité d'artistes afin d'en tirer des savoirs spatiaux. Enfin, même si elle ne vise pas le terrain urbain, elle emprunte les jalons épistémologiques d'une géographie de l'art proposés par Boris Grésillon, à commencer par le choix d'étudier la mobilité des artistes du spectacle vivant, secteur paradoxalement délaissé selon lui, à l'exception de la musique (2014, p. 113).

4.1.3. Une géographie pour l'art

À défaut d'avoir constitué un sujet de recherche en géographie, la question de la mobilité des artistes a beaucoup été traitée sous la forme d'études par des experts à la demande d'instituts financés par la Commission européenne. Cette dernière avait fait de la mobilité des professionnels le thème de l'année 2006. Plusieurs études ont ainsi précédé cette année thématique ou bien en ont découlé. Dès 1999, un *Rapport sur la situation et le rôle des artistes dans l'Union européenne*, rédigé par la députée européenne Helena Vaz da Silva, envisageait la mobilité comme « essentielle au processus de création » (1999, p. 19). Elle constatait également que pour les artistes, « [é]tudier et travailler à l'étranger n'est pas sans problèmes » ce qui l'amenait à affirmer : « [i]ci s'ouvre un champ d'action privilégié de l'Union ». Depuis, les études se sont accumulées (Amilhat-Szary et al., 2010 ; Deniau, 2011 ; Heiskanen et al., 2006 ; Poláček, 2007 ; Poláček & Staines, 2009 ; Staines, 2007 ; Tucker et al., 2008 ; Wiesand, 2007, 2008), rapportant toutes la parole des artistes via des questionnaires ou bien des entretiens et mettant en évidence aussi bien la nécessité pour les artistes de bénéficier de conditions de mobilité facilitées que les freins posés à cette mobilité internationale. Au-delà d'un enjeu épistémologique d'apporter par la mobilité une nouvelle pierre à l'édifice d'une géographie de l'art, l'enjeu est également opérationnel et consiste à répondre à un besoin à la fois des artistes et des opérateurs culturels en charge du développement de l'art. En effet, malgré la profusion de ces études et les pistes à chaque fois proposées, la question de la mobilité internationale des artistes demeurait un sujet à traiter :

« There is a need to balance or synthesize the prevailing different approaches of analyses of the determinants (causes) of migration and artists' mobility. In particular, the relationship between artists' mobility, nomadism, and cosmopolitan mind-sets requires further conceptual clarification and additional empirical research. » (Heiskanen et al., 2006, p. 57)

En particulier, un besoin théorique et empirique était souligné afin d'éclairer le sens de la mobilité des artistes dans des perspectives migratoires, nomades ou encore cosmopolites. Depuis, la thèse de Camille Boichot a contribué à répondre à la question du cosmopolitisme par l'étude des parcours d'artistes internationaux s'installant dans les quartiers de Montreuil et

Neukölln (2012). La thèse d'Olivier Marcel a intégré des dynamiques migratoires dans son étude des mobilités de l'art à Nairobi (2014). Le thème du nomadisme pour les artistes a été abordé sous l'angle sociologique par Alix de Morant (2007), Fabrice Raffin (2008b) ou Stéphane Labarrière (2016). Ces travaux débouchent sur des propositions intéressantes pour comprendre les postures esthétiques et les pratiques sociales de certains artistes mais abordent uniquement de manière théorique la dimension spatiale du nomadisme. Ainsi, au début de ma thèse en 2012, un travail sur la mobilité – au sens géographique – des artistes restait à mener, pour répondre à des questions théoriques mais également pour alimenter des questionnements opérationnels.

Cette thèse ne répond pas initialement à une demande institutionnelle d'opérateurs culturels, même si le contexte du financement de mes recherches par un programme régional a suscité une collaboration avec un acteur lié au sujet. Les services culturels de la Région Rhône-Alpes se sont montrés intéressés par une telle étude, en particulier pour leur dispositif de soutien à la mobilité internationale : le FIACRe-international. Après plusieurs années d'existence de ce fonds, leur besoin d'une étude a fait écho à mes problématiques. En particulier, leur demande s'est portée sur deux axes : premièrement, l'étude du dispositif dans ses principales tendances au bout de six ans d'existence et en questionnant sa pertinence à la fois pour les artistes et pour la collectivité ; deuxièmement, l'étude des pratiques des mobilités comme composante des pratiques d'une part, puis comme enjeux territoriaux d'autre part. Pour cela, les services culturels de la Région ont mis à ma disposition la base de donnée du FIACRe-international comme matériau de recherche puis m'ont mis en contact avec des artistes et des opérateurs culturels.

Ce type d'engagement de la recherche pour répondre aux attentes des opérateurs culturels s'inscrit dans les orientations actuelles des recherches en géographie de l'art qui se veulent « socialement utile[s] » (Grésillon, 2014, p. 9). L'ambition a donc d'abord été d'être "utile" à des services opérationnels d'une collectivité qui m'ont accompagné dans mes recherches sans commande orientée *a priori*, mais dans une démarche de questionnements co-construits émanant d'un projet universitaire. Plusieurs résultats de mes recherches ont ensuite été diffusés, *via* les services culturels de la Région, auprès d'un public d'opérateurs culturels et d'artistes : une première fois à destination des membres du comité de sélection des projets du FIACRe-international et une seconde lors des Rencontres du spectacle vivant organisées par la Région à Avignon, à destination d'un public d'artistes, d'opérateurs et autres curieux de passage. L' "utilité" s'est ensuite révélée au contact des artistes rencontrés, interrogés, suivis

et observés. Il s'est agi, là encore d'une "utilité" réciproque car issue d'un échange de savoirs et de méthodes. Cette relation s'est en particulier nouée avec le metteur en scène Moïse Touré, intéressé par mes travaux pour interpeler les pouvoirs publics sur la nécessité de normaliser l'idée de création mobile et internationale afin d'en pérenniser le soutien.

L'histoire de ce partenariat entre chercheur, institution et artistes s'est, hélas, finie abruptement en décembre 2015. Si la relation avec des artistes a pu perdurer et continuer à alimenter les réflexions réciproques, notamment avec Yann Servoz de la compagnie 2 Rien Merci, Brigitte Burdin et Gilles Rhode de la compagnie Transe Express ou encore Moïse Touré du théâtre Les Inachevés, la relation avec la Région Rhône-Alpes s'est terminée avec l'abandon du FIACRe-international par la nouvelle majorité. Comme le postule Boris Grésillon, s'il existe une « demande sociale nouvelle, une quasi-interpellation des artistes à l'égard des "spécialistes du territoire" (2014, p. 9) », l'expérience de ma thèse en ce domaine révèle un intérêt aléatoire de la part des institutions.

4.2. Faire des pratiques artistiques un objet d'étude

Au-delà des propositions pour une géographie de l'art, l'étude de la mobilité internationale des artistes repose sur l'analyse de pratiques. En cela, les pratiques artistiques constituent un matériau riche pour dégager des savoirs spatiaux. Étudier les artistes, c'est faire le choix d'un matériau "vivant" et "parlant". Leur relation sociale et professionnelle à la mobilité est particulière, centrale et représentative. Elle se caractérise à la fois par sa diversité de formes spatio-temporelles qui en font des cas transversaux aux mobilités internationales en général et par son caractère exemplaire du point de vue du reste de la société. De plus, la réflexivité des artistes et l'expression de leur point de vue en art en font des sujets d'étude particulièrement riches d'informations.

4.2.1. Les pratiques artistiques : un matériau pertinent pour une étude des mobilités

Au même titre que les hommes d'affaire, les migrants, les pendulaires ou les vacanciers, les artistes sont des individus dont les déplacements font partie de l'organisation sociale et professionnelle. Pourtant, que l'on parle de voyages, de circulation ou d'itinérance, les artistes ne sont pas des "mobiles" comme les autres.

Ils constituent une catégorie socio-professionnelle particulièrement mobile. Des artistes du *star system* aux artistes itinérants – musiciens, comédiens ou circassiens en tournées – en passant par les artistes en résidence, les cas de figures sont suffisamment nombreux et variés

pour amener plusieurs auteurs – chercheurs, acteurs du secteur culturel ou artistes eux-mêmes – à affirmer que la mobilité est une composante essentielle de l’activité artistique⁴⁵. Pour ne citer qu’un seul exemple ici, reprenons les propos de Cendryne Roé qui réunissent à eux-seuls ces différents points de vue⁴⁶ :

« Les artistes et leurs spectacles ont toujours circulé à travers le monde car l’artiste a par essence une activité itinérante. [...] Dans ce contexte de globalisation des échanges, les artistes n’hésitent plus à franchir les frontières. Les artistes sont devenus mobiles, leurs spectacles s’exportent partout dans le monde. » (2009, p. 19)

Circulation, itinérance, franchissement, mobilité, exportation, tous les mouvements dans l’espace sont bons pour qualifier des pratiques qui semblent relever d’un caractère ontologique. En cela, étudier la mobilité des artistes paraît pertinent et prometteur pour comprendre les logiques des mobilités en général. Or, on peut également voir cette ontologie comme une spécificité de la mobilité des artistes, ce qui pose la question des conditions de la généralisation de son étude. Il faut alors considérer plus globalement la position des artistes par rapport à l’ensemble de la société. Traditionnellement, les artistes sont considérés comme des élites que le talent – « mixte de don et de travail » (Heinich, 2005, p. 349) – place au-dessus ou à l’écart de la société (Raffin, 2008b) ; marginalisés dans l’esprit de la *bohème* ou portés en génie sous-forme d’*avant-garde*. De ce point de vue, la mobilité des artistes demeure à part, différente, exceptionnelle. L’étudier reviendrait alors à n’étudier qu’une catégorie de mobiles parmi d’autres dont les propriétés sont spécifiques à ce groupe et à ses logiques internes.

Cette conception romantique de l’artiste et de sa mobilité ne le coupe pourtant pas entièrement de la société. Constituées en modèle, les valeurs de l’univers artistique ont tour-à-tour critiqué, influencé et irrigué la société par son fonctionnement économique : le capitalisme. Parmi ces valeurs figure la mobilité. La *critique artiste* s’est imposée au capitalisme à partir des années 1980 et a fait, entre autres, de la mobilité une valeur fondamentale de la puissance dans un monde « connexionniste » fonctionnant en réseaux (Boltanski & Chiapello, 2011). La figure de l’artiste est ainsi devenue « une figure exemplaire

⁴⁵ Nous préférons employer le terme d’activité plutôt que celui de métier ou celui de vocation. Malgré le *Portrait de l’artiste en travailleur* de Pierre-Michel Menger (2002), le métier renvoie à une vision archaïque de l’artiste-artisan, le « presque-artiste » comme le caractérise Dominique Chateau (2008). En revanche, la vocation fait référence à une vision romantique de l’artiste-élite (Heinich, 2005) correspondant à la figure du « plein-artiste » (Chateau, 2008). Ces caractérisations seront développées plus en détails dans les chapitres 1 et 3.

⁴⁶ Cendryne Roé est à la fois directrice de festival, productrice de spectacles, manager d’artistes, formatrice spécialisée sur la diffusion internationale du spectacle vivant et également l’auteure d’un ouvrage sur *La Circulation internationale du spectacle* dont la citation est extraite.

du nouveau travailleur », « inventif, mobile, indocile » etc. (Menger, 2002, p. 8). D'une position critique externe, les valeurs artistiques ont ainsi essaimé dans différents secteurs économique, politique ou culturel de la société se traduisant par une *esthétisation du monde* vers laquelle tout le monde tend (Lipovetsky & Serroy, 2013). Selon ces auteurs, les artistes sont passés de la marge au cœur de la société. Ils seraient des professionnels d'avant-garde et les individus seraient des artistes en puissance. Une porosité de valeurs et de pratiques organiserait la société en plaçant les artistes dans la position de « mobiles avancés » (Elliott & Urry, 2010). Étudier leur mobilité consiste donc, de ce point de vue, à étudier des formes et des logiques qui sont représentatives et anticipatrices de l'ensemble de la société.

Enfin, les artistes sont des sujets triplement « parlants ». De nombreux auteurs ont déjà souligné la portée heuristique de l'étude de l'art pour la géographie (Grésillon, 2014 ; Guiu, 2009 ; Hawkins, 2013 ; Volvey, 2014a). Leurs œuvres, leurs démarches et leurs discours constituent des matériaux éclairant l'analyse géographique pour la compréhension d'objets ou de concepts comme la ville (Boichot, 2012 ; Grésillon, 2002), l'espace public (Chaudoir, 2008 ; Guinard, 2014), les circulations (Boichot, 2012 ; Marcel, 2014) ou encore les frontières (Amilhat-Szary, 2012, 2013). Comme le souligne Boris Grésillon, étudier un sujet par le prisme de l'art et des artistes peut *a minima* « constituer une « entrée » parmi d'autres » (2014, p. 8). Pourtant, les artistes apportent un matériau d'analyse voire un savoir constitué spécifique. Ils ont en effet la particularité d'être non seulement des « manipulateurs de symboles » (Menger, 2002, p. 7) mais également des « acteurs « réflexifs » par excellence » (Ducret, 2011, p. 10). Cette spécificité fait que l'étude des pratiques artistiques bénéficie d'un niveau de lecture multiple : de la démarche en soi à sa finalité esthétique en passant par les différents niveaux de commentaire. Leur esthétique, leurs intentions, leur sensibilité, leur vision du monde transparaissent implicitement ou bien sont livrées explicitement. Ainsi, le matériau à disposition du chercheur est riche : les œuvres au sens matériel, la presse, les textes de présentation dans les programmes, les argumentaires de dossiers de subventions, le discours direct, les pratiques observables. De la même manière, les interlocuteurs sont multiples pour témoigner des pratiques en art : directeurs artistiques, interprètes, chargés de production, directeurs de lieux et organisateurs d'événements, chargés de mission dans le secteur culturel, élus délégués à la culture, spectateurs, etc. Enfin, l'étude de l'art ouvre une grande latitude à différentes approches scientifiques où la place, la subjectivité, l'émotion et la participation du chercheur est questionnée.

4.2.2. Les artistes ne sont pas des sujets comme les autres

Prendre les artistes et l'art comme objet de recherche soulève un questionnement sur la place du chercheur et sa relation aux sujets : les artistes, leurs démarches, leurs propos, leurs œuvres. Si cette question de la subjectivité du chercheur est désormais régulièrement posée en préalable de recherches en sciences sociales, notamment en géographie (Volvey, Calbérac, & Houssay-Holzschuch, 2012), la dimension esthétique inhérente à l'art rend cette question d'autant plus nécessaire. Elle sera développée au cours de cette thèse au moment d'explicitier des choix méthodologiques (chapitre 2). Rappelons ici que l'art et les artistes suscitent un attrait qui n'est pas à négliger dès lors qu'ils font l'objet d'une étude. Certes de très nombreux sujets de recherches suscitent l'attrait, l'intérêt voire l'émotion de leurs chercheurs. L'art – les œuvres et leur portée sociétale – et les artistes – professionnels et figures sociologiques – constituent cependant un thème et une catégorie sociale dont la portée symbolique s'est forgée sur la base d'une singularité et d'un attrait de la part du reste de la société :

« Comment ne pas être fasciné par une telle capacité à se jouer des carcans où la plupart d'entre nous restent emprisonnés ? Pourquoi, d'ailleurs, ne pas avouer l'envie qui nous prend au spectacle de cet artiste-roi, maître d'un royaume qui n'a qu'un sujet – et chacun de se demander ce qui lui manque pour mériter pareil privilège : le talent, le courage ou la chance ? » (Chateau, 2008, p. 7)

« L'activité artistique ne suscite-t-elle pas après tout, dans bien des cas, une fascination narquoise où se mêlent l'attrait pour un espace professionnel de liberté et d'autodétermination, et le soupçon de frivolité, d'improductivité contre ce qui s'apparente davantage au jeu qu'au travail ? » (Menger, 2002, p. 7)

Dès l'introduction de leur ouvrage respectif, ces deux auteurs se rendent à l'évidence d'une « fascination » à la fois pour la société et pour les chercheurs qu'ils sont. Cette fascination s'explique premièrement par la définition même de la catégorie des artistes qui repose le plus souvent sur la possession d'un talent, un don que la plupart n'a pas (Becker, 2006, p. 39). Deuxièmement, en tant que « manipulateurs de symboles » (Menger, 2002, p. 7), les artistes sont des professionnels de l'esthétique dont le jeu avec les codes et les conventions a pour objectif de susciter des émotions. Enfin, la figure de l'artiste, encore aujourd'hui, repose sur une image romantique forgée sur les codes du XIXe siècle qui en font un individu à part de la société, marquée par l'idée de génie (Chateau, 2008 ; Heinich, 2005). Si Dominique Chateau ou Pierre-Michel Menger font état de cette fascination, c'est pour mieux s'en détacher. À l'instar d'Howard Becker, ces auteurs optent pour une démarche qui met l'esthétique de côté et “démystifie” le charme des artistes et de leurs œuvres :

« [Ce mode d'analyse] revenait forcément à envisager l'art comme un travail peu différent des autres, et ceux que l'on appelle artistes comme des travailleurs peu différents des autres, singulièrement peu différents de ces autres travailleurs qui participent la réalisation des œuvres d'art. » (Becker, 2006, p. 21)

Depuis, plusieurs chercheurs prônent le fait de considérer l'art pour ce qu'il est – une activité travaillant sur l'émotion – sans céder aux mythes pour autant. Boris Grésillon appelle ainsi à « faire de son ressenti artistique un matériau scientifique » (2014, p. 69). Cette posture consiste à ne pas se couper de ce qui relève de « l'émotion esthétique » et du « plaisir ». Autrement dit, ce n'est pas parce qu'on est chercheur qu'on doit s'interdire d'être spectateur. Mieux, les émotions ressenties en tant que spectateur doivent nourrir les réflexions menées en tant que chercheur :

« Partant, je plaide non seulement pour la prise en compte de l'émotion artistique en tant que "matériau scientifique" mais aussi pour son intégration dans une démarche de chercheur. Lorsqu'on a la chance de pénétrer dans l'univers intime d'un artiste parce qu'on est touché par sa création, on perçoit son œuvre différemment, et il se produit une sorte de révélation : on est au cœur du projet artistique, on accède au sens de l'acte créateur, et on acquiert une forme de lucidité à la fois sur l'œuvre en question, mais aussi comme une fulgurance, sur le monde. » (Grésillon, 2014, p. 70)

Au début de mes recherches, nourri par les lectures de Howard Becker ou de Pierre-Michel Menger et encore convaincu de l'impérieuse nécessité d'une « neutralité axiologique » en sciences sociales forgée après des années d'études universitaires, j'ai opté pour une distance esthétique vis-à-vis des artistes. Leurs pratiques reflétant leur mobilité m'importaient, pas la qualité de leurs œuvres ni l'intérêt esthétique de leur démarche. De ce point de vue, les artistes étaient considérés comme des sujets mobiles parmi d'autres. Mon premier contact empirique à la mobilité des artistes étant matérialisé par des tableaux de données, cette posture a été confortée dans les premiers temps. Sans dire qu'elle se soit perdue, elle a évolué au contact des artistes et à la vue de leur spectacle. Comme l'affirme Boris Grésillon, l'émotion ressentie durant un spectacle ou seulement à l'évocation d'une démarche artistique par un artiste a enrichi ma compréhension de leur posture, de leurs pratiques, de leur vision du métier et de leur mobilité. La première fois que je l'ai réalisé est probablement le moment où Brigitte Burdin m'a parlé d' "art céleste" et des installations de mobiles géants à plusieurs dizaines de mètres de hauteur aux quatre coins du monde. Les fois où je l'ai ressenti le plus intensément sont lors des représentations de *Moulin Cabot* à Barcelone ou du concert de Chocolindo à Ouagadougou après avoir partagé la vie et les pratiques de ces deux compagnies à l'étranger pendant plusieurs jours. Heureusement, l'inverse, de mon point de vue, ne se

produit pas. Ne pas aimer un spectacle ne rebute pas à la compréhension de la démarche artistique. Tout au plus, cela ramène à ladite “neutralité axiologique” de départ.

Conclusion du premier chapitre

Ce premier chapitre a filé la métaphore du portrait de l’artiste, une figure maintes fois utilisée pour décrire des logiques du monde artistique au regard des représentations qui l’entourent. Ainsi, le premier point a consisté en un cadrage : cadrer le sujet et poser les limites sémantiques d’un vocabulaire artistique. “L’artiste” a été placé dans le cadre en perspective des théories de l’art qui permettent de le situer au regard de l’art, de la société et de la mobilité. En intégrant la mobilité et en mettant du “mouvement” dans le deuxième point, ce portrait s’est changé en panorama : celui des différents travaux et des différentes approches réalisés au sujet de la mobilité des artistes. À cette occasion, à la manière du photographe, il s’est agi de “faire le point” en distinguant ce qui relève des pratiques ou des imaginaires. Une fois les contours de “l’artiste mobile” dessinés à grands traits, le troisième point a fait l’objet du choix des couleurs, des outils et des techniques. Cela a consisté en un positionnement théorique amenant à étayer le choix des concepts de mobilité, de spatialité et de territorialité. Enfin, le quatrième point a situé le portrait dans sa galerie d’exposition. Cette thèse se positionne au regard de ce contexte scientifique et sectoriel ainsi que de leurs enjeux épistémologiques et opérationnels.

Il ressort de ce portrait quelques “traits” transversaux. Premièrement, cette étude s’inscrit à la suite de plusieurs travaux de géographie de l’art mais répond à une attente de recherche alliant art et mobilité. C’est particulièrement le cas à propos du spectacle vivant qui, à l’exception des musiques actuelles, a très peu été abordé jusque-là en géographie. C’est également le cas à propos d’une conception large de la mobilité, tenant compte de la diversité des pratiques, des échelles spatio-temporelles et des représentations sous-jacentes. Enfin, c’est le cas à propos d’une perspective politique qui replace la mobilité des artistes dans leur contexte institutionnel et *a fortiori* territorial. Deuxièmement, le portrait des artistes a très vite tendance à se peindre en majesté ou bien à être érigé sur un piédestal. La place, le rôle et l’action des artistes dans la société sont régulièrement débattus pour la charge romantique qu’ils colportent. Cela est valable aussi bien pour une approche purement esthétique qu’une approche économique ou sociologique. La puissance de l’imaginaire romantique est également valable lorsque l’artiste est en mouvement, qu’il convoque la tradition de la bohème et qu’il revêt la panoplie du nomade. À travers l’étude de la mobilité et des relations spatiales des artistes, cet imaginaire est un enjeu heuristique inévitable.

À l'issue de cette esquisse, l'artiste paraît prêt à être travaillé comme une grille analytique permettant de passer au crible l'hypothèse du voyage ordinaire et ses sous-hypothèses. L'argumentation de ce premier chapitre a permis à plusieurs reprises de mettre en vis-à-vis des positionnements théoriques et conceptuels avec l'analyse des sous-hypothèses. Certaines d'entre elles ont déjà été étayées de manière théorique. C'est le cas des sous-hypothèses qui considèrent que les artistes sont nécessairement mobiles d'une part, et qu'ils ont un comportement assimilable au nomade d'autre part. Le poids des représentations et la diversité des mobilités appellent alors à des examens empiriques complémentaires. Sont apparues plus en creux les sous-hypothèses d'une échelle mondiale d'activité à travers les traits de l'hypermobilité et de l'articulation entre l'*ici* et l'*ailleurs* à travers le cadrage international et l'épreuve des frontières. Ces deux aspects appellent à leur tour un approfondissement par l'analyse des spatialités et des territorialités.

Après avoir posé les fondations de la mobilité internationale des artistes en tant que sujet, le chapitre suivant aborde la manière de la traiter comme objet.

Chapitre II. Construire et analyser un terrain mobile

« J'ai vu une photo de Serge Lama, d'Alain Jupé et de Julien Clerc... Je ne sais pas quelle trace on suit mais on suit une trace ! »

Mika [Michael Bouvier], la Binerie, 26 septembre 2014, Montréal.

Cette phrase, quelque peu énigmatique, a été prononcée par Michael Bouvier en sortant d'une séance de captation dans un restaurant de Montréal dans le cadre du projet artistique *Yaser Sonus*. J'ai capté cette phrase qui me semblait, au moment où je l'ai entendue, intéressante à creuser dans l'optique d'éclairer une démarche artistique dans un lieu. Ce moment, pris sur le vif, est en fait révélateur de quelques caractéristiques de l'activité mobile des artistes qui ont orienté des choix méthodologiques pour en faire l'étude.

Premièrement, il s'agit d'une pratique. Concrètement, un artiste vient de réaliser une activité dans un lieu en suivant l'intention qui l'y a amené, elle-même découlant d'un projet pensé en amont. Deuxièmement, cette pratique est mobile. Elle se réalise en déplacement ou est l'aboutissement d'un déplacement. Ici, elle est l'aboutissement d'un voyage à Montréal et se réalise dans le fait de suivre une trace dans la ville. Troisièmement, cette pratique est l'application d'une démarche artistique. Elle a lieu dans l'objectif d'aboutir à une œuvre d'art – en l'occurrence un spectacle – et se déroule sous la forme d'une investigation des espaces avec un regard esthétique. Certes, à ce moment précis, le détective [Mika] semble perplexe sur la cohérence de la trace suivie. Il s'interroge néanmoins sur des symboles qui marquent l'espace, et dont la matérialisation fera l'objet d'un traitement esthétique. Enfin, quatrièmement, cette pratique et la démarche dont elle découle ont fait écho, à cet instant, à mes propres pratiques et démarches d'observateur et plus globalement de chercheur : suivre une trace pour en expliquer le sens.

Suivre des traces, observer des pratiques et interroger leurs acteurs sont des actions qui correspondent non seulement aux impératifs de mon sujet de recherche – des individus mobiles – mais également au déterminant de leur étude – un terrain mobile. Ce chapitre expose donc des propositions méthodologiques pour capter des pratiques et des discours d'une activité à la fois artistique et mobile.

1. Mouvement de terrain : construire un terrain mobile

Le terrain de recherche, sa délimitation et sa caractérisation font partie des fondamentaux pour un géographe. On peut le définir à la fois comme « la pratique empirique de collecte des données mais aussi les espaces étudiés par les géographes » (Calbérac, 2011). Le terrain ne va pourtant pas de soi et les différents choix qui amènent à sa sélection nécessitent des explications réflexives des géographes sur leurs propres pratiques (Volvey et al., 2012). Le terrain n'est donc pas une donnée ni une limite géographique mais une pratique qui articule objet et méthode (Calbérac, 2011). Autrement dit, le terrain s'élabore ou se construit plus qu'il ne se choisit (Collignon & Retaillé, 2010). Une fois cadré, délimité, explicité, le terrain n'est pas figé pour autant. En "faisant du terrain", les géographes l'expérimentent, l'éprouvent, le corrigent, alors que celui-ci évolue en permanence.

Cette première partie a pour objectif d'explicitier l'articulation de l'objet vers la méthode. L'objet de cette thèse a été développé dans le premier chapitre et il s'agit désormais d'en faire un objet d'enquête afin de travailler l'hypothèse posée en introduction. Il présente la particularité d'être mobile, d'une part, et de se manifester par des pratiques spatiales, d'autre part. Ainsi, le premier point revient sur des caractéristiques des artistes mobiles à prendre en compte pour conditionner l'enquête. Un deuxième point aborde la mobilité, à la fois comme composante pour construire un terrain et comme manière de faire du terrain.

1.1. Pratiques de l'espace et espace des pratiques

La mobilité des artistes, en tant qu'objet à étudier, s'exprime par des pratiques qui croisent déplacements et création. Ces deux points sont à considérer au sens large. Les pratiques de déplacements doivent être comprises selon la conceptualisation donnée par Tim Cresswell, à savoir la combinaison de localisations, de manières de faire et de représentations (2006). Quant à la création, elle englobe tous les actes liés à l'intention de créer ou à la diffusion d'une création et ne se réduit donc pas à la production d'une œuvre d'art. Ainsi, pratiques de mobilité et pratiques créatives s'articulent et prennent sens dans l'espace. Ce premier point précise les modalités d'observation de ces pratiques d'artistes mobiles par rapport à l'espace.

1.1.1. Les pratiques dans une perspective relationnelle

La pratique est révélatrice des significations des lieux à la fois en acte, en situation et en projet (Stock, 2004). Or, la mobilité des artistes découle d'un projet artistique qui mêle des objectifs aussi bien économiques que socio-professionnels ou esthétiques. Il appartient à cette recherche de caractériser la relation qui s'établit entre ces projets et la mobilité qui en découle.

De plus, en tant que révélatrices de significations, les pratiques doivent être « associées aux représentations, valeurs, symboles, imaginaires qui ont pour référent les lieux géographiques » (2004). Dans ce cadre, Florent Herouard propose, plus précisément, d'intégrer l'étude des pratiques à un triptyque notionnel « pratiques-perceptions-représentations » (2007). Les artistes, en tant que professionnels de l'esthétique et de la manipulation du sensible (Menger, 2002), présentent la caractéristique d'être particulièrement éclairants, que ce soit explicitement dans leurs discours réflexifs ou bien esthétiquement dans leurs productions artistiques (revoir le point 4.2 du chapitre 1). Les artistes et leurs œuvres communiquent leurs représentations, la perception et l'usage des symboles ou encore leur travail des imaginaires.

Mathis Stock place la notion de pratique dans l'objectif d'une analyse des lieux géographiques. La définition de la mobilité pour laquelle nous avons opté nous engage sur une analyse des pratiques dans l'espace, en tenant compte du déplacement, de sa dimension idéale – le mouvement – et des espaces qui y sont associés (Cresswell, 2006 ; Cresswell & Merriman, 2011). Notre démarche rejoint celle de Mathis Stock ou d'Anne Volvey (2007 ; Volvey, Boissière, & Fabbri, 2010) dans la mesure où elle s'inscrit dans une perspective relationnelle. Notre attention s'est portée sur les pratiques de l'espace en tant que faire *avec* l'espace. Ceci suppose un examen des localisations mais aussi des temporalités, des intentions (conception du projet), des actes (réalisation du projet), des échanges, de la manipulation consciente des symboles. La perspective relationnelle ne se limite pas à l'étude d'un sujet dans son contexte, ni même à l'étude des relations des sujets aux institutions qui les régissent (Verne, 2012). Nous avons donc été attentifs à ce qui est produit par la relation : les échanges, les transferts, les mouvements esthétiques qui transforment le sens accordé à l'espace et à la production artistique. Or, ce sont les termes de ces relations, construites aux travers des pratiques, qui sont porteurs de sens. C'est pourquoi l'étude des pratiques doit distinguer les intentions des actes ; la réalisation des projets et l'explicitation des projets. C'est la raison pour laquelle le recueil et l'étude des intentions dans les projets (communiqués sous forme de dossiers) et leur explicitation (sous la forme de discours) ne suffisent pas à traduire les pratiques au plus juste sans une observation des actes dans leur contexte. Ainsi, ma démarche souhaite articuler l'acte à la parole, l'action découlant d'une intention artistique à son explicitation dans le même temps.

1.1.2. Observer les pratiques des artistes

N'oublions pas que les pratiques étudiées sont des pratiques artistiques qui revêtent des caractères propres à ce champ professionnel. Pour le philosophe Jacques Rancière, la réflexion sur l'art s'appuie sur l'esthétique qu'il définit comme « un mode d'articulation entre des manières de faire, des formes de visibilité de manières de faire et des modes de pensabilité de leurs rapports » (2000, p. 10). L'étude des manières de faire, des pratiques, doit donc être au cœur des études de l'art, en articulation avec les discours, car celles-ci constituent ce que le philosophe appelle « la fabrique du sensible ». Ainsi, la place du sensible dans les pratiques et l'attention que la recherche doit y accorder pourrait bien être la particularité des études sur l'art et les artistes. C'est ce que défend Boris Grésillon comme « approche de terrain [pour] étudier "l'art" en géographie » :

« Comme on est ici dans le domaine du sensible par excellence, je plaide pour une démarche qualitative et, justement, sensible. Sensibilité à l'art, sensibilité aux paroles d'artistes, sensibilité aux lieux d'art me paraissent être des préalables à toute géographie de l'art. » (2014, p. 10)

La question du sensible ou de la sensibilité dans la démarche scientifique et dans la définition du terrain soulève ici trois acceptions. Premièrement, Boris Grésillon réclame que le géographe de l'art soit sensible à différents aspects de son domaine d'étude, qu'il ait une vision large en portant un intérêt qui dépasse "l'art pour l'art" pour y intégrer les paroles et les lieux non plus en tant que contexte mais en tant que sujets. Deuxièmement, la sensibilité intervient en tant que démarche sensible, à utiliser comme méthodologie d'enquête et d'interprétation. Certains géographes proposent d'appréhender la dimension sensible par l'entrée psychanalytique en mobilisant les travaux sur la théorie transactionnelle de Donald Winnicott (Volvey, 2012b) ou bien sur la psychologie comportementale de John Bowlby (Canova & Raibaud, 2017) comme clés d'analyse d'une géographie de l'art. D'autres auteurs proposent d'intégrer la sensibilité au protocole de recherche, de l'associer aux méthodes d'enquête voire d'en faire une méthode en soi. Il s'agit pour le géographe de l'art d'investir pleinement l'utilisation de son corps, de ses sens et de ses émotions comme instruments au service d'une démarche compréhensive. Cela implique nécessairement d'assumer une grande subjectivité et d'en expliciter les enjeux méthodologiques (Grésillon, 2014, p. 145 à 148). Cette proposition rejoint celle de géographes anglophones, notamment Harriet Hawkins qui fait ici référence aux travaux de Mike Crang :

« Art [...] enables [geographical research] to think about the body as a tool through which research is done. » (2013, p. 62)

L'art y est considéré comme un domaine privilégié pour l'expérimentation du sensible et comme mode de recherche. Cette deuxième acception de la sensibilité pour le géographe de l'art semble pourtant largement dépasser le champ des études sur l'art, à en croire plusieurs publications proposant des réflexions sur la question du terrain en géographie (Buire, 2012 ; Labussière & Aldhuy, 2012 ; Verne, 2012 ; Volvey et al., 2012)⁴⁷. Exceptionnel ou pas, le terrain de l'art se prête à une troisième acception méthodologique du sensible : l'écho entre la démarche de l'artiste et la démarche du chercheur. De nombreux artistes questionnent l'espace, les lieux, les territoires à travers leurs œuvres et proposent des démarches qui, en se rapprochant de celles des géographes, interrogent ceux-ci sur leurs propres démarches scientifiques. Cette piste est encore aujourd'hui en construction bien que de nombreuses propositions de méthodologies réciproques aient été expérimentées (Amilhat-Szary, 2017 ; Barone & Eisner, 2012 ; Feildel et al., 2016 ; Hawkins, 2011 ; Mekdjian & Amilhat-Szary, 2015)⁴⁸.

De ces différents points, nous retenons bien sûr la nécessité d'apporter une attention large à l'art en tant que fabrique de sens par les pratiques et les discours des artistes. Autrement dit, la méthodologie mise en œuvre se veut "sensible à la sensibilité des artistes". Cela signifie que notre recherche ne considère pas les artistes comme des sujets mobiles parmi d'autres. Une attention accrue est portée, lors de l'enquête et de l'analyse, aux manières de faire de l'art et à leur articulation aux logiques de mobilité. Ma position de chercheur varie ainsi entre la distance de la récolte et de l'analyse de données d'une part et l'implication dans certains projets au cours de laquelle ma méthodologie et la démarche des artistes se font écho d'autre part. La difficulté de ce positionnement réside dans la grande diversité de ces manières de faire de l'art. Celle-ci n'est pas nécessairement liée à la diversité des esthétiques auxquelles nous nous intéressons mais à la diversité des postures des artistes. Cette diversité est considérée comme une richesse mais elle nécessitera de comprendre, à travers les discours de chaque artiste, les discussions avec les opérateurs culturels et une connaissance du milieu artistique, les logiques artistiques propres à chaque projet.

⁴⁷ Ces publications sont extraites du numéro 687-688 des *Annales de Géographies* dirigé par Anne Volvey, Yann Calbérac et Myriam Houssay-Holzschuch consacré au terrain en géographie.

⁴⁸ Parmi ces pistes, notons celles proposées lors de l'École thématique Mob'Huma'Nip « Arts et sciences sociales en mouvement : narrations, iconographies et parcours pour revisiter l'in situ » qui s'est déroulée à Rezé (44) du 1^{er} au 5 septembre 2014 à laquelle j'ai participé. L'article de Benoît Feildel *et alii* rend compte d'une expérience de parcours sensibles.

1.1.3. Les artistes et leurs « mondes de l'art »

Les artistes ainsi que leurs pratiques ne sont pas déconnectés d'un milieu professionnel, économique ou encore esthétique. Les approches qui considéraient l'art comme une activité complètement autonome ont vécu (Ardenne, 2002 ; Chateau, 2008 ; Heinich, 2005 ; Rancière, 2000). L'étude des pratiques des artistes doit donc tenir compte de leurs « mondes de l'art » (Becker, 2006).

Un éclairage essentiel à prendre en compte est celui du milieu artistique. Pour Boris Grésillon, il s'agit d'une « clé de lecture principale » (2014, p. 10) sans laquelle l'analyse des pratiques artistiques dans l'espace est insuffisante. Ce constat méthodologique rappelle la caractérisation de l'art proposée par Howard Becker sous la forme de « mondes de l'art » dans lesquels gravitent différents acteurs dont la coopération est indispensable à la production des œuvres (2006). Je m'inscris d'autant mieux dans cette proposition que la problématique de cette recherche questionne la dimension institutionnelle. La parole des opérateurs culturels, issus de différentes institutions et relevant de différentes échelles ou niveaux territoriaux, est donc nécessaire pour informer les pratiques des artistes. Même s'ils n'en sont pas les acteurs directs, le point de vue indirect des opérateurs culturels renseigne aussi bien le contexte que les enjeux des pratiques de mobilité. Au-delà de cette redéfinition du périmètre des acteurs à interroger, la recherche a été alimentée par des discussions régulières avec des interlocuteurs issus des mondes de l'art dans l'optique d'une réflexion réciproque. Caroline Frezza-Buet, chargée de mission pour le développement du théâtre et des arts de la rue et en charge du développement à l'international à la Région Rhône-Alpes, a été une opératrice culturelle qui m'a apporté un éclairage technique essentiel et m'a donné accès à un réseau d'artistes et d'opérateurs en Région. Yann Servoz, Brigitte Burdin ou Moïse Touré sont des artistes qui ont manifesté un intérêt pour mes recherches et dont les réflexions sur le long terme ont amené un éclairage artistique, notamment pour mieux appréhender ces manières de faire qui se comprennent difficilement à l'issue d'un simple entretien ou à la lecture de « littérature grise ».

Il reste à régler la question de l'œuvre, en l'occurrence du spectacle et du répertoire, par rapport à l'étude des pratiques des artistes mobiles. À l'instar des travaux d'Anne Volvey ou d'Harriet Hawkins, nous plaçons les œuvres dans la perspective des pratiques, comme l'aboutissement d'un ensemble de pratiques et le résultat d'intentions qui auront mobilisé des ressources et des agencements spatiaux. En retour, les œuvres peuvent renseigner sur les pratiques dans les sujets qui sont traités et la manière de les traiter. Champs lexicaux

récurrents dans les chansons, partis pris de mise en scène, scénographie, thèmes d'un répertoire, etc. sont autant d'indices des perceptions et des représentations qui font échos aux pratiques. En revanche, il ne sera jamais question d'analyser une œuvre pour elle-même, comme un « objet singulier » (Hawkins, 2013, p. 465) indépendamment des projets qui l'ont créée ou faite vivre et des discours qui lui donnent du sens.

Finalement, l'analyse des pratiques des artistes découlera d'un montage méthodologique assez complexe qui articulera des analyses quantitatives et qualitatives à partir de matériaux de différentes natures (discours, base de données FIACRe-international, "littérature grise" produite par les compagnies et les opérateurs culturels, pratiques en tant que telles, publications Facebook). Néanmoins, le matériau central sur lequel l'analyse va s'appuyer est le discours des artistes proposant un éclairage réflexif sur les pratiques, qu'il ait été récolté postérieurement à celles-ci ou bien *in vivo*, en cours de pratique. Précisons que ce type de montage méthodologique n'est pas nouveau pour l'étude des pratiques de mobilité d'une part (Tarius & Missaoui, 2000) et pour l'étude de pratiques artistiques d'autre part (Boichot, 2012 ; Grésillon, 2014). En revanche, la difficulté repose sur la définition d'un terrain prenant en compte au mieux les spécificités de sujets mobiles.

1.2. Étudier la mobilité, capter le mouvement

C'est quoi ton terrain ? Cette question posée maintes fois durant mes recherches m'a obligé à faire un pas de côté et à m'interroger sur le concept même de terrain en géographie. Là où mes camarades doctorants pouvaient répondre par des lieux facilement identifiables dans un référentiel territorial fixe – Le Caire, Beyrouth, Genève, le Brésil, la Bolivie, la région transfrontalière Alpi Marittime-Mercantour – mon terrain devait répondre aux conditions spatiales et territoriales de la mobilité des artistes. À cette question, j'ai eu le choix entre trois réponses possibles mais chacune partiellement incorrecte.

1.2.1. Un territoire de départ : Rhône-Alpes

Réponse une : Rhône-Alpes. Cette réponse par une Région a le mérite d'ancrer le terrain dans une réalité territoriale aux contours facilement définissables et identifiables. Certes, ce territoire régional constitue une assise, un point de départ. La plupart des études sur la mobilité, *a fortiori* internationale, sélectionne un point dans l'espace pour y capter le mouvement et y fixer l'observation (Brachet, 2012, p. 548). Certains sont des lieux réceptacles, des points de chute où le chercheur va recueillir les parcours et les témoignages, comme par exemple Berlin et Montreuil dans la thèse de Camille Boichot (2012) ; d'autres

sont des lieux de passage. Comme Olivier Marcel ciblant Nairobi comme point de départ de la mobilité des artistes kenyans (2014), nous avons choisi un point de départ, de taille régionale et français.

Encadré 7 – Panorama artistique de la Région par la Nacre

La région Rhône-Alpes est une région où la richesse culturelle et artistique est forte. Avec près de 2500 opérateurs aidés par les collectivités publiques, elle figure parmi les régions phares en matière de spectacle vivant.

En effet, en France, **la région Rhône-Alpes est une des mieux équipées en matière de théâtres** puisqu'elle contient 5 scènes nationales et 5 centres dramatiques nationaux.

Le territoire rhônalpin présente également une vaste offre événementielle avec des manifestations et des festivals de renommée internationale ! Au total c'est plus de 350 **festivals de musique, de danse, de théâtre, d'art de rue** qui se déroulent en Rhône-Alpes tout au long de l'année.

Les **salons professionnels** ou grand public, ainsi que les foires en Rhône-Alpes **permettent aux professionnels du spectacle vivant de s'informer ou de gagner en visibilité sur le territoire.**

C'est du constat de cette richesse culturelle et du nombre important des acteurs du spectacle vivant, que le site Rhône-Alpes arts a vu le jour pour valoriser la visibilité de ces professionnels à l'échelle nationale et internationale.

En effet, grâce à sa localisation proche de la Suisse et l'Italie et grâce à son important réseau ferroviaire et aérien, la région Rhône-Alpes a des atouts solides pour permettre à ses acteurs de rayonner à l'international.

Source : Nacre, 2016, www.rhonealpesarts.com

Selon la formule de Martin Vanier, Rhône-Alpes était une « France au dixième », un échantillon proportionnel et représentatif du point de vue démographique, économique, en infrastructures, etc. (Jean & Vanier, 2009, p. 117). Du point de vue artistique et culturel, cette représentativité est également de mise, comme le soulignait l'Insee dans un rapport de 2011 présentant la région comme celle disposant du secteur culturel le plus développé de France après l'Ile-de-France⁴⁹. Pour la Nacre, agence pour le développement du spectacle vivant en Rhône-Alpes, la région présente des caractéristiques « phares » aussi bien en matière d'équipements culturels que de vivacité des compagnies du spectacle vivant (voir Encadré 7). Selon différentes études réalisées par cette agence à la fin des années 2000 ou au début des années 2010, la région est le « deuxième vivier théâtral par le nombre de compagnies »⁵⁰, « [r]econuë comme l'une des régions les plus actives dans le champ chorégraphique [...] [pouvant] se targuer d'être une région incontournable pour la diffusion des spectacles chorégraphiques »⁵¹. Outre des caractéristiques quantitatives qui témoignent de l'activité

⁴⁹ www.insee.fr/fr/statistiques/1378419

⁵⁰ www.la-nacre.org/fileadmin/user_upload/Theatre/ETAT_DES_LIEUX_THEATRE_02.pdf page 7

⁵¹ www.la-nacre.org/fileadmin/user_upload/Danse/Doc_à_télécharger/Etude_diffusion_danse09_01.pdf page 4

artistique de Rhône-Alpes, la région compte nombre d'artistes de renommée nationale voire internationale. On peut citer Jean-Claude Galotta, Maguy Marin, Marc Minkowski, Yuval Pick, etc. Ces études pointent également une intervention politique forte dans le soutien au secteur culturel en général et aux compagnies en particulier, dans tous les domaines du spectacle vivant. Comme ailleurs, ce soutien politique et financier croise l'implication de la DRAC et de la Région. En matière d'intervention politique sur la mobilité internationale, Rhône-Alpes se distingue de la plupart des autres Régions car elle sort du schéma de conventionnement entre l'institution locale et l'Institut français. Depuis 2005, elle dispose d'un fonds propre pour le soutien financier des projets de compagnies à l'international : le FIACRe-international.

Pour la représentativité du vivier artistique et pour l'intérêt du dispositif politique, il est pertinent de choisir Rhône-Alpes comme territoire de départ à l'étude de la mobilité internationale des artistes.

1.2.2. Au-delà, ailleurs, le monde : en terrain ouvert

Compte tenu du caractère mobile des sujets étudiés, le terrain ne peut se limiter à une portion bornée de l'espace, en l'occurrence la région. En effet, pour de nombreux auteurs, ce qui permet de caractériser la mobilité, quelles qu'en soient les formes, les motifs ou les échelles est la notion de franchissement (Bernier, 2013 ; Gallez & Kaufmann, 2009 ; Piolle, 1990). Que ce soit le franchissement des limites d'un bassin de vie institutionnellement établi ou bien plus largement de « limites socialement significantes » (Piolle, 1990, p. 150) pour un individu ou un groupe social, ce franchissement définit un ici mais aussi un ailleurs, au-delà de ces limites. Nous l'avons expliqué en introduction, la « limite socialement significative » que nous posons comme hypothèse ici est la limite des frontières nationales. L'au-delà de cette limite constitue donc logiquement aussi notre terrain. Réponse deux, donc : le monde. Cette deuxième réponse prend en compte la mobilité et cible moins le monde comme un ensemble de territoires mais comme une échelle, comme la dimension spatiale du terrain d'activité des artistes rhônalpins et comme la limite à l'étendue de leurs déplacements. C'est le contenant spatial de l'*ailleurs* qui caractérise l'ensemble des trajets et des destinations qui composent la mobilité des artistes dans le cadre de leurs projets. De fait, ma recherche pour suivre les pratiques des artistes dans leur mobilité m'aura transporté dans quelques ailleurs à l'échelle mondiale, passant de l'Europe à l'Amérique du Nord et à l'Afrique de l'Ouest. Cependant, on comprend que *le monde* renvoie à une réalité géographique bien trop englobante et *l'ailleurs* à une réalité géographique bien trop fuyante pour constituer véritablement un terrain. Réponse

trois, alors : ça dépend. Cette réponse acte le constat de devoir changer de référentiel pour arriver à la constitution d'un terrain correspondant à la fois aux logiques mobilitaires et aux conditions de leur étude. Autrement dit, l'étude du mouvement semble mal supporter des cadres d'observation fixes. En effet, les instruments traditionnels de la géographie reposent sur une logique profondément sédentaire. Les outils et les concepts relèvent d'une « science royale », pour reprendre le vocabulaire de Deleuze et Guattari (Arnauld de Sartre & Gagnol, 2012 ; Cattan, 2012 ; Retraillé, 2009b). Il apparaît alors une incohérence à caractériser le mouvement à partir de points de vue fixes qui reposent sur des concepts – parmi lesquels le territoire – et des outils – parmi lesquels la carte – fabriqués dans une logique d'ancrage et de découpage. Denis Retraillé propose alors d'inverser les références pour délaisser ces concepts et outils qui ont tendance à fixer le mouvement, avec le concept d'espace mobile (2005, 2009b, 2010). Plus récemment et plus globalement, Anne-Laure Amilhat Szary rappelait que « [l]e géomètre ou le géographe continuent à décrire l'espace grâce à des points, des lignes, des périmètres, mais ceux-ci ont perdu toute stabilité » et proposait : « c'est la labilité de leurs agencements qu'il faut désormais analyser afin de les comprendre » (2015, p. 9).

1.2.3. Un terrain mobile

Ces différentes réponses et les constats problématiques qu'elles soulèvent rappelle que le terrain, du moins en géographie, ne va jamais de soi et mérite un examen réflexif de sa définition et de sa pratique (Boichot, 2012, p. 329 ; Volvey et al., 2012). Plus précisément ici, il s'agit de « soulever la question de l'articulation entre spatialité de l'objet et spatialité de l'observateur sur le terrain » (Brachet, 2012, p. 545). La proposition d'Anne-Laure Amilhat Szary précédemment citée peut alors inviter le chercheur à adapter son point de vue à la « labilité [des] agencements » qu'il observe et ainsi à quitter la posture d'un regard fixe. C'est la raison pour laquelle la réponse la plus judicieuse à la question *C'est quoi ton terrain ?* est bien dans mon cas : *un terrain mobile*.

Ma manière de construire un terrain mobile, nous l'avons vu, n'est pas pour autant absolument flottante, dénuée de tout repère et de tout ancrage. Il s'agit davantage d'une articulation entre ce territoire de départ, Rhône-Alpes, et l'ensemble des flux d'artistes qui en sortent durant la période d'étude. Rhône-Alpes y est étudié en tant que territoire politique dont l'institution gouvernante mène un ensemble d'actions en faveur de la mobilité internationale des artistes. Si « [...] la fluidité et le mouvement font peur aux responsables du développement et de l'aménagement du territoire ainsi qu'aux pouvoirs en place qui perdent les principes majeurs sur lesquels repose la gestion territoriale, en particulier l'ordre et

l'ordonnancement » (Cattan, 2012, p. 58), alors nous évalueront à travers son principal dispositif la relative témérité de la politique régionale à gérer, et même promouvoir, le mouvement des artistes. Cette politique est étudiée au prisme de l'agencement des politiques culturelles dans laquelle elle s'insère. En effet, en tant que sujets mobiles, les artistes et leurs projets peuvent bénéficier d'un soutien qui relève, d'une part, des différents niveaux territoriaux dans lesquels ils s'implantent (de la ville à l'Union européenne), et d'autre part, de réseaux transnationaux portés par des structures associatives ou privées. Chacune de ces instances suit une ligne politique ou bien des objectifs qui découlent de choix stratégiques. Notre terrain se construit donc aussi autour de ces instances et des opérateurs culturels qui les représentent et à la rencontre desquels je suis allé (voir Tableau 6 page 152).

Les artistes, eux-mêmes, sont mobiles, c'est le point de départ de cette thèse. Étudier leur mobilité par leurs discours et leurs pratiques a nécessité de rencontrer des individus dont le mode de vie est caractérisé par les déplacements. Il semblait logique d'aborder ces artistes, pour des entretiens, en allant à leur rencontre, chez eux en région Rhône-Alpes, qui est *a priori* mon terrain. Dans les faits, il a été plus simple de les rencontrer en "coupant leurs trajectoires" (voir Encadré 8), soit à l'intérieur de la région (Lyon, Grenoble, Crest, Saint-Étienne), soit à l'extérieur (Avignon, Barcelone, Ouagadougou). Avignon a été un lieu stratégique pour la rencontre de très nombreux artistes rhônalpins et pour la réalisation d'entretiens avec certains d'entre eux, une sorte de « micro-terrain » (Brachet, 2012, p. 550). En effet, Avignon au mois de juillet est une concentration d'artistes du spectacle vivant, du fait du festival d'une part, mais aussi de la manière dont les services de la Région l'investissent. De 2009 à 2015, pendant la durée du festival, la Région louait une péniche qui servait de "base" pour les artistes, les opérateurs culturels et les techniciens de la Région. Point d'information, de rencontres, d'organisation de table-rondes, pont-terrasse convivial, la péniche constituait une sorte d'extra-territorialité pour l'art et la culture rhônalpine, servant de point de convergence. En cela, cette péniche a intégré mon terrain en tant que lieu de prise de contacts, d'observation et d'entretiens, sur lequel je me suis rendu à trois reprises pour une dizaine de jours. D'autres « micro-terrains » ont émergé au fur et à mesure des investigations : Nantes à l'occasion des Biennales internationales du Spectacle, Rennes pour les Rencontres Trans Musicales, Ottawa, Barcelone et Ouagadougou où ont convergé plusieurs acteurs de mes recherches (Chocolindo, Moïse Touré et Jean-George Tartare – voir Encadré 8). Il s'agit tout autant de lieux que de moments et leur spatialité a été moins importante que la convergence d'acteurs qu'ils ont organisée et qui a constitué pour moi des éléments mobiles

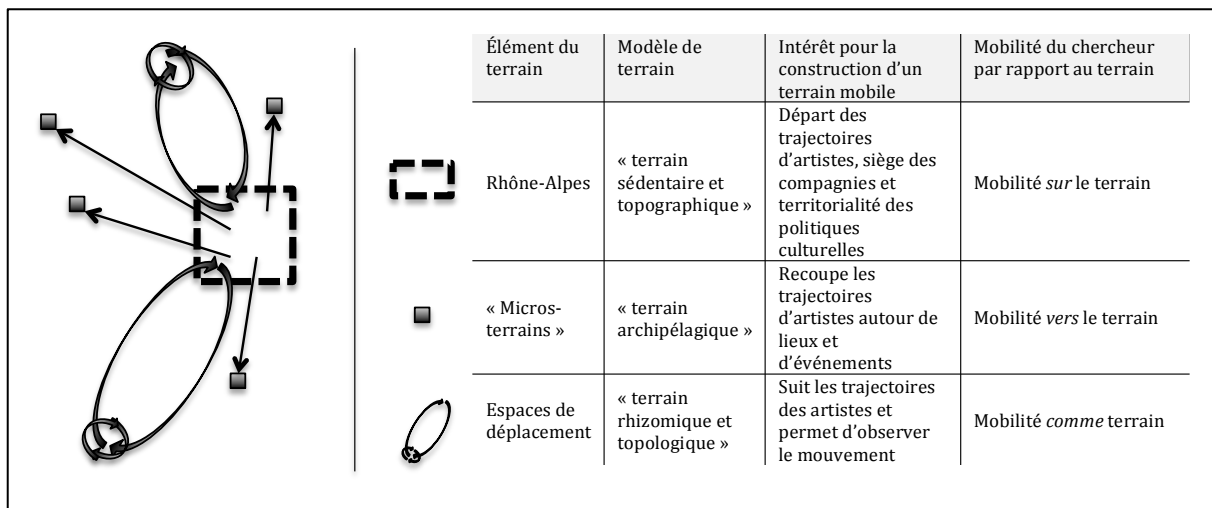
du terrain.

Enfin, l'étude de pratiques mobiles a conduit à une observation mobile. J'explicitai plus loin les raisons pratiques qui ont conduit à l'intégration d'une phase d'observation pour compléter le protocole méthodologique et les choix qui ont été faits pour opérer cette phase. Or, d'un point de vue théorique, « [...] dans une optique de compréhension globale des parcours [...] il apparaît nécessaire de faire varier les contextes d'observation et d'énonciation des acteurs. Ce qui suppose que l'observateur soit mobile » (Brachet, 2012, p. 548). Comme Julien Brachet, il a été question d'appréhender la mobilité *comme* terrain en accompagnant des compagnies pour le déroulement de leurs projets et donc dans leurs déplacements. Avec la compagnie 2 Rien Merci à Montréal et à Barcelone ou avec Chocolindo à Ouagadougou, les observations que j'ai menées ont dû sortir du cadre fixiste traditionnel des observations en géographie. En effet, contrairement à une observation qui « passe par une présence active du géographe dans un lieu, souvent circonscrit [...] espaces publics ou privés, espaces de travail, lieux de loisir, de consommation, espaces ouverts ou fermés [...] » (Morange & Schmoll, 2016, p. 63) mon observation s'est pliée et adaptée à la mobilité des artistes : mobilité internationale de la France jusqu'au Canada ou au Burkina Faso, mobilité locale à l'intérieur de Montréal ou de Ouagadougou. Dans cette démarche-là, mon terrain ne s'est donc pas déterminé *a priori*, par des lieux circonscrits, mais s'est construit le long des déplacements de ces deux compagnies. De la même manière que Julien Brachet avec les migrants dans le nord du Niger, c'est le fait de s'immerger pleinement dans la vie du groupe mobile et de suivre le rythme de leur mode de vie, avec ce que cela comporte de questions logistiques, qui permet d'envisager la mobilité « en tant que partie intégrante et spécifique de mon terrain de recherche » (2012, p. 554).

Le terrain mobile, tel qu'il s'est construit au fur et à mesure de la recherche, s'est ainsi basé sur un territoire de départ auquel se sont agglomérés des « micro-terrains » puis la mobilité en elle-même (voir Figure 3). Pour employer la terminologie de Julien Brachet, la région Rhône-Alpes, en tant que territoire à étudier, correspond au modèle du « terrain sédentaire et topographique » ; l'ensemble des lieux où ont convergé les acteurs et qui ont occasionné pour moi une mobilité *vers* le terrain correspond au modèle du « terrain archipélagique » ; et enfin, la mobilité des artistes *comme* terrain correspond au modèle du « terrain rhizomique et topologique » (2012, p. 555). C'est l'articulation de ces trois modèles qui constitue un terrain mobile. Pour autant, ma manière de construire ce terrain mobile diffère de celle de Julien Brachet et vient ainsi enrichir la conceptualisation qu'il en fait. En effet, celui-ci inscrit la mobilité à l'intérieur d'un terrain circonscrit : le Niger. Bien que mobile, son terrain se trouve

ainsi fermé, ses « micro-terrains » y sont contenus et la mobilité du chercheur y est bornée. La figure rhizomique empruntée à la pensée de Deleuze et Guattari (1980) reposant sur une conception ouverte et lisse de l'espace perd, de ce fait, de son sens. Dans mon terrain mobile, le terrain sédentaire et topographique ne définit pas un contenant mais un contenu : des artistes qui en partent et la territorialité de politiques culturelles qui les concernent. S'il est délimité, ce terrain sédentaire et topographique est cependant ouvert (ce qui explique l'usage des pointillés pour le symboliser sur la Figure 3). En effet, les artistes mobiles en sortent et les politiques culturelles de la Région et des métropoles rhônalpines s'articulent à d'autres qui les incluent territorialement (France, Union européenne) ou les traversent (réseaux transnationaux). De là, les terrains archipélagique et rhizomique se déploient à la dimension topographique du monde qui en constitue sa limite, son horizon.

Figure 3 – Construction d'un terrain mobile



Réalisation : F.Barthélémy, 2017, d'après Brachet, 2012.

Encadré 8 – Rencontrer Jean-George Tartare : couper la trajectoire

C'est Mika Bouvier, lors de mon voyage à Montréal avec 2 Rien Merci, qui m'a mis sur la piste de Jean-George Tartare. Un « griot blanc » qu'il fallait, selon lui, absolument que je rencontre pour ma thèse « et pas seulement ». Mika m'avait dressé le portrait d'un conteur des plus atypiques, presque légendaire. Vivant le plus souvent torse nu, il racontait des histoires sous un arbre, accompagné d'un perroquet. De quoi piquer la curiosité, entre bête de foire et sage d'un autre temps. Toujours selon Mika, il vivait dans une caravane une partie de l'année et au Burkina Faso l'autre partie. Il avait fait le tour du monde et avait de quoi alimenter mes questions jusqu'à plus soif. La seule personne qui le rattachait à un point fixe et par laquelle on pouvait le contacter vivait à Toulouse et Mika pourrait me donner son contact. « Par contre, mon p'tit gars, si tu lui parles de territoire, tu vas pas te faire un ami ! ». Le géographe en moi était prévenu.

Jean-George Tartare a beau avoir la bougeotte, il y a toujours un endroit où on peut le trouver : Facebook. De retour en France, Mika nous a mis en contact par ce biais et j'ai ainsi pu m'adresser, non sans appréhension, directement à ce personnage que tout le monde semblait avoir déjà croisé dans le milieu des arts de la rue.

Le rencontrer pour discuter et, pourquoi pas, l'interroger "officiellement" : tel était mon objectif qui se confrontait à deux problèmes. Le premier : Jean-George Tartare n'est pas un artiste rhônalpin et ne pourrait donc pas intégrer en toute rigueur méthodologique mon échantillon d'artistes interrogés. Mais d'où est Jean-George Tartare ? A-t-il une adresse postale ? Dans quelle commune de France l'INSEE le recense-t-il ? Est-il au moins de nationalité française ? Le nomadisme du personnage mettait à mal la conception territorialisée de la géographie. Pas étonnant qu'il soit allergique au mot « territoire ». Peu importe, le plus important était de le rencontrer, je verrais par la suite comment ma méthodologie le digèrerait. Deuxième problème : où le trouver ? Selon Mika, comme pour les hirondelles, il fallait être attentif aux saisons. Nous étions en hiver, il risquait d'être en Afrique. Quand bien même, en France, où le trouver, lui qui semblait en mouvement permanent ?

Seule stratégie possible : couper sa trajectoire ; sa mise en œuvre : lui proposer les miennes, peut-être pourraient-elles se croiser :

06/12/2014 14:46

Bonjour, il y a quelques temps de ça, Michael Bouvier vous a parlé de moi, je suis étudiant et je fais une thèse sur la mobilité internationale des artistes.

Michael m'avait alors précisé que vous ne vouliez pas entendre parler de "territoire", je m'abstiendrai donc!

En fait, vu l'incroyable baroudeur que vous semblez être à en croire votre mur facebook, j'aimerais vous rencontrer, à l'occasion pour que vous me parliez de vos voyages et de l'importance qu'ils ont dans votre vie d'artiste.

J'habite à Lyon, je travaille à Grenoble, je vais de temps en temps à Paris ou à Marseille et j'ai ma famille dans les Hautes-Alpes: si votre trajectoire croise la mienne, n'hésitez pas à me le faire savoir.

Michael m'a dit que vous bougiez beaucoup en camping car, je ne suis pas contre l'idée de vous accompagner sur un petit bout de chemin non plus.

J'espère que vous êtes intéressé aussi pour échanger avec moi et j'attends de vos nouvelles avec impatience. Fabien Barthélémy.

09/12/2014 07:41

Ah oui, et je serai dix jours au Burkina en Avril aussi.

Sa réponse :

20/12/2014 17:22

Salut,
quand il s'agit de virée lointaine, je ne suis surtout pas artiste, simplement un nomade qui bouffe la terre avant qu'elle le bouffe... Sans domicile fixe, je bouge ! Comme t'a dit Michael, je suis un peu allergique aux étiquettes, elles réduisent hommes et démarches, elles affadissent l'existence. J'ai écrit un bouquin là-dessus (Le grand dictionnaire des boniments contemporains). Il se fait simplement que j'écris, en voyage comme en Europe où ces textes me permettent de bouffer. Peut-être suis-je plus "reporter" qu'artiste mobile, plus assoiffé de connaissances qu'inspiré par la création.
Concernant le camping car, je ne l'utilise qu'en tournée, il se pourra donc que l'on papote entre deux contrats l'année prochaine.
En attendant voici le PDF de mon bouquin paru en 2009. Bonne lecture et à un de ces jours par ici ou par là sur FB.



AAAA BOUQUIN.pdf

La perspective que ma trajectoire de chercheur mobile puisse un jour croiser sa trajectoire d'artiste « nomade » s'éloignait du fait de son insaisissable mouvement. Jean-George me renvoyait quelque part « entre deux contrats ».

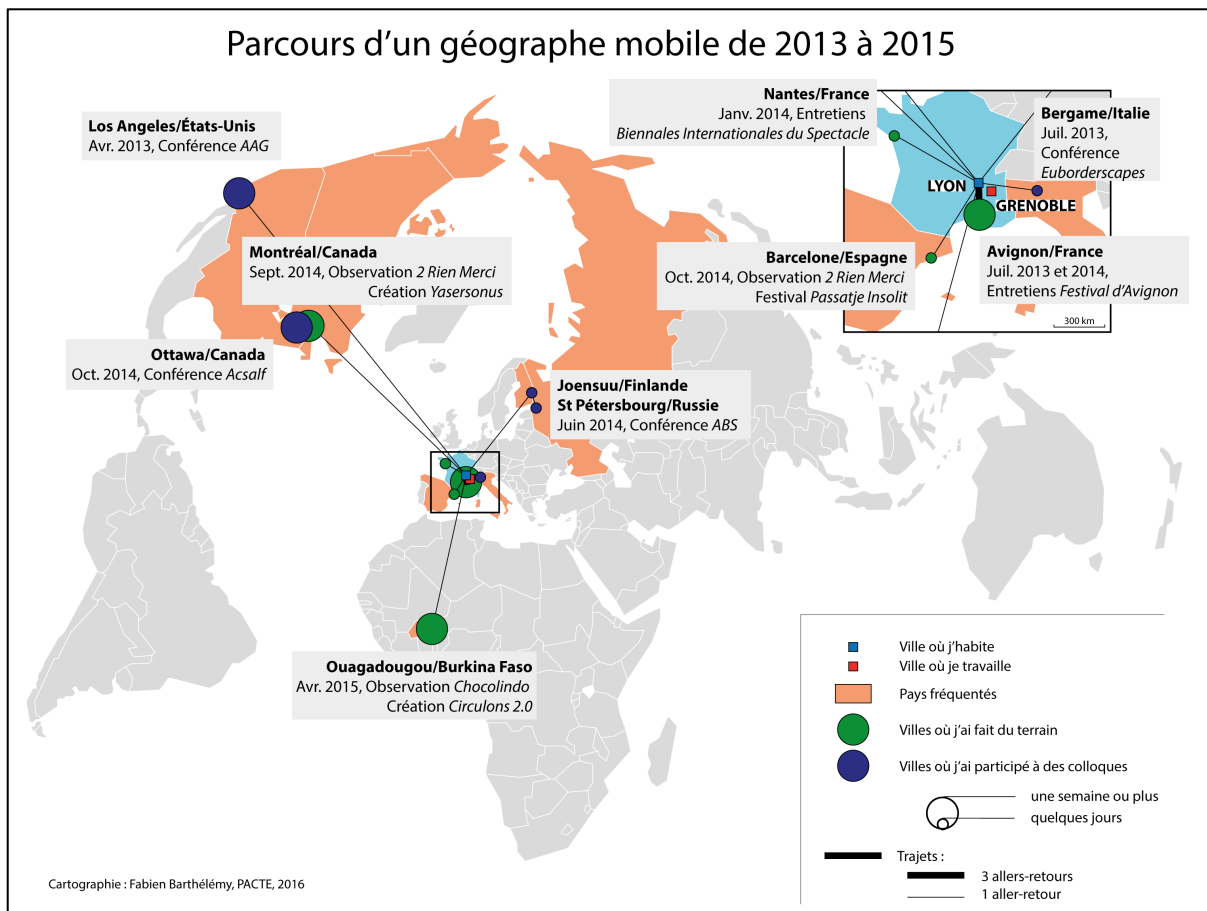
Pierre le Bon, marchand de souvenirs en face de l'Institut français de Ouagadougou, avait une fois de plus délaissé sa boutique pour assister aux répétitions de Chocolindo. Mais ce jour-là, il était accompagné d'un petit homme d'une soixantaine d'années à la barbe blanche et longue, torse nu. Pierre m'avait demandé quelques jours auparavant si je connaissais « le blanc qui raconte des histoires ». Je lui avais répondu que je le connaissais de nom et que j'aimerais beaucoup le rencontrer. Le mardi 14 avril à l'Institut français de Ouagadougou et par le plus grand des hasards, ma trajectoire venait enfin de couper celle de Jean-George Tartare : « multi-cabaniste polycontinental » selon ses propres termes.

1.2.4. À terrain mobile, géographe mobile

En tant que chercheur *de* Rhône-Alpes, vivant à Lyon et travaillant à Grenoble, ma mobilité s'est d'abord déployée dans un environnement proche. Or, c'est en sortant des limites régionales pour rejoindre les « micro-terrains » que ma mobilité de chercheur a changé d'envergure, en termes d'une part de nombre et de kilométrage de mes déplacements et d'autre part d'organisation des conditions d'exploration du terrain (rencontres, entretiens, logement, transport, etc.). Enfin, ma mobilité s'est pliée à celle des artistes : ses destinations, sa temporalité, son rythme, ses objectifs (à intégrer à mon observation), ses conditions matérielles. J'ai sillonné Montréal à pieds, en bus, en métro, en taxi, en voiture. J'ai pris l'avion à Saint-Exupéry avec l'équipe de Chocolindo, traversé la Méditerranée, aperçu le littoral algérien, vu s'étendre les ergs du Sahara, fait escale au milieu des terres rouges de Niamey, foulé le tarmac brulant de Ouagadougou. J'ai roulé sur la terre battue ou le goudron des rues de Ouaga à bord du mini-bus Mercedes. J'ai pris place à bord du « camion » de 2 Rien Merci, sous le commandement du capitaine Mika, pour ramener la yourte de *Moulin*

Cabot et une partie de la compagnie de Barcelone à Lyon. J'ai voyagé et entendu les récits de voyage. J'ai partagé et pratiqué la « route ».

Carte 1 – Parcours d'un géographe mobile



Cette carte représente l'ensemble de mes déplacements au cours de mes recherches de terrain, de 2013 à 2015. Elle est le reflet topographique du schéma théorique de mon terrain mobile (Figure 3). À mon terrain de recherche se superpose l'ensemble des déplacements qui m'ont conduit sur un terrain *pour* mes recherches : une géographie des colloques et conférences auxquelles j'ai participé en 2013 et 2014. Cette mobilité a constitué un écho imprévu à la mobilité des artistes auxquels je m'intéressais. Comme eux, mon activité m'invitait à voyager, rejoindre des lieux, des événements, des ressources. Comme eux, j'ai rempli le formulaire ESTA pour aborder le territoire américain, je me suis renseigné sur les conditions d'accueil du Canada, je ne me suis pas rendu compte lorsque je franchissais les frontières espagnole, italienne ou finlandaise, j'ai attendu des mois pour avoir un visa russe, j'ai retenu mon souffle au moment où l'aiguille de la seringue pénétrait ma peau pour m'inoculer le vaccin contre la fièvre jaune, condition *sine qua non* d'accès au Burkina Faso. Comme eux, je montais dans des trains et des avions, j'étreignais des hôtels internationaux, des chambres chez l'habitant ou

des auberges de jeunesse douteuses, je rencontrais des personnes, je diffusais une production à un public. Comme les artistes mobiles à l'international, mon doctorat m'a projeté dans des pratiques de mobilité à l'échelle mondiale que partagent les chercheurs (Meyer, Kaplan, & Charum, 2001), les sportifs de haut niveau ou encore les cadres supérieurs (Tarrus & Missaoui, 2000).

Comme toute trace que l'on suit, on sait où on la prend, parfois à son point de départ, parfois en cours de route, mais on ne sait pas toujours où elle nous mène. Telle a été la logique de constitution de mon terrain et de mise en place d'un protocole de recherche qui a d'abord visé à caractériser des formats de mobilité puis qui a suivi les voyages en pratiques.

2. Formats, discours, pratiques : un triptyque méthodologique

Décrire et comprendre la dimension spatiale et territoriale de la mobilité des artistes en l'approchant par les pratiques a nécessité de déployer un protocole méthodologique complexe de constitution de données. Plusieurs rapports sur la mobilité internationale des artistes faisaient remarquer le manque de matière empirique, notamment dans une perspective de cartographier les flux transnationaux (Heiskanen et al., 2006). En particulier, ces données manquent pour le domaine du spectacle vivant, peu étudié par rapport à l'art contemporain et plus globalement aux arts visuels (Grésillon, 2014). Pour répondre à cette faiblesse empirique et aux besoins d'un panorama descriptif, j'ai mis en place un protocole méthodologique qui vise, d'une part, à une récolte et une analyse de données quantitatives. D'autre part, il s'articule à une partie qualitative dans l'objectif d'une approche compréhensive des pratiques. Ce type d'articulation méthodologique entre quantitatif et qualitatif est courant, « souhaitable et heuristique » en géographie (Morange & Schmoll, 2016, p. 25). Notre manière d'agencer ces différents types d'enquêtes et de données s'inspire d'études menées à la fois dans le champ de la mobilité (Tarrus & Missaoui, 2000) et dans le champ artistique (Boichot, 2012 ; Grésillon, 2014). Ainsi, dans un premier temps, un travail sur une base de données a été effectué de manière concomitante à une enquête par entretien. Dans un second temps, une enquête par observation directe et participante a été réalisée pour compléter les deux premiers moments méthodologiques et boucler le triptyque formats, discours et pratiques qui caractérise notre étude de la mobilité.

2.1. Le FIACRe-international : étude d'un dispositif territorial

Au milieu des années 2000, la Région Rhône-Alpes s'est doté d'un outil de soutien financier au secteur artistique : le Fonds d'Innovation artistique et culturelle en Rhône-Alpes (FIACRe). Le dispositif FIACRe a été lancé en 2005 et est entré en application en 2006. Sa création a correspondu à la fois à un moment d'évolution de la politique culturelle de la Région et à une demande des artistes. Il était constitué d'un volet « médiation culturelle » qui finance des actions en Région et d'un volet « international » qui finance des actions outre-mer et à l'étranger. C'est ce volet international qui a fait l'objet de notre étude. Il a été défini comme « un programme consacré à la coopération et à la mobilité internationale, destiné à favoriser la circulation des artistes et des professionnels rhônalpins et à susciter et structurer des échanges et coopérations avec d'autres acteurs culturels européens et internationaux »⁵². Ce dispositif est un indicateur des déplacements internationaux d'artistes d'une part et des logiques d'une politique culturelle de soutien à la mobilité internationale d'autre part. En raison du faible nombre d'études quantitatives permettant d'indiquer des ordres de grandeur sur la circulation internationale des artistes français ou européens, j'ai fait le choix d'intégrer cette dimension quantitative au protocole à travers le prisme d'une collectivité territoriale : la Région Rhône-Alpes. Outre les éléments quantitatifs, l'étude du dispositif repose aussi sur des éléments qualitatifs qui renseignent sur l'articulation entre une politique culturelle et des pratiques artistiques.

2.1.1. Un dispositif représentatif des projets internationaux

Entre 2006 et 2014, la Région a aidé à financer plus de 600 projets et a soutenu les projets de voyage de plus de 300 artistes, compagnies ou structures culturelles à hauteur de 8000 euros en moyenne par projet (voir Figure 4). Cela a représenté une aide apportée à une soixantaine de structures chaque année. Deux fois par an, un comité de sélection, présidé par Bernard Latarjet⁵³ et composé de professionnels de la culture et d'élus, s'est réuni pour prononcer un avis sur chaque dossier, préalablement étudié et classé par les chargées de mission du service culture. Il a été supprimé en 2016 suite au changement politique de l'exécutif à la tête de la Région. J'ai assisté à cinq comités du FIACRe d'octobre 2012 à mars 2015 en tant qu'observateur des discussions et des positionnements éclairant la mise en application de la politique culturelle. Après mes premières analyses du dispositif et de sa base de données, j'ai

⁵² Appel à projets FIACRe, Région Rhône-Alpes.

⁵³ Ancien conseiller de Jack Lang au ministère de la Culture, ancien directeur de la Villette, directeur de Marseille-Provence 2013 de 2006 à 2010, président de l'ONDA et auteur de deux rapports ministériels sur le spectacle vivant.

effectué un « retour vers le terrain » (Morange & Schmoll, 2016, p. 40) à l'occasion du comité de la première session de 2014, en présentant un diagnostic du dispositif sur la période 2006-2013 à la demande des services culturels de la Région. Pour les sessions suivantes, j'ai produit des cartes des destinations des projets déposés. Enfin, en 2015, j'ai animé une table-ronde organisée par la Région, intitulée *Le voyage ordinaire : le rôle des artistes rhônalpins entre l'ici et l'ailleurs* et rassemblant des artistes et des opérateurs culturels⁵⁴.

Tableau 2 – Représentativité quantitative du FIACRe-international parmi les artistes rhônalpins

	Nombre de compagnies en 2008 ou 2013	Nombre de compagnies aidées au FIACRe	Part des compagnies aidées au FIACRe parmi l'ensemble régional
Danse	124	41	33%
Théâtre	399	80	20%
Musiques	1368	85	6%
Arts de la rue et cirque	116	22	19%
Total	2007	232	9%
Total hors musiques	639	145	23%

Réalisation : F.Barthélémy, 2014 ; Sources : Nacre 2008, 2013 ; Hors les murs 2008

L'ensemble des dossiers retenus par le FIACRe-international en près de dix ans d'existence constitue un échantillon représentatif des artistes qui se sont déplacés à l'étranger au moins une fois, tant du point de vue quantitatif que qualitatif. À partir d'études réalisées par la NACRe⁵⁵ ou par Hors les murs⁵⁶ parues en 2008 et en 2013, on peut avoir un aperçu du nombre de compagnies du spectacle vivant en région (voir Tableau 2). En supposant que ces quantités sont restées stables sur la période d'étude, on peut estimer que près de 10% des compagnies ou structures du spectacle vivant ont obtenu une aide du FIACRe-international. Le secteur des musiques actuelles, contemporaines ou classiques constitue un poids lourd parmi l'ensemble des acteurs artistiques mais apparaît sous-représenté dans le dispositif avec seulement 6% de structures aidées. Ceci s'explique par une concentration des projets par quelques structures (tourneurs, labels et Scènes de Musiques actuelles) qui les déposent au

⁵⁴ Cette table-ronde a eu lieu le 16 juillet 2015 dans le cadre des Rencontres du spectacle vivant organisées sur la péniche de la Région Rhône-Alpes à Avignon en marge du festival. Étaient réunis Moïse Touré (Les Inachevés), Gilles Rhode (Transe Express), Elodie Bernard (Et à fond/La Batook), Clément Bodeur-Crémieux (Directeur de Affaires Culturelles de la Ville de Grenoble), Cécile Prato (Service coopérations internationales et solidarités, Région Rhône-Alpes) et Caroline Frezza-Buet (Service spectacle vivant, Région Rhône-Alpes).

⁵⁵ *Panorama de la danse en Rhône-Alpes, 2008* ; *État des lieux des compagnies dramatiques professionnelles en région Rhône-Alpes : constats et pistes de propositions, 2008* ; *Photographie de la diffusion musicale Rhône-Alpes dans les lieux et festivals soutenus par l'État et/ou la Région, 2013*

⁵⁶ *Le guide Goliath des arts de la rue, 2008*

nom des groupes de musiques. Si on exclut le secteur musical, ce sont alors près d'un quart des compagnies régionales qui ont voyagé à l'étranger grâce à une aide du FIACRe-international. Avec un tiers des compagnies rhônalpines, le secteur de la danse apparaît légèrement plus "aidé" que le théâtre (20%) ou les arts de la rue et le cirque (19%). On peut supposer que ces chiffres sous-évaluent la représentativité du dispositif dans la mesure où ils se basent sur l'ensemble des compagnies ou structures rhônalpines et non sur l'ensemble des compagnies ou structures qui ont été mobiles à l'international dont les chiffres sont indisponibles au niveau régional.

Cette représentativité quantitative du FIACRe-international s'explique par un contexte de dépendance du spectacle vivant vis-à-vis des ressources publiques (Benhamou, 2017), en particulier des subventions de collectivités locales (Chaudoir, 1997, p. 169), qui a conféré à ce dispositif un rôle canalisateur des projets internationaux des artistes de la Région. En effet, ce dispositif a été identifié comme un guichet privilégié au point de devenir "victime de son succès", selon les propos d'un membre du comité FIACRe lors de la première session de 2013. De 2006 à 2014, le nombre de projets retenus – et *a fortiori* de demandes déposées – n'a fait qu'augmenter, passant d'une quarantaine par session les premières années à plus de quatre-vingt à partir de 2012 (voir Figure 4). Le fonds étant à budget constant, le montant moyen par projet a logiquement baissé au cours de la période, se retrouvant divisé par deux entre la première session de 2006 et la seconde de 2013. À l'effet de nombre s'ajoute la diversité des structures représentées à travers le dispositif. Premièrement, la règle de trois projets maximum finançables par structure a provoqué un renouvellement des compagnies éligibles. Environ deux tiers des structures aidées ne l'ont été qu'une seule fois. Pour autant, un groupe d'une dizaine de compagnies ou structures ont pu outrepasser cette règle et recevoir jusqu'à huit aides différentes, soit quasiment une aide chaque année (voir Figure 4). Celles-ci – les Inachevés, le GRAME, Galerie Roger Tator, Komplex Kapharnaum ou encore Malka – sont des structures à la fois phares pour la création artistique en région et disposant d'une ingénierie de montage de dossier performante. Deuxièmement, cette diversité s'affiche sur le plan sectoriel. Certes, le secteur des arts visuels est minoritaire puisqu'il correspond à moins d'un quart des structures aidées, ce qui est sous représentatif du paysage artistique en région (voir Figure 4). Ce déséquilibre n'est pas un problème pour nous dans la mesure où cette recherche cible les projets du spectacle vivant qui correspondent donc à plus des trois quarts des structures aidées. Enfin, troisièmement, le dispositif a financé des structures de nature, de taille, d'ancienneté, de réputation et de visibilité diverses. Les structures porteuses des projets

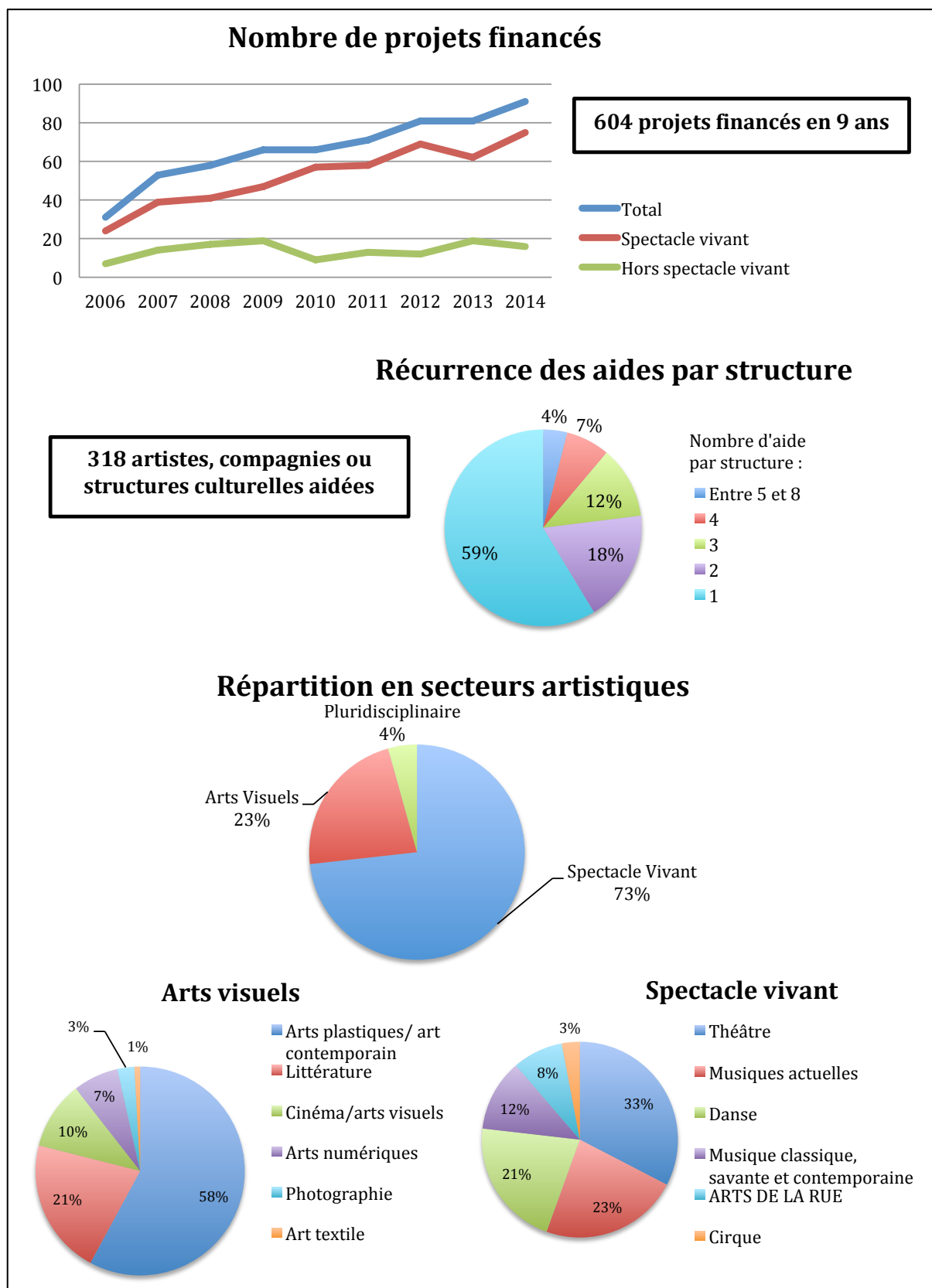
ont été soit directement des associations hébergeant des compagnies ou des collectifs, soit des structures culturelles comme des MJC⁵⁷, des SMAC⁵⁸, des théâtres ou des galeries d'art. Les critères du comité questionnaient à la fois la validité budgétaire et artistique des dossiers. Les discussions auxquelles j'ai pu assister lors des comités tendaient à privilégier des structures émergentes ou bien en pleine activité et à écarter des structures dont le propos artistique était trop flou par rapport au projet international, des structures en déclin ou des structures dont l'assise financière rendait l'aide du FIACRe-international négligeable. Enfin, même si les projets s'inscrivant dans les cadres et les logiques de la coopération étaient privilégiés, des projets hors de ces cadres ont également été soutenus.

Le dispositif FIACRe-international n'est pas un reflet exhaustif et parfaitement réaliste des projets internationaux menés par les artistes rhônalpins sur la période. D'une part, tous les voyages d'artistes n'y sont pas représentés, seuls ceux qui ont nécessité une aide publique le sont. Ce sont des projets stratégiques pour le développement des structures, soit par leur envergure, soit pour lancer ou relancer une ligne artistique. D'autre part, si nous savons que tous les projets financés ont eu lieu, nous ne savons pas dans quelle mesure les voyages ont strictement respecté les contours des projets déposés. Ce sont les raisons pour lesquelles l'étude du FIACRe-international ne pourra produire que des ordres de grandeur ou dessiner des tendances. Néanmoins, dans un contexte de freins à la mobilité internationale et de dépendance aux subsides publics, le cadre très peu contraignant de ce dispositif en terme de critères l'a amené à canaliser une quantité et une diversité de structures qui sont représentatives des projets artistiques à l'international et des déplacements occasionnés.

⁵⁷ Maisons des Jeunes et de la Culture.

⁵⁸ Scènes de Musiques actuelles.

Figure 4 – Activité du FIACRe-international de 2006 à 2014



Réalisation : F.Barthélémy, 2014 ; source : Région Rhône-Alpes.

2.1.2. La base de données pour une étude diachronique

Figure 5 – Extrait de la base de données du FIACRe-international

FIACRE VOLET MOBILITE INTERNATIONALE							
FIACRE International							
ANNEE 2006							
N°	Secteur concerné	Nom de la structure	Objet de la demande	Ville	Dép.	Année 2006	Pays
1	ARTS DE LA RUE	Komplex Kapharnaum	Tournée européenne de Playrec	Villeurbanne	69	10 000 €	Espagne Autriche Royaume Uni

Source : Région Rhône-Alpes

Figure 6 – Extrait de la base après modification

N° base	N° par session	Année	Secteur concerné	Nom de la structure	Objet de la demande	Ville	Dép.	Année 2006	Multidestination	Nbre de pays	Pays 1	Pays 2	Pays 3
1	1	2006	ARTS DE LA RUE	Komplex Kapharnaum	Tournée européenne de Playrec	Villeurbanne	69	10 000 €	Multi	3	Espagne	Autriche	Royaume-Uni

Réalisation : F.Barthélémy, 2014.

Cette recherche porte plus spécifiquement sur la base de données constituée par les services culturels au cours du temps, plus précisément par Caroline Frezza-Buet. Cette base se présente sous la forme d'un tableau de données essentiellement qualitatives qui synthétisent des informations tirées des dossiers déposés (voir Figure 5). J'ai utilisé la base qui m'a été fournie au début de mes recherches sur la période 2006-2012 pour faire des analyses exploratoires. Par la suite, la base a été enrichie avec les données des années suivantes jusqu'à l'année 2014 incluse. Une première étape de travail a consisté à retirer de la base les projets portant uniquement sur l'outre-mer français ainsi que les cinq projets de 2006 qui consistaient à accueillir des artistes étrangers. La deuxième étape a visé à mettre en forme la base en vue de son analyse quantitative : supprimer des informations inutiles en ligne (synthèses par catégorie sectorielle – « spectacle vivant » et « hors spectacle vivant », par session et par année) et restructurer les informations en colonne : uniformiser les entrées « Secteur concerné » et « Nom de la structure » (afin d'éviter les doublons) ; créer plusieurs colonnes contenant le nom des pays pour qu'il n'y ait qu'un nom de pays par cellule. Enfin, la troisième étape, avant analyse, a consisté à créer de nouvelles colonnes pour indiquer des repères (aux numéros par session a été ajouté un numéro unique pour chaque entrée en ligne de la base qui en compte donc 599) ou bien pour reformuler de l'information (création d'une colonne indiquant si le projet a été « uni-destination » ou « multi-destination » puis d'une colonne indiquant le nombre de pays de destination) (voir Figure 6).

2.1.3. Les fiches d'instruction pour une étude synchronique

Cette base de données a été constituée par les services culturels de la Région suite à la synthèse de deux sources d'informations : les dossiers de candidature et les fiches d'instructions. Les dossiers de candidature sont élaborés par les structures. Ils développent le propos du projet et son intention artistique puis fournissent les éléments budgétaires ainsi qu'un échéancier, suivant les recommandations de l'appel à projet. Ils apportent un grand niveau de détail, notamment dans l'argumentaire tenu par la structure, mais leur construction trop hétérogène ne permet pas d'en constituer un corpus pertinent pour l'étude. En revanche, les fiches d'instruction comportent un niveau de détail intéressant et l'homogénéité de leur format permet plus facilement d'en faire une étude. Je n'ai eu recours aux détails des dossiers qu'à de très rares occasions, pour éclaircir des imprécisions dans les fiches d'instruction. Celles-ci sont également remplies par les structures mais synthétisent les informations selon une grille fournie par les services culturels (voir Encadré 9). Elles permettent l'examen des projets par les membres du comité et sont compilées dans un livret pour chaque session du comité FIACRe-international. Les fiches y sont classées en quatre catégories : avis défavorables, avis favorables, avis mitigés et reports. Chaque avis est, s'il y a lieu, discuté lors du comité qui peut modifier ce classement.

Encadré 9 - Contenu des fiches d'instruction

Une première rubrique relève les éléments d'**identification de la structure** porteuse du projet (nom, adresses postales et électroniques, forme juridique, personne en charge du dossier, numéro de SIRET...) ainsi que du projet (intitulé, champ(s) artistique(s), destination(s), budget global, montant de la demande et autres partenaires financiers).

Une deuxième rubrique est l'**évaluation du projet** par l'instruction du dossier (en fonction de la discipline artistique), elle est constituée d'un paragraphe d'observation, d'un avis du service et de la proposition de subvention.

La rubrique suivante est la **présentation générale du projet** en cinq points : objectifs, contenu, échéancier, prolongements envisagés en Rhône-Alpes et résultats attendus. Ces thématiques sont remplies à partir d'extraits des dossiers de candidature sous la forme de plusieurs paragraphes que les auteurs des projets ont plus ou moins développés. Cette rubrique est la plus riche en information concernant le déroulement, le motif et les objectifs artistiques des projets.

Enfin, la dernière rubrique recense les **partenariats** qui ont été conclus autour du projet en distinguant les partenaires en France et les partenaires à l'étranger.

Synthèse de F.Barthélémy, 2014.

Le niveau de détail des fiches d'instruction s'avère pertinent à l'échelle d'une session, soit une cinquantaine de projets, pour avoir accès au contenu des projets sur une période donnée. J'ai sélectionné la première session de l'année 2014 et retenu uniquement les 53 projets qui ont fait l'objet d'un avis favorable du comité et qui ont eu lieu ultérieurement. Ce corpus et

l'analyse qui en a découlé ont donc porté sur des projets et non sur des voyages réalisés. Sur ces 53 projets, 2 ont été exclus car ils ne concernaient pas des voyages internationaux. 5 projets n'ont pas été retenus non plus car ils ne fournissaient pas d'éléments suffisamment précis concernant le voyage et le motif du projet ; ces projets étaient souvent des avant-projets que le comité a quand même retenus pour encourager leur développement. Ce sont donc 46 fiches d'instruction qui composent le corpus d'étude pour la première session 2014.

Tableau 3 – Tableau synthétique et analytique construit à partir des fiches d'instruction de la 1^{re} session 2014 du FIACRe-international

Groupe thématique d'entrées	Nom de l'entrée en colonne	Contenu	Type de variable
Désignation	Structure porteuse du projet	Nom de la structure	Métadonnée
	Page dans le livret	Numéro de page dans le livret des fiches d'instruction	Métadonnée
	Secteur	Secteur artistique renseigné par la structure	Qualitative nominale
Destinations	Destination <i>n</i>	Ville et pays renseignés <i>n</i> colonnes pour chaque ville	Qualitative nominale
	Nombre de destinations	Nombre correspondant au nombre de colonnes « destination »	Quantitative
	Nombre de pays	Nombre correspondant aux différents pays apparaissant dans les colonnes « destination »	Quantitative
Pratiques	Nombre de déplacements	Nombre de déplacements du point de départ aux différentes destinations, le retour n'est pas compté	Quantitative
	Durée du projet à l'étranger	Temps total passé à l'étranger exprimé en jours	Quantitative
	Nombre de participants	Nombre de participants au projet (renseigné qu'une fois sur deux)	Quantitative
	Aller-retour	Oui/non	Qualitative ordinale
Motifs	Motif <i>n</i>	Motif du projet issu de l'argumentaire <i>n</i> colonnes pour chaque motif	Qualitative nominale
Partenariat institutionnel	Partenariats à l'étranger <i>n</i>	Les types de partenaires étrangers <i>n</i> colonnes pour chaque type de partenaire	Qualitative nominale
	Contexte diplomatique	Dispositif institutionnel dans lequel s'inscrit éventuellement le projet	Qualitative nominale
Projet artistique	État de l'œuvre	Place de l'œuvre dans le projet et son état d'achèvement	Qualitative ordinale
	Contact avec un public	Oui/non	Qualitative ordinale
	Participation d'un public ou d'artistes locaux	Oui/non	Qualitative ordinale
	Internationalité de l'œuvre	Oui/non	Qualitative ordinale
Autres	Argumentaire	Mots clés de l'argumentaire du projet	Contenu thématique
	Résumé	Résumé réalisé par mes soins	Métadonnée

Réalisation : F.Barthélémy, 2014.

Encadré 10 – Tableau explicatif de la construction des modalités pour certaines colonnes du Tableau 3

Colonne du Tableau 3	Modalité	Critère de construction de la modalité à partir du contenu des argumentaires des projets
« Motif <i>n</i> »	Création	Projets utilisant le terme de « résidence » ou bien faisant état d'une création liée aux ressources des lieux visités au cours du voyage
	Diffusion	Lorsqu'une œuvre terminée est présentée à un public au moins une fois
	Développement professionnel	Ensemble d'actions qui visent à l'amélioration des activités de la compagnie : prise de contact, constitution d'un réseau, recrutement, échange professionnel avec des artistes étrangers, préparation de projets avec des acteurs locaux, repérage de lieux et d'acteurs culturels
	Échanges artistiques	Regroupe les actions de diffusion ou de partage d'un savoir-faire artistique : <i>master class</i> , stage, formation, workshop, rencontre entre artistes, séminaire, atelier, collaboration entre artistes
	Collecte	Lorsqu'une ou plusieurs ressources matérielles ou immatérielles sont identifiées dans le projet et implique à la fois un retour et une transformation esthétique
« Partenariats à l'étranger <i>n</i> »	Festival	Lieux de diffusion artistique identifié comme tel dans les projets
	Réseau français à l'étranger	Institut français à l'étranger, Alliance français, Service culturel d'une ambassade française
	Institution locale	Ministère, Ville, théâtre, école, fondation, conservatoire, université, musée, coproducteur
	Sponsor privé	Mécénat d'un groupe privé national ou transnational
	Union européenne	Programme Erasmus Plus ou Europe Créative
	Compagnie locale	
« État de l'œuvre »	Pas de création	Le projet n'engage aucune œuvre dans l'immédiat
	En cours de création	Une œuvre est en cours et le voyage participe à sa création
	Fait l'objet d'une création	Le voyage est un projet de création
	Achevée	Le voyage véhicule une œuvre achevée

Réalisation : F.Barthélémy, 2014.

Les fiches d'instruction ne présentent pas toutes le même niveau d'exactitude et les renseignements de même nature ne se retrouvent pas toujours à la même rubrique, c'est pourquoi il a été nécessaire de constituer un tableau permettant de synthétiser et uniformiser le format des données. Ce tableau a été construit en suivant une démarche inductive. Outre les informations identifiées en fonction de nos hypothèses (destinations, durées des voyages, motifs), d'autres indicateurs ont été construits à la lecture des fiches d'instruction en recoupant des informations dispersées (voir Tableau 3). Certaines colonnes ont été remplies après un premier traitement qualitatif consistant à synthétiser l'information pour créer des modalités : catégories soumises ensuite à une analyse quantitative (voir Encadré 10).

Le FIACRe-international constitue ainsi un dispositif révélateur à la fois de la mise en œuvre d'une politique culturelle de soutien à la mobilité internationale des artistes et de l'usage qu'en font les artistes par la diversité des projets présentés et retenus. La double étude de sa base de données (étude diachronique de l'ensemble de la base de 2006 à 2014 et étude synchronique des projets de la première session de 2014) permet d'aboutir à une analyse quantitative visant à caractériser des profils de projets de voyages d'artistes dans le cadre d'un dispositif institutionnel.

2.2. Artistes et opérateurs culturels : approche qualitative de la mobilité par les discours

Les nombreuses données du FIACRe-international apportent une vision large de ce qu'est un voyage d'artistes, ses formes spatiales et temporelles, ses conditions d'organisation et ses formes de partenariats. Pour mieux comprendre le sens de la mobilité pour les artistes, leur parole est indispensable afin de replacer les projets de voyages dans la perspective plus large des parcours et de recueillir le discours que ces artistes portent sur leur propre mobilité. En écho, à la parole des artistes, la parole des opérateurs culturels qui soutiennent ou organisent la mobilité des artistes a également été nécessaire afin d'apporter un autre éclairage. Ce sont les raisons pour lesquelles j'ai interrogé une vingtaine d'artistes et une vingtaine d'opérateurs culturels.

2.2.1. De l'explorateur au grand voyageur : la composition d'un échantillon d'artistes

L'échantillonnage a été réalisé en concertation avec les services culturels de la Région Rhône-Alpes, en particulier avec Caroline Frezza-Buet. Pour démarrer la constitution de l'échantillon, elle m'a orienté vers quatre artistes qui lui paraissaient intéressants à aborder car ils développaient une réflexion sur leur mobilité et s'étaient déjà exprimés auprès d'elle à ce sujet. Il s'agit d'Annabelle Bonnéry et François Deneulin de la compagnie de danse Lanabel, Brigitte Burdin de la compagnie d'arts de la rue Transe Express et enfin Gilles Pastor de la compagnie de théâtre Kastôragile. J'ai pu réaliser des entretiens avec eux en juillet 2013 à Avignon. J'ai ensuite rencontré un artiste que j'ai souhaité approcher par moi-même, en sortant du cadre institutionnel de la Région Rhône-Alpes. Il s'agit du musicien Renaud Brustlein, membre du groupe H-Burns, dont je connaissais les albums et pressentais le goût pour les voyages d'après ses interviews dans la presse ou les paroles de ses chansons. J'ai réalisé un entretien avec lui en octobre 2013. Ces quatre entretiens ont constitué à la fois une base pour composer un échantillon plus volumineux et un ensemble d'entretiens exploratoires

pour tester la méthode d'entretien compréhensif et une première grille d'analyse.

La composition de l'échantillon a ensuite respecté plusieurs critères de diversité des profils afin de correspondre au maximum à un objectif de représentativité :

- diversité des formes de mobilité en fonction des destinations, de la récurrence, de la part de l'international dans l'ensemble des voyages ;
- diversité des secteurs artistiques ;
- diversité de la forme (groupe, compagnie, structure) et de la taille de la compagnie (de l'artiste individuel comme Sammy Decoster aux grandes structures de plus de cinquante personnes comme les Ballets de l'Opéra de Lyon ou bien Transe Express) ;
- répartition par genre des artistes interrogés ;
- ancienneté des compagnies et *a fortiori* ancienneté des pratiques de mobilité ;
- diversité des rôles au sein des compagnies (même si les créateurs et directeurs sont en grande majorité, j'ai également interrogé des chargés de diffusion) ;
- diversité géographique de l'implantation de la compagnie en Rhône-Alpes ;
- participation au FIACRe-international.

Tableau 4 - Échantillon des artistes interrogés

	Nom	Compagnie	Fonction	Secteur	Esthétique	Année de création	Sexe	Age	Siège social	Intérêt, accroche	FIACRe	Lieu et date d'entretien
1	Annabelle Bonnéry et François Deneulin	Lanabel	Chorégraphe/co-directrice Scénographe	Danse	Contemporaine	1998	F/H	35-40	Barraux (38)	Déménagement temporaire à l'étranger	Oui	Avignon, 10/07/2013
2	Brigitte Burdin	Transe Express	Chorégraphe/co-directrice	Arts de la rue	Art céleste	1982	F	60-65	Crest (26)	Cie rayonnante	Oui	Avignon, 11/07/2013
3	Gilles Pastor	Kastöragile	Metteur en scène/directeur artistique	Théâtre	Contemporain/performance	2002	H	40-45	Lyon (69)	Liens affectifs et récurrents avec des lieux	Oui	Avignon, 12/07/2013
4	Renaud Brustlein	H-Burns	Auteur/compositeur/interprète	Musiques actuelles	Folk-rock	2006	H	30-35	Grenoble (38)	Tournées de musiques actuelles	Non	Grenoble, 29/10/2013
5	Sammy Decoster		Auteur/compositeur/interprète	Musiques actuelles	Chanson-folk	2006	H	30-35	Voiron (38)	Inspiration nord-américaine	Non	Grenoble, 02/07/2014
6	Barthélémy Bompard	Kumulus	Metteur en scène	Arts de la rue	Participatif /immersif	1993	H	50-55	Rousset vignes (26)	Sensibles aux questions d'exil et d'itinérance. Carnets de voyage.	Oui	Avignon, 13/07/2014
7	Moïse Touré	Les inachevés	Metteur en scène	Théâtre	A texte	1984	H	55-60	Grenoble (38)	Liens pérennes entre la Villeneuve et l'Afrique	Oui	Avignon, 14/07/2014
8	Emilie Flachet	Arnica	Metteur en scène	Théâtre	Théâtre d'objets	1998	F	30-35	Bourg-en-bresse (01)	Projet approfondi avec le Maghreb	Oui	Avignon, 15/07/2014
9	Cyril Griot	Le bateau de papier	Metteur en scène	Cirque	Clown	2006	H	40-45	Crolles (38)	Compagnie franco-russe	Oui	Avignon, 16/07/2014
10	Bouba Landrille	Malika	Directeur artistique	Danse	Hip-hop/contemporaine		H	35-40	Echirrolles (38)	Artiste de plus en plus renommé. Alterne tournées et projets à l'étranger.	Oui	Avignon, 17/07/2014
11	Jérôme Bouvet	2RienMerci	Metteur en scène	Arts de la rue	« louche vers la piste »	2000	H	40-50	74	Esthétique foraine	Oui	Barcelone, 26/10/2014
12	Sébastien Daucé	Ensemble Correspondances	Directeur artistique	Musique classique	Baroque	2008	H	40-45	Lyon (69)	Tournées mondiales, appui de la fondation Orange	Oui	Lyon, 13/01/2015
13	Riyad Fghani et Saïd Farouki	Pockemon Crew	Directeur artistique et administrateur	Danse	Hip hop, battles		H	35-45	Lyon (69)	Tournée dans les IF et AF en Asie	Oui	Bron, 13/01/2015
14	Aline Sam-Gio et Nicolas Chalvin	Orchestre des pays de Savoie	Administratrice et directeur artistique	Musique classique	Classique	1984	F/H	40-50	73	Tournées mondiales + étiquette territoriale dans son nom	Oui	Lyon, 23/01/2015
15	Marion Achard	Tour de cirque	Artiste/fondatrice	Cirque	Contemporain	1999	F	35-45	Crest (26)	Tournées familiales	Oui	Crest, 26/01/2015
16	Bruno Meyssat	Cie Théâtres du Shaman	Metteur en scène/directeur	Théâtre		1981	H	55-60	Lyon (69)	Travail en immersion	Oui	St Jean d'Agny, 27/01/2015
17	Thierry Leonardi	Ballets de l'Opéra de Lyon	Administrateur	Danse	Classique/contemporain	1969	H	40-50	Lyon (69)	Tournées mondiales + étiquette territoriale dans son nom	Non	Lyon, 04/06/2015
18	Grégory Mavridorakis et Aurélien Zohou	Dub Inc	Musiciens	Musiques actuelles	Raggae/dub	1999	H	35-45	St Etienne (42)	Film sur leurs expériences à l'international	Non	Saint-Etienne, 05/06/2015

L'échantillon n'a pas été composé intégralement *a priori* à partir des entretiens exploratoires. Il s'est constitué "chemin faisant" suite à la rencontre de chaque artiste, avec comme idée que chaque nouvelle compagnie à approcher le serait dans l'optique soit de rééquilibrer l'échantillon en fonction des critères énoncés précédemment, soit au contraire d'explorer ou d'approfondir des aspects peu envisagés initialement. Dans la composition de l'échantillon, plus des trois quarts des compagnies ont été aidés par le FIACRe-international au moins une fois. Cela implique *a priori* une forte corrélation entre l'activité des compagnies et leur intégration institutionnelle régionale. Pourtant, cet état de fait est déjà un indicateur de l'intégration institutionnelle. En effet, passée l'étape des quatre entretiens exploratoires (pour laquelle j'avais fait en sorte d'interviewer un artiste "hors FIACRe-international" contacté directement sans l'intermédiaire de l'institution), je demandais aux artistes interrogés s'ils pensaient à d'autres artistes dont la mobilité serait intéressante à étudier selon eux. Cela permettait de compenser les effets de la sélection indirecte *via* un intermédiaire institutionnel en utilisant la méthode dite "boule de neige" (Abrial, Bozonnet, Gonthier, Louvel, & Tournier, 2011, p. 36-37). Les artistes dont la compagnie avait déjà été aidée par le FIACRe-international et dont le contact m'avait été fourni par Caroline Frezza-Buet m'ont systématiquement renvoyé vers d'autres artistes déjà aidés par le FIACRe-international et "repérés" par les services culturels. Cela est un premier indicateur, d'une part d'une forte intégration institutionnelle des artistes régionaux, d'autre part d'une certaine cohésion ou du moins une reconnaissance mutuelle au sein d'un groupe de compagnies "institutionnellement reconnus". J'ai tout de même tenté de forcer ce trait en demandant aux artistes interrogés des contacts d'artistes "hors FIACRe-international" et là, très peu de réponses m'ont été données et aucune ne s'est révélée exploitable. De fait, les artistes de l'échantillon qui n'ont pas été aidés par le FIACRe-international sont tous issus des musiques actuelles ou bien de l'opéra, parmi lesquels deux cas se sont révélés particuliers. Premièrement, les Ballets de l'Opéra de Lyon sont une structure qui dépend déjà directement d'une collectivité locale, à savoir la Ville de Lyon. Pour eux, l'absence de recours au FIACRe-international s'explique par le fait que cette subvention serait négligeable par rapport à leur enveloppe globale de financement⁵⁹. Deuxièmement, j'ai contacté Dub Inc suite au visionnage de leur film documentaire *Rude Boy Story*⁶⁰ dans lequel la mobilité du groupe est présentée comme faisant pleinement partie de son histoire. Longtemps après mon entretien avec deux membres de ce groupe, je me suis

⁵⁹ Selon un rapport de la Nacre, l'Opéra recevait en 2007 une aide de la Région supérieure à 2 millions d'euros alors que la moyenne de financement du FIACRe sur la période 2006-2014 s'établit autour de 8000 euros.

⁶⁰ Un film de Kamir Meridja sorti en 2012.

rendu compte qu'ils avaient été aidés par le FIACRe-international à deux reprises en 2010 puis en 2011 pour une tournée en Amérique du Nord. Ces projets ont été portés par la SARL Diversité basée à Saint-Étienne, ce qui explique que le nom du groupe n'apparaît pas directement dans la base de données. Ce groupe, qui me paraissait intéressant pour son absence de liens institutionnels – aspect revendiqué par le groupe notamment dans le film sous la forme d'une liberté totale d'activité, s'est finalement révélé doublement intégré à des logiques institutionnelles territorialisées – une au niveau local de Saint-Étienne et l'autre au niveau régional.

L'enquête portant sur les discours d'artistes a ainsi été réalisée sur la base de 18 entretiens, menés entre juillet 2013 et juin 2015 (voir Tableau 4). Cette quantité d'entretiens a été nécessaire et suffisante pour atteindre les objectifs d'équilibre de l'échantillon d'une part, et d'aboutir à un effet de saturation dans les réponses aux thèmes interrogés d'autre part (Abrial et al., 2011, p. 32).

2.2.2. Les entretiens d'artistes

Malgré la remarque de Boris Grésillon pour qui « les artistes [...] ne se laissent pas toujours approcher par les chercheurs, le plus souvent par gêne ou par timidité » (2014, p. 145), le contact aux artistes a toujours été facile et a rendu les conditions de réalisation des entretiens plutôt fluides. La médiation de Caroline Frezza-Buet, lorsqu'elle a eu lieu, a sans doute facilité ce contact. Cela étant, pour éviter d'être hâtivement identifié aux services culturels de la Région, j'ai systématiquement expliqué ma place de doctorant et les enjeux de mes recherches.

Les entretiens ont été réalisés dans différents types de lieux, souvent sur le pont de la péniche de la Région Rhône-Alpes durant le festival d'Avignon (revoir 1.2.3), dans des lieux publics (cafés, sites de festival) ou bien au domicile des artistes. Chaque entretien a duré entre 45 minutes et 1h15 et tous ont été filmés. Bien que l'image ne serve pas directement dans l'analyse (ce qui était spécifié aux artistes avant le début des entretiens), le choix de filmer découle d'une volonté de faciliter à la fois la retranscription et la mémorisation des conditions de l'entretien. Tous les entretiens ont été des premières entrevues. Souvent des échanges ont eu lieu pour fixer les conditions de l'entretien dans lesquels j'expliquais ma position de chercheur et mon sujet de recherche mais tous les entretiens ont recueilli un discours "de première main" dans la mesure où aucune discussion de fond n'a eu lieu au préalable.

La conduite de l'entretien se déroulait en quatre temps :

Étape 1 - La première question, pour amorcer l'entretien, visait à faire produire du récit à l'artiste, le récit de sa mobilité et celle de sa compagnie (voir Encadré 11). Durant cette phase, la parole était laissée assez libre afin que l'artiste construise son récit de parcours tel qu'il le construit *a posteriori*. Seules quelques précisions pouvaient être demandées.

Étape 2 - Au cours du développement de ce récit, plusieurs axes thématiques prévus dans mon guide d'entretien pouvaient être abordés par l'artiste. J'y revenais dans un second temps pour adhérer au maximum au récit de l'artiste, j'essayais de réutiliser des citations que j'avais notées afin de demander des éclaircissements ou bien un prolongement.

Étape 3 - Enfin, mes dernières questions abordaient des axes thématiques prévus dans mon guide d'entretien (voir Encadré 11) qui n'avaient pas été évoqués directement par l'artiste.

Étape 4 - Pour terminer, et après avoir coupé la caméra, une discussion s'engageait quasi-systématiquement autour de mes recherches. Dans la mesure où je prenais la parole et donnais des indications sur le travail en cours, les propos des artistes au cours de cette phase ont pris un autre statut. Ils n'ont pas été retranscrits mais seulement notés par mes soins.

La technique de récolte de discours utilisée a donc démarré par des techniques relevant des entretiens non-directifs pour se resserrer vers des techniques d'entretiens semi-directifs. Cette ouverture en début d'entretien se justifie par la volonté de laisser les artistes construire leurs propres analyses sur leurs pratiques (Abrial et al., 2011) et progressivement reconstituer leurs parcours (Le Menestrel, 2012). La directivité qui apparaît en deuxième moitié d'entretien n'a d'autre intérêt que de s'assurer d'avoir abordé tous les thèmes interrogeant les hypothèses de la recherche. Compte tenu d'une certaine hétérogénéité de l'échantillon, toutes les questions n'ont pas eu la même pertinence selon les cas. Par exemple, les questions d'organisation des voyages ont pris plus d'importance dans l'entretien avec Brigitte Burdin pour Transe Express qui compte plusieurs équipes mobiles aux quatre coins du monde que pour Sammy Decoster qui voyage le plus souvent seul et léger.

Encadré 11 – Guide de conduite des entretiens d'artistes

La consigne :

Exemple de l'entretien avec Brigitte Burdin – « Donc comme je vous le disais, je travaille sur la mobilité internationale des artistes et donc dans ce cadre-là, je voudrais vous interroger sur vos pratiques de mobilité, sur vos destinations, pourquoi vous allez là-bas, dans quel cadre, quel sens vous donnez à vos voyages, qu'est-ce que ça vous a apporté et puis le rôle de ces voyages à la fois dans vos activités et dans votre carrière. Dans un premier temps, j'aimerais que vous me parliez de ces trajets, savoir quand est-ce que vous êtes partis, où est-ce que vous êtes allés, combien de temps ça a duré etc... ».

Exemple de l'entretien avec Émilie Flacher – « La raison pour laquelle je souhaitais m'entretenir avec vous, c'est pour en savoir plus sur vos mobilités à l'international, vos voyages, le rapport que vous entretenez avec ces endroits, ces territoires, les gens qui y vivent et ce que vous en tirez pour vos créations. Pour le déroulement, je vais d'abord vous demander de me parler de vos différents voyages, je vous laisse la parole assez libre pour ça. ».

Le récit :

- laisser l'artiste raconter ses différents voyages en choisissant ce qu'il met en avant (quels voyages, quel ordre du récit, quels aspects des voyages, etc.)
- revenir, si nécessaire, sur le tout premier voyage, les raisons, ce que ça a éventuellement déclenché
- revenir sur des précisions de dates ou de destinations en fin de récit pour pouvoir reconstituer les parcours ou convenir d'un accès aux archives de la compagnie qui retracent l'ensemble des voyages

Les thèmes à aborder et les questions plus directives à poser si besoin :

- **le déroulement des voyages** : pourquoi, avec qui, grâce à qui, dans quel contexte, dans quel projet, quelles activités
- **la spatialité et la temporalité des voyages** : lieux fréquentés, durées, les retours, les enchaînements, modes de transport et organisation
- **les motivations** : pourquoi c'est important, qu'est-ce que ça apporte, quelle(s) influence(s) sur la créativité, peut-on être artiste aujourd'hui sans être mobile, quels impacts sur la vie d'une compagnie, sur une carrière ?
- **les autres, l'ailleurs** : quelles logiques de coopération ou collaboration, quels échanges, l'étranger est-il partout le même, qu'est-ce qui est recherché à l'étranger ?
- **les territoires** : montage des projets et dépendance aux subsides publics, quelle(s) relation(s) institutionnelle(s) à Rhône-Alpes ou autres collectivités, quelles relations entre territoires au cours des voyages, quelle identification au(x) territoire(s) et quel rôle de représentation (ambassadeur), quels liens entre territoires ?

F.Barthélémy, 2013.

Tous les entretiens d'artistes ont été retranscrits intégralement afin d'être analysés à l'aide d'un logiciel CAQDAS (Abrial et al., 2011, p. 68 & 79).

2.2.3. Les discours d'artistes : entretiens et littérature grise

Les artistes ont généralement l'habitude de l'exercice de l'entretien et plus globalement de porter un propos au public. Il est courant pour les artistes d'assumer et d'explicitier publiquement leur subjectivité, leurs postures, leurs choix (Smiers, 2009, p. 122). Le sociologue Alain Ducret qualifie même les artistes d'« acteurs "réflexifs" par excellence » (2011, p. 10). Si les œuvres exposent cette subjectivité par un langage esthétique, les artistes sont amenés à l'explicitier en formulant un discours réflexif éclairant la démarche, l'intention, les partis pris esthétiques, l'originalité de la création ou encore la place de la création dans la ligne esthétique de la compagnie. Interviews pour la presse, plaquettes de spectacle (voir Encadré 12), dossiers de subvention sont autant de supports à l'attention du public, des autres artistes, des opérateurs culturels et parfois des élus. Cette production d'un discours réflexif éclairant les œuvres, les démarches et les carrières a été prise en compte dans la récolte du discours.

D'une part, j'ai considéré cette catégorie socio-professionnelle de personnes interrogées comme des « élites » et en ai tenu compte dans la conduite des entretiens (Abrial et al., 2011, p. 25-26 ; Tarrus & Missaoui, 2000). Cette caractérisation par les « élites » ne provient ni d'une position socio-professionnelle justifiée par une institution (comme ça peut être le cas pour l'étude de cadres) ni d'un certain niveau d'étude attesté (très disparate parmi les artistes rencontrés). Les artistes peuvent être considérés comme des élites à cause de leur capital culturel⁶¹, de leur influence sur d'autres types d'élites (Menger, 2002) et surtout, comme nous l'avons vu, de leur capacité à formuler et structurer un discours réflexif sur leurs pratiques. Ceci a eu trois incidences sur la conduite des entretiens. Premièrement, c'est après avoir constaté cette capacité à structurer un propos réflexif que j'ai jugé pertinent de laisser les artistes interrogés construire et commenter leur propre parcours (voir 2.2.2). Deuxièmement, les propos des artistes se construisent fréquemment autour de métaphores, l'esthétique étant parfois intégrée au discours. J'ai donc, autant que possible, invité les artistes à éclairer ces métaphores et reformuler plus concrètement leur propos afin de conserver les deux registres de langage. Troisièmement, si l'habitude d'un discours réflexif pouvait paraître *a priori* comme un atout assurant une quantité d'information et une structuration du propos, il a été nécessaire de faire sortir les artistes des cadres de leur discours habituel et des postures auxquelles ils s'identifient. Pour cela, j'ai essayé de bousculer ces postures, forcer les traits en

⁶¹ Quelques rapports, dont le projet pilote *Mobility in the European Arts and Culture* (Autissier, 2006a), analysent la mobilité transnationale des artistes en termes de *brain drain* et de *brain gain*, attestant de la considération des artistes comme des "cerveaux" culturels.

jouant parfois de la provocation, comme il est recommandé pour des entretiens avec des élites (Abrial et al., 2011, p. 25-26). À nouveau, c'est en poussant à l'explicitation de pratiques concrètes, tant les pratiques spatiales que les pratiques artistiques, que j'ai pu, parfois, amener le discours des artistes à dépasser l'ordre des postures.

Encadré 12 – Les artistes informent sur leurs œuvres et leur parcours artistique

2014 ———— 2015

HEXAGONE
DES ARTISTES
DU NORD

ATROPOS

JANV
JE 15 20H
VE 16

DANSE

Annabelle Bonnéry | François Deneulin

Note d'intention sur l'œuvre chorégraphique *Atropos*, extrait de la plaquette du spectacle, 2015.

« *Atropos* est le reflet de ces vécus tel un millefeuille de ce qui nous a traversé pendant ces dernières années : de l'envie de se rattacher ou de reconstruire du mythe, de la mort comme une évidence, de l'environnement comme élément fort de ce que nous sommes, de la nécessité des protocoles dans l'organisation sociale mais aussi de son poids, du besoin du collectif, du village mais aussi de la nécessité de s'en extraire pour s'individualiser, de l'urgence de se révolter plus que de s'indigner... Peut-être trouverez-vous cela dans *Atropos*, ou pas, mais ce que nous espérons c'est que vous puissiez faire un voyage avec nous dans un instant d'humanité ».

Annabelle Bonnéry et François Deneulin

MC2:

LA MALADIE DE LA MORT
AURÉLIA STEINER

Textes
Marguerite Duras
Conception et mise en scène
Moïse Touré
Chorégraphie
Serge Aimé Coulibaly

Création
Du mardi 24 au samedi 28 mars 2015
Petit-Théâtre

SAISON 2014-2015

Moïse Touré

Théâtre d'ici, théâtre d'ailleurs
Ma pratique artistique de metteur en scène tant au niveau local, national qu'international est nourrie du bruissement du monde. Aujourd'hui plus que jamais, j'ai la nécessité : de partager et de transmettre ce vécu artistique et ma lecture du monde ; de confronter le local au global et cela au travers de projets, de créations, de rencontres. Dans chacune de mes expériences passées les questions de la langue, du territoire et des identités étaient posées comme enjeu de réflexion de travail. Et toujours, c'est par la voie poétique qu'est venue l'éclaircie à travers la prise en charge du collectif artistique dont j'avais la responsabilité.

Moïse Touré

Note réflexive de Moïse Touré sur son parcours artistique, extrait de la plaquette du spectacle *La maladie de la mort / Aurélia Steiner*, 2015.

Réalisation : F.Barthélémy, 2017.

D'autre part, j'ai compilé un certain nombre de documents, une "littérature grise", qui contient ce discours réflexif porté par les artistes eux-mêmes. Ces documents m'ont été fournis spontanément par les artistes ou bien ont été récoltés au gré de mes recherches sur le web, dans la presse spécialisée, lors des spectacles. Ils constituent pour moi un corpus d'étude qui complète la récolte et l'analyse des discours par entretien (voir Tableau 5). J'y ai également intégré des documents concernant la compagnie ou les œuvres rédigés par de tierces personnes (journalistes, critiques, programmeurs ou directeurs de salles de spectacle ou de festivals). Ce corpus, constitué au fil du temps, est trop disparate et manque

d'exhaustivité pour en faire un corpus d'analyse complète. Néanmoins, il a eu un triple usage, en complément ou en supplément des entretiens. Premièrement, les informations tirées de ces documents m'ont permis d'affiner et parfois d'individualiser la conduite de mes entretiens. Par exemple, la lecture d'un article paru dans *Les Inrockuptibles* au sujet de Renaud Brustlein en 2013, a attiré mon attention sur l'évocation récurrente de l'errance dans ses chansons ; un thème de création sur lequel j'ai pu l'interroger au regard de sa pratique de mobilité. Deuxièmement, les propos des artistes ou les informations sur la compagnie ont soit complété les entretiens (ce qui a permis d'éviter de perdre du temps à récapituler certains détails sur les voyages qui n'ont pas été évoqués spontanément) soit éclairé certains propos en les précisant, nuancant ou amplifiant. Troisièmement, certains documents du corpus ont été analysés, en soi, car ils présentaient un intérêt pour répondre directement à certaines questions de la recherche. Ce fût le cas des carnets de voyage, des publications Facebook de Renaud Brustlein et de Sammy Decoster et d'extraits de plaquettes.

La particularité du milieu artistique nécessite ainsi d'adapter les méthodes de récolte et d'analyse du discours à partir de méthodes qualitatives classiques mais sans se borner à en faire un usage strict. En suivant les propositions de Boris Grésillon, j'ai constitué un corpus composite visant à restituer au plus près le discours des artistes dans leur contexte de création (2014).

Tableau 5 - Corpus de littérature grise produite par ou sur les artistes

Compagnie / groupe	Site web exploité	Carnet de voyage	Plaquette de spectacle	Documents internes	Publications de la compagnie	Publications sur la compagnie	Documents promotionnels
Lanabel	www.diffusart.fr		<i>Atropos</i> , 2015				
Transe Express	www.transe-express.com	<i>Carnet d'Afrique</i> , 2013		Tableau récapitulatif diffusion, 1991-2015	<i>Rêves d'adolescent</i> , 2013	<i>Transe Express, mission transmission</i> , 2012	<i>Transe Express, l'art céleste</i> , fascicule
Kastoragile	kastoragile.com						
H-Burns	www.h-burns.com/kwots				Publications Facebook, 2017	<i>La carte aux trésors</i> , 2013	
Sammy Decoster					Publications Facebook, 2017		
Kumulus	www.kumulus.fr	<i>Rencontres de boîtes</i> , 2008					
Les Inachevés			<i>La maladie de la mort, Aurélia Steiner</i> , 2015	Note bilan artistique, 2014			<i>Académie et coopération</i> , carton, 2012
Arnica	emiliefletcher.wixsite.com/agnie-arnica		<i>Ecris-moi un mouton</i> , 2015				
Le bateau de papier	lebateaudepapier.org						
2RienMerci	www.2rienmerci.com		<i>Moulin Cabot</i> , 2014	Récapitulatif des voyages, 2004-2014			
Ensemble Correspondances	www.ensemblecorrespondances.com			Récapitulatif des spectacles, 2009-2015			
Pokemon Crew	www.pokemon-crew.net				Publications Facebook, 2015-2017		
Orchestre des pays de Savoie							
Tour de cirque	www.cirk.fr	<i>Chronique d'un spectacle nomade</i> , 2009					
Cie Théâtres du Shaman	www.theatresdushaman.com		<i>Apollo</i> , 2014	Récapitulatif des voyages Bruno Meyssat, 1989-2014	« <i>Ajax</i> , dépôts d'Égypte », 1992	<i>Salutaires décalages horaires</i> , 1996	
Dub Inc	www.dub-inc.com/fr/news			Récapitulatif des concerts, 2000-2015		<i>Rude boy story</i> , un film de Kamir Meridja, 2012	

2.2.4. Les opérateurs culturels : une question d'échelle de l'action

Tableau 6 - Échantillon des opérateurs culturels interrogés

	Niveau	Structure	Fonction	Nom	Lieu et date de l'entretien
1	Métropolitain	Ville de St Etienne	Chargé de la convention avec l'Institut français	Raphaël Jourjon	St Etienne, le 16/05/2014
		St Etienne Métropole	Relations internationales	Damien Chapuis	
2	Métropolitain	Ville de Grenoble	Chargée de la convention avec l'Institut français	Manon Vidal	Grenoble, le 28/11/2014
3		Ville de Lyon	Responsable des questions internationales	Christine Tollet	Lyon, le 17/12/2014
4	Régional	NACRe	Chargée de mission musiques actuelles	Céline Dugny	Villeurbanne, le 27/09/2012
5		NACRe	Chargée de mission danse	Delphine Tournayre	Villeurbanne, le 01/10/2012
6		Région Rhône-Alpes	Directeur général adjoint du pôle Vivre Ensemble	Abraham Bengio	Lyon, le 27/05/2013
7		Région Rhône-Alpes	Directrice de la culture	Isabelle Chardonner	Lyon, le 03/06/2013
8	National	ONDA	Directeur	Fabien Jannelle	Nantes, le 21/01/2014
9		Institut Français	Responsable du pôle spectacle vivant	Gaëlle Massicot-Bitty	Nantes, le 23/01/2014
10		Relais Culture Europe	Responsable analyse politique	Laurence Barone	Paris, le 24/03/2014
11		Bureau Export	Responsable de développement international	Vincent Fournier Laroque	Paris, le 31/03/2015
12		Pavillon Rouge des Arts	Co-directrice	Lucie Brosset	Lyon, le 02/12/2014
13	International/transnational	Euromed'in Cultures	Coordinateur	Frédéric Jambu	Lyon, le 27/05/2013
14		Fondation Roberto Cimetta	Président	Ferdinand Richard	Marseille, le 23/04/2014
15		Banlieue d'Europe	Co-directeur	Charlotte Bohl	Lyon, le 15/05/2014
16		Mezzanine Spectacle	Responsable agence de Lyon	Pierre Brini	Lyon, le 22/05/2014
17		On the move	Secrétaire générale	Marie Le Sourd	Paris, le 31/03/2015
18		Alliance Française d'Ottawa	Directeur	François-Régis Camoin	Ottawa, le 09/10/2014
19		Ambassade de France au Canada	Chargée de mission échanges culturels	Caroline Guespin	Ottawa, le 16/10/2014
20		Institut français de Barcelone	Assistante de direction	Carmen Muntane	Barcelone, le 27/10/2014

Les entretiens avec les opérateurs culturels constituent un corpus d'un rôle différent de celui des artistes. Sans être secondaire, il vient en complément *a minima* pour éclairer un contexte institutionnel dont le fonctionnement vient en soutien à une activité artistique, au mieux pour expliquer l'influence des territoires sur la mobilité des artistes à travers les éléments de leurs politiques culturelles. Par opérateurs culturels, nous entendons des professionnels d'institutions culturelles publiques, associatives ou privées dont la mission consiste à soutenir, développer, structurer ou accompagner le secteur artistique. En l'occurrence, nous nous intéressons aux opérateurs culturels d'institutions qui interviennent dans la mobilité internationale des artistes que ce soit par un soutien financier (subventions) ou technique (formation, conseil, développement de réseau, logistique, montage de projets).

Comme pour les artistes, le corpus des opérateurs culturels a été construit "chemin faisant" consécutivement à des allers retours entre les hypothèses et les premiers résultats extraits des entretiens (voir Tableau 6). Notre entrée pour l'échantillonnage s'est faite par le territoire régional et l'institution rhônalpine. D'une part, cet échelon territorial paraissait pertinent dans la mesure où il gagne en importance dans le contexte de multiplication des politiques culturelles (G. Saez & Saez, 2012) et au sein de l'architecture européenne des dispositifs de soutien à la mobilité (Holvast et al., 2012). D'autre part, interroger des responsables de la mise en œuvre de la politique culturelle régionale s'est imposé naturellement dans le cadre du partenariat passé avec la Région. En complément de cette institution, j'ai interrogé des membres de la Nouvelle Agence culturelle régionale (NACRe) dont l'objectif est d'accompagner les professionnels du spectacle vivant de Rhône-Alpes, entre autres autour des enjeux internationaux. Après le niveau régional, j'ai poursuivi la construction de l'échantillon en procédant par niveau territorial. Le niveau national, étant le plus ancien à intervenir en matière de politique culturelle, a été directement ciblé en distinguant les opérateurs dépendants des ministères (Institut français), les agences parapubliques (Office national de la Diffusion artistique, Relais Culture Europe, Bureau Export) et les structures privées (Pavillon Rouge des Arts). Ces institutions œuvrent sur le territoire national ou pour des artistes nationaux mais leur échelle d'action renvoie à d'autres niveaux territoriaux. L'Institut français, avec ses conventions passées avec plusieurs métropoles françaises, renvoie vers l'échelon métropolitain et m'a amené à interroger les responsables de ces conventions pour les trois principales métropoles de Rhône-Alpes : Lyon, Grenoble et Saint-Étienne. À l'inverse, son réseau international renvoie à l'échelle mondiale de son action, ce qui m'a conduit à interroger des représentants des institutions culturelles françaises œuvrant dans le monde, en

l'occurrence à Barcelone et à Ottawa. L'action de Relais Culture Europe est représentative d'un mouvement transcalaire des acteurs culturels : cette institution relaye les informations de la Commission européenne à destination des acteurs locaux (Mezzanine Spectacle) dont certains forment des réseaux européens (Banlieue d'Europe, On the move, Euromed'in Cultures, Fondation Roberto Cimetta).

Comme les artistes, les opérateurs culturels que j'ai interrogés sont considérés comme des « élites » (Abrial et al., 2011, p. 25-26). Si les artistes parlent en leur nom et explicitent leurs choix, leurs démarches ou leurs intentions, les opérateurs culturels parlent au nom de leur structure. Mes entretiens visaient ainsi dans un premier temps à acquérir des informations sur ces structures et la politique culturelle qu'elles élaboraient ou bien mettaient en œuvre. Une deuxième série de questions portait ensuite plus spécifiquement sur la mobilité des artistes en général et en particulier sur leur action en la matière. Des questions ciblaient l'action menée en faveur des artistes et les éventuelles attentes de ces actions pour le développement des territoires. Des idées-clés étaient alors placées pour faire réagir les opérateurs culturels et interroger la politique menée comme la diplomatie culturelle, le *soft power*, la stratégie d'influence, le rayonnement, la coopération, le retour sur investissement, etc. Enfin, une troisième série de questions abordait la relation entre institutions et niveaux territoriaux pour informer sur les accords ou les partenariats et interroger l'articulation des politiques à différentes échelles. En raison de la diversité des structures et des actions menées, ces entretiens n'ont pas été conduits avec un guide d'entretien unique. En suivant les axes précédemment énoncés, chaque entretien était préparé en amont pour cibler les spécificités liées à la nature de la structure, ses fonctions, ses échelles d'action et ses problématiques culturelles.

Les entretiens ont été réalisés entre septembre 2012 et mars 2015 et ont duré de 15 minutes à plus d'une heure. Ils ont été filmés et intégralement retranscrits à l'exception de certains passages confiés en "off" avec l'engagement de ne pas les citer.

2.3. Observer les artistes en voyage : étude in situ et in vivo

Assez rapidement après l'initiation de ces deux étapes du protocole (étude de la base FIACRe et entretiens) et après avoir mis en forme des premiers résultats d'enquêtes exploratoires, j'ai ressenti une frustration de ne manipuler, avec les données du FIACRe-international, que des intentions *a priori* ou, avec les entretiens, que du discours formulé *a posteriori*. Au-delà d'une frustration de chercheur à l'écoute et à la lecture de projets ou de récits de voyages, une

donnée semblait manquante pour véritablement renseigner les pratiques : le voyage en lui-même au cours duquel les artistes mettent à l'épreuve leur projet et vivent au présent les expériences qui nourriront leurs discours et leur créativité. Recueillir cette donnée est passé par l'observation directe, embarquée dans les projets des artistes pour les voir "à l'œuvre" dans leurs pratiques à la fois *in situ* et *in vivo*. J'articule ces deux qualificatifs pour insister sur la dimension relationnelle des situations observées dans lesquelles les pratiques et leur contexte sont indissociables (Pandraud, 2013).

Cette démarche d'observation des pratiques, troisième et dernière étape de mon protocole de recherche, a mis en œuvre une approche qualitative sur un échantillon très réduit. J'ai donc observé deux compagnies en voyage : 2 Rien Merci à Montréal du 25 septembre au 1^{er} octobre puis à Barcelone du 25 au 27 octobre 2014 et Chocolindo à Ouagadougou du 9 au 17 avril 2015.

2.3.1. Deux projets et trois voyages d'observation

Le choix des projets à observer s'est fait en premier lieu à partir des destinations. Montréal et Ouagadougou constituent des destinations phares qui sont ressorties des études exploratoires de la base de données du FIACRe-international. Mentionné dans près d'un projet sur dix entre 2006 et 2014, le Canada est la première destination des projets retenus. Plus spécifiquement, Montréal est un passage obligé pour la quasi-totalité de ces projets. De 2013 à 2015, plus de quatre projets au Canada sur cinq se sont arrêtés à Montréal. Le Burkina Faso est également une destination prisée, sa capitale Ouagadougou en particulier. Septième pays au rang des destinations des projets du FIACRe-international entre 2006 et 2014 et premier pays africain, ce pays d'Afrique de l'Ouest a fait l'objet de trente projets. Outre cet argument quantitatif, ce pays est revenu à plusieurs reprises dans le discours des premiers artistes interrogés et de certains opérateurs culturels comme une destination particulière. « Ouagadougou : c'est une capitale culturelle de la Région Rhône-Alpes ! » s'exclamait un membre du comité FIACRe lors de la session du 2 octobre 2012, constatant l'engouement que cette ville suscitait auprès des artistes. Par ailleurs, ces deux villes entrent dans les programmes de coopération de la Région Rhône-Alpes (coopération avec la Province du Québec) et de ses métropoles (pacte d'Amitié entre Montréal et Lyon et coopération décentralisée de Lyon et Grenoble avec Ouagadougou).

Ces deux destinations sont particulièrement ressorties des projets retenus lors de la première session 2014 du FIACRe-international sur laquelle j'ai travaillé en détail. C'est donc parmi ces projets que j'ai cherché ceux qui pourraient présenter un intérêt à suivre "sur le terrain".

L'enjeu de cette démarche a été de dépasser les discours pour observer directement les pratiques et les comportements spatiaux qui en découlent. En effet, les premières explorations des entretiens avec les artistes ont révélé une forte valorisation de la mobilité internationale s'exprimant d'une part comme un impératif de l'activité artistique et d'autre part comme une pratique ordinaire, allant de soi. En cela, suivre à la fois les pratiques des artistes au cours du voyage et durant la phase de préparation permettait de mettre en question ce qui m'apparaissait comme une posture peut-être plus qu'une pratique. De plus, observer les voyages devait me permettre de tester la fiabilité des projets déposés au FIACRe-international et de mettre en question ce qui ne relevait que des intentions lors de la constitution du dossier. En particulier, l'étude des argumentaires des fiches d'instruction de la première session du FIACRe-international de 2014 a fait ressortir quelques mots-clés récurrents : échanges et collaboration artistique, diffusion internationale, dialogue interculturel, rayonnement d'un savoir-faire français ou de la région, représentation de la France. L'observation de la mise en œuvre des projets a permis d'aller au-delà des mots, de mesurer leur investissement et de comprendre leur mise en pratique.

Le projet porté par l'association Et à fond ! à Ouagadougou (voir Encadré 13) a retenu mon attention, d'une part, car il mettait en avant certains des mots-clés que nous venons d'évoquer, en particulier en matière d'échange et de coopération. Une coopération qui se profilait sur plusieurs aspects : premièrement, une coopération strictement artistique entre artistes vivant en France et artistes amateurs ou professionnels à Ouagadougou sous différents formats et avec différents objectifs ; deuxièmement, une coopération artistique entre structures grenobloises et ouagalaises ; troisièmement, une coopération politique puisque le projet s'inscrivait dans le cadre de la coopération décentralisée entre Grenoble et Ouagadougou. À travers ces différents niveaux de coopération, la dimension interculturelle ou multiculturelle mise en avant promettait d'être riche pour une analyse de la place de l'altérité dans les voyages d'artistes. D'autre part, ce projet regroupait en un voyage plusieurs activités caractéristiques des projets déposés au FIACRe-international : résidence de création, ateliers, *master class*, co-création, première de création et enfin développement professionnel.

Encadré 13 – Chocolindo, le projet Circulons 2.0 et le voyage à Ouagadougou

Chocolindo est une émanation du collectif La Batook, basé à Grenoble et encadré juridiquement par l'association Et à fond !, spécialisé dans les percussions afro-brésiliennes. Après plusieurs années de collaboration dans l'encadrement des danseurs et percussionnistes amateurs de la batucada, les professionnels de l'association décident de former le groupe Chocolindo et de lancer le projet Circulons 2.0.

Il est la suite de Circulons !, premier projet de la compagnie, construit autour d'échanges artistiques entre l'Europe, l'Amérique latine et l'Afrique et qui a donné lieu, entre 2009 et 2013, à plusieurs voyages au Brésil et au Burkina Faso. Il a abouti à la création d'un spectacle du même nom, à la construction de plusieurs partenariats internationaux, à l'édition d'un carnet de voyage *Ouagatitudes* et à la réalisation d'un film documentaire *La Dernière Trompette*. Circulons 2.0 reprend et approfondi le même objectif : « renforcer la circulation des artistes et de leurs œuvres au travers des continents ».

Un projet est déposé au FIACRe-international et accepté lors de la première session de 2014. Le cœur du projet est un voyage au Burkina Faso, prévu pour novembre 2014, incluant une résidence de création, la diffusion du film *La Dernière Trompette* et le vernissage de l'exposition *Ouagatitudes*. Progressivement, le projet évolue. Le voyage aura finalement lieu en avril 2015 et les contours artistiques se précisent avec la constitution du groupe Chocolindo et l'objectif artistique de composer un répertoire avec des morceaux mettant en avant les ingrédients musicaux des trois continents.

Je me suis rapproché de La Batook fin 2013 en contactant Christoo Duron, sa chargée de production, au sujet de la sortie du film et de sa projection en janvier 2014. Suite à plusieurs échanges et à l'étude approfondie de leur projet déposé au FIACRe-international, nous avons convenu que je pourrais les accompagner durant leur voyage, partager leur quotidien et observer leurs activités.

Le voyage a eu lieu du 9 au 17 avril 2015 avec Christoo Duron (chargée de production), François Brossier (responsable artistique et musicien), Wendlavim Zabsonré (responsable artistique et musicien), Rodrigo Costa (musicien), Emmanuel Fitte-Duval (musicien), Tereza Azevedo (danseuse et chanteuse), David Magli (dessinateur carnettiste) et Élodie Bernard (chargée de la médiation interculturelle).

Source : fiche d'instruction du FIACRe-international, dossier artistique du projet Circulons 2.0, observation des réunions préparatoires et du voyage.

Le projet de 2 Rien Merci ne mettait pas l'accent sur les mêmes objectifs du voyage (voir Encadré 14). Très peu de partenariat étaient annoncés et aucune collaboration n'était prévue. L'argumentaire était centré uniquement sur l'objectif artistique du voyage. En revanche, c'est la dimension créative et sa manière d'intégrer l'ailleurs dans son processus qui ont retenu mon attention. Ce projet permettait d'évaluer la valorisation de l'ailleurs faite généralement dans les discours et d'observer une démarche artistique de création à l'étranger. Certes, cette résidence n'avait rien de typique sur le papier puisqu'elle se déroulait à l'échelle d'une ville entière, "hors les murs", sans scène, sans metteur en scène, hors de tout dispositif territorial. Dans un numéro spécial consacré aux résidences, le magazine *La Scène*⁶² titrait : « [U]n lieu, un projet : l'équation idéale ». Le projet Yaser Sonus renversait les termes de l'équation en choisissant d'abord un projet et ensuite un lieu. C'est pourtant la particularité de cette

⁶² « Résidence d'artistes », *La Scène*, n°49, été 2008.

résidence et la place de la dimension spatiale dans son processus de création qui promettaient d'être riche pour l'analyse des spatialités du voyage. Sur cet aspect, ma collaboration avec 2 Rien Merci a dépassé mes espérances puisque ceux-ci m'ont proposé de les rejoindre à Barcelone quelques semaines plus tard, pour observer, cette fois, les conditions de diffusion d'un spectacle à l'étranger (*Moulin Cabot*) dans le cadre d'un festival (*Passatge Insòlit*) les 25 et 26 octobre 2014.

Encadré 14 – 2 Rien Merci, le projet *Yaser Sonus* et le voyage à Montréal

2 Rien Merci est une compagnie d'arts de la rue fondée en 2000 autour de Yann Servoz et Jérôme Bouvet durant un séjour à Montréal. Depuis, la compagnie a gagné des membres et s'est spécialisée dans une esthétique qui se positionne entre arts de la rue, cirque et monde forain. Une esthétique qu'ils ont en particulier forgée avec la création d'une *Trilogie d'entresorts forains qui louche vers la piste* et qui comprend trois installations-spectacles : *Moulin Cabot*, *Gramoulinophone* et *Moulinoscope*. Plus spécifiquement, la résonnance entre matériaux scénographiques, dramaturgiques et musicaux, la recherche de changements d'états intérieurs et le travail sur le voyage immobile sont trois axes fondamentaux du travail artistique de la compagnie.

Le projet *Yaser Sonus* fait suite à cette trilogie, à la fois dans une continuité esthétique et en marquant une évolution dans la dynamique de la compagnie. La continuité est celle de *Moulinoscope*, de son propos en matière de voyage immobile, de l'usage de projections vidéo et du voyage à Séoul qu'il a suscité. En revanche, ce nouveau projet tranche avec l'esthétique foraine développée jusqu'alors. Il est porté essentiellement par Yann Servoz, accompagné par Jérôme Bouvet pour la mise en scène. Il doit aboutir à un spectacle, « un voyage immobile, un concert intime pour l'œil, un documentaire conceptuel et vernaculaire » durant lequel « [s]eul en scène, derrière une grande table encombrée, un musicien assemble méticuleusement les sons comme les rouages d'une horloge à pendule ».

Pour cela, « [l]a première étape [a été] la découverte d'un lieu, en cherchant le juste équilibre intérieur entre l'attitude du touriste et l'habitude de l'autochtone ». Yann Servoz et Jérôme Bouvet ont choisi comme lieu Montréal, mégapole nord-américaine que les deux artistes connaissent bien et qu'ils considèrent « à la bonne distance, ni familière ni étrangère ». 2 Rien Merci a déposé un projet au FIACRe-international pour aider à financer un voyage de captation, « un collectage subjectif d'objets, de sons, d'images, d'instruments, guidé par la seule émotion qu'ils suscitent, ou par notre envie de les manipuler ».

L'étude de la première session de 2014 du FIACRe-international a attiré mon attention sur les spécificités de ce projet. J'ai contacté Yann Servoz, par l'intermédiaire de Caroline Frezza-Buet, au printemps 2014. Intéressé par mes recherches, celui-ci a accepté que je les rejoigne à Montréal pour observer leur démarche artistique. Yann Servoz a été accompagné par Michael Bouvier lors du voyage à Montréal fin septembre 2014. Je les ai rejoints le 24 pour les suivre jusqu'à leur départ le 2 octobre.

Source : fiche d'instruction du FIACRe-international, dossier artistique du projet *Yaser Sonus* #01 Montréal, entrevue préparatoire le 8 septembre, observation du voyage.

Enfin, chacun des projets a permis l'observation d'une pratique au cœur de la notion de mobilité : le déplacement. J'ai pu accompagner Chocolino durant l'intégralité du voyage, du départ au retour et observer ainsi comment le déplacement était organisé, vécu et éventuellement mobilisé dans les objectifs du projet. J'ai rejoint Yann et Michael directement à Montréal et les ai quittés là-bas, continuant ma route vers un colloque à Ottawa. En

revanche, notre séjour a été constitué de longues phases de déplacement à l'intérieur de la mégapole durant lesquelles j'ai pu observer sa spatialité à une autre échelle. Enfin, si j'ai rejoint la compagnie à Barcelone, je les ai accompagnés dans le camion sur les autoroutes du retour vers la région genevoise où elle est basée.

2.3.2. Une méthode d'observation en mouvement

La démarche d'observation a consisté avant tout à participer à deux voyages au sein de deux collectifs pour la mise en œuvre de deux projets bien différents. Mon rôle a consisté d'une part à observer un projet en train de se faire (voir, entendre, assister à des actions) et d'autre part à pratiquer un ensemble d'actions au sein d'un collectif (me déplacer, partager des moments de la vie quotidienne, discuter et parfois être associé à la démarche artistique). L'ensemble de ces actions pour lesquelles mon corps, mes sens et mon esprit ont été mobilisés a visé à constituer un corpus d'analyse ; en d'autres termes, à faire d'une pratique, d'une expérience, d'un vécu partagé avec les artistes, un ensemble de documents à analyser une fois l'observation terminée.

Encadré 15 – Articulation de différentes méthodes d'observation

Type d'observation	Nature de la constitution de données	Outils de collecte
Observation directe	<i>In situ</i>	Carnet de notes, photos, vidéos
Parcours/action commenté(e)	<i>In vivo</i>	Vidéos
Participation	“Bruit de fond” / Sensible	Carnet de notes, corporéité

Réalisation : F.Barthélémy, 2015

Compte tenu de la nature des situations observées et des questions à creuser, j'ai opté pour une articulation de différentes méthodes (Audas, 2010 ; Petit, 2010) inspirées des méthodes de l'observation directe *in situ* (Pandraud, 2013) et de l'observation participante (Peneff, 2009) (voir Encadré 15). Avant tout, j'ai utilisé les techniques de l'observation directe consistant à être témoin et consigner des « “moments de vie” vécus », « les gestes, les paroles, les regards qui constituent avec les interactions, les objets matériels et les artefacts, la manière dont le phénomène social observé se manifeste matériellement à l'observateur » (Pandraud, 2013). Cette démarche avait une visée descriptive et consistait en premier lieu à recenser les actions de réalisation du projet pour comprendre comment se déroule la démarche artistique, comment se pratique une résidence à l'étranger, comment se met en place la coopération entre acteurs artistiques et culturels, etc. Pour atteindre ce niveau de compréhension et afin d'éviter « la surinterprétation ou le biais spatialiste » (Morange & Schmoll, 2016, p. 63), la parole des

artistes et leur propre analyse de la situation ou de l'action en train de se faire ont été nécessaires et se sont matérialisés sous la forme d'un parcours commenté. Concrètement, j'ai posé la question "pourquoi" aux protagonistes des projets à différents moments-clés pour recueillir un discours qui ne soit pas seulement *in situ* mais également *in vivo*, en cours d'action. Enfin, mon observation s'est imprégnée d'une participation continue aux projets. Celle-ci s'est déroulée à deux degrés. Premièrement, il s'est agi de partager du temps et des moments avec des artistes sur un temps long. Avec 2 Rien Merci, j'ai passé une semaine à Montréal et trois jours à Barcelone durant lesquels je partageais les journées et les soirées. Avec Chocolindo, j'ai passé une dizaine de jours à vivre intégralement au rythme du groupe en partageant les activités, les repas et le logement. Ce temps passé m'a poussé à l'écoute de ce que j'ai appelé sur le moment un "bruit de fond". Il s'agit d'une multitude de "signaux faibles", d'un ensemble d'informations marginales par rapport à mes questions de recherche mais qui renseignent sur la manière dont fonctionnent et pensent ces artistes (leur conception du métier, de l'art, leur organisation familiale, leur rôle et leur place au sein du collectif). S'il ne répond pas directement aux questions de recherche, ce "bruit de fond" facilite la compréhension des discours recueillis en entretien. Du côté des artistes, ma participation sur un temps long a facilité l'acceptation de ma position d'observateur et d'interrogateur et m'a permis d'obtenir des propos plus spontanés et avec un temps de réflexion plus long au cours du séjour. Deuxièmement, ma participation a quelque fois consisté en une participation directe, bien que très marginale, aux projets artistiques. Avec 2 Rien Merci, j'ai saisi les outils de captation à plusieurs reprises pour récolter des matériaux sonores ou visuels. Cela m'a permis de me mettre "à la place" des artistes et d'expérimenter par moi-même la démarche artistique (manipulation des outils, questionnements esthétiques). Avec Chocolindo, c'est l'intégration à l'équipe qui m'a placé dans une position propice à participer aux échanges sociaux et artistiques avec les différents interlocuteurs et de les vivre de l'intérieur. Dans les deux cas, ce sont mon corps et mes sens comme participant et acteur des projets qui ont servi la démarche d'observation et alimenté la compréhension des logiques spatiales, sociales et artistiques de ces voyages.

2.3.3. Positionnement de l'observateur

L'oubli et la subjectivité étant les principales failles mettant en péril la fiabilité des données recueillies (Pandraud, 2013), l'observation nécessite une rigueur méthodologique et un engagement total de l'attention de l'observateur (Peneff, 2009, p. 207). Afin de répondre à cette exigence et maximiser les chances d'une observation réussie, j'ai bâti un protocole et

mis en place un dispositif d'observation visant à multiplier les sources d'informations et diversifier mon positionnement d'observateur.

À propos de la subjectivité de l'observation, j'ai tout d'abord considéré qu'à défaut d'atteindre une démarche complètement objective, il était possible de mettre en place quelques jalons limitant un regard déjà trop imprégné et surtout une dérive du questionnement au cours de l'immersion. C'est la raison pour laquelle je suis parti avec une grille thématique d'observation, différente pour chacun des projets (voir Encadré 16). Ces grilles se voulaient très ouvertes et visaient essentiellement à ne pas oublier en cours d'observation d'être attentif à des aspects identifiés *a priori*, faisant ainsi office d'« aide-mémoire » (Morange & Schmoll, 2016, p. 73). Pour autant, au-delà du caractère sécurisant de ces grilles, l'observation s'est construite au contact des projets et a évolué en fonction de « ce qu'il y avait à voir ». Dans ce cadre-là, je me suis parfois contraint à « [n]e pas chercher à voir pour mieux voir » (Audas, 2010, p. 196).

Encadré 16 - Grilles thématiques d'observation

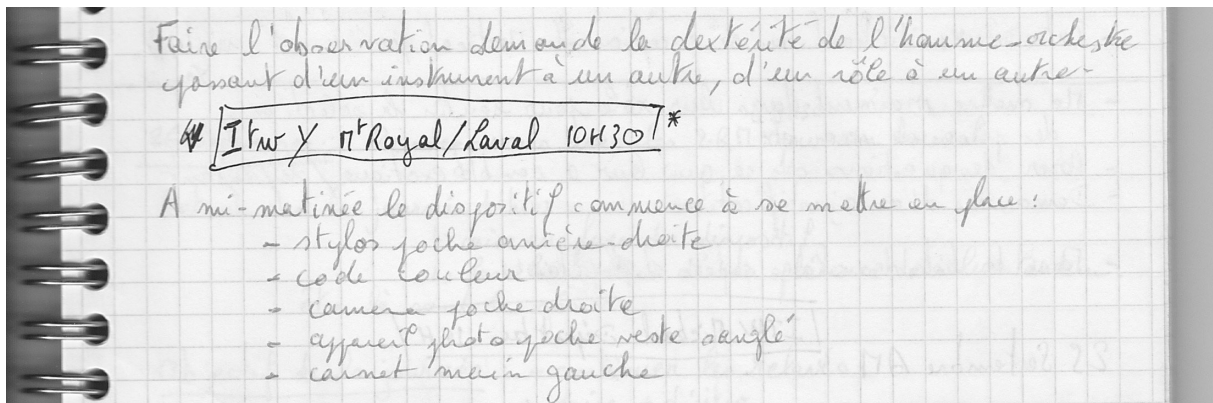
2 Rien Merci à Montréal	Chocolindo à Ouagadougou	2 Rien Merci à Barcelone
Déroulement du projet : Lieux, situations Actions, décisions	Déroulement du projet : Rôle de chacun Programme du séjour	Le voyage, le déplacement, la route : Pratique Vécu et perception
Relation à l'extériorité : Repères dans l'espace Médiateurs esthétiques	Relation à l'extériorité : Connaissance des lieux, de la ville Ressources locales	Relation à l'extériorité : Vie dans le lieu Vie dans le quartier, la ville
Relation à l'altérité : Rencontres suscitées Perception par les autres	Relation à l'altérité : Actions de coopération Réciprocité des échanges	Relation à l'altérité : Relation aux organisateurs Relation aux autres artistes Relation au public

Réalisation : F.Barthélémy, 2014.

À propos de la mémoire et pour faire en sorte que l'observation ne se réduise pas à un ensemble de notes sur un carnet dont le sens s'épuiserait à mon retour et à mesure que le temps effacerait leur contexte (Morange & Schmoll, 2016, p. 79), j'ai multiplié les traces de ce qui est observé. En premier lieu, j'ai rempli mes carnets d'observation avec des notes écrites au plus près des faits. J'ai cherché à écrire quasi-instantanément, sur le vif, et mes notes ont été rédigées, au plus tard, le soir du jour d'observation. En plus du traditionnel carnet, d'autres outils de captation ont été utilisés dans le cadre d'un dispositif qui s'est systématisé après une phase d'adaptation (voir Encadré 17). Avec 2 Rien Merci à Montréal, mon dispositif s'est calqué sur le déroulement chronologique du projet pour en tracer

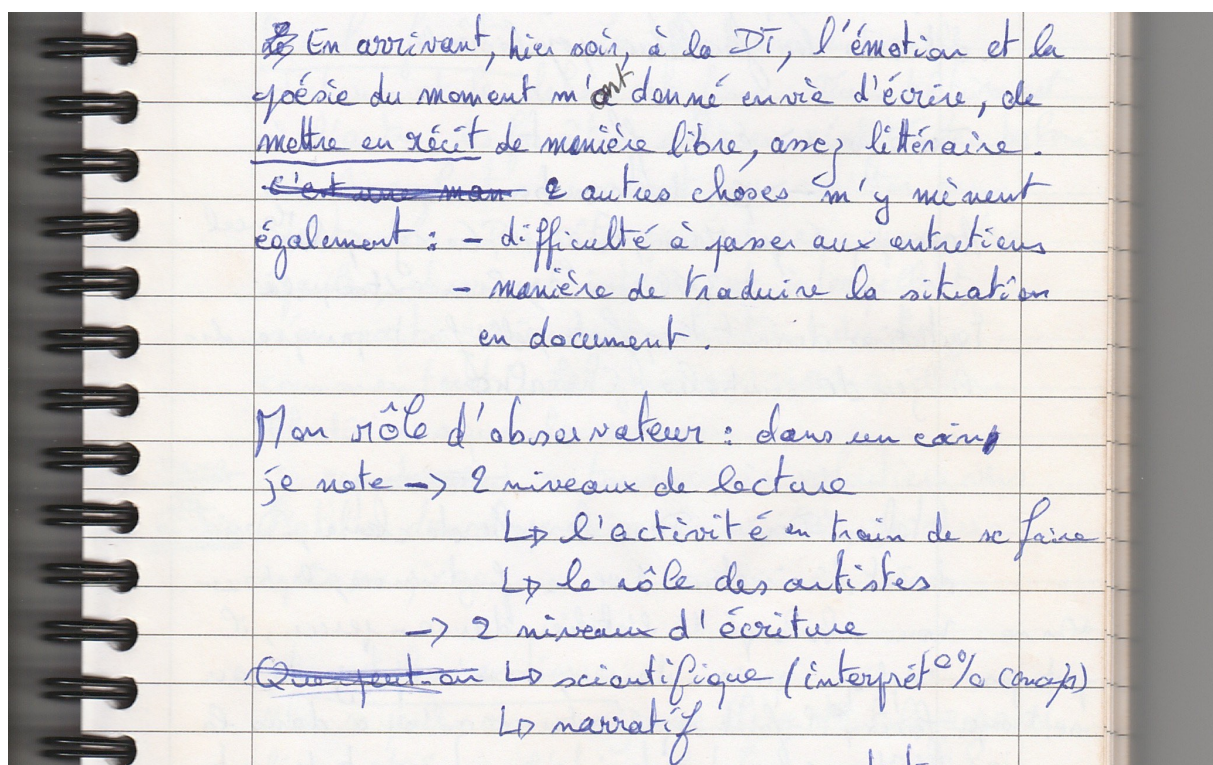
méthodiquement chaque étape. À Barcelone ou bien avec Chocolindo à Ouagadougou, même si la logique chronologique est demeurée, la notation s'est faite plus libre en fonction des thématiques observées. En particulier à Ouagadougou, au contact du terrain, de l'atmosphère, de l'ambiance, j'ai choisi d'opter pour une captation qui tendait vers le récit, la narration de l'aventure que j'étais en train de vivre au sein du collectif (voir Encadré 18). De nombreuses vidéos ont été tournées *in situ* pour capter les lieux et donner corps aux situations racontées.

Encadré 17 - Dispositif d'observation de 2 Rien Merci à Montréal



Source : extrait du carnet d'observation, 25 septembre 2014, Montréal.

Encadré 18 - Dispositif d'observation de Chocolindo à Ouagadougou



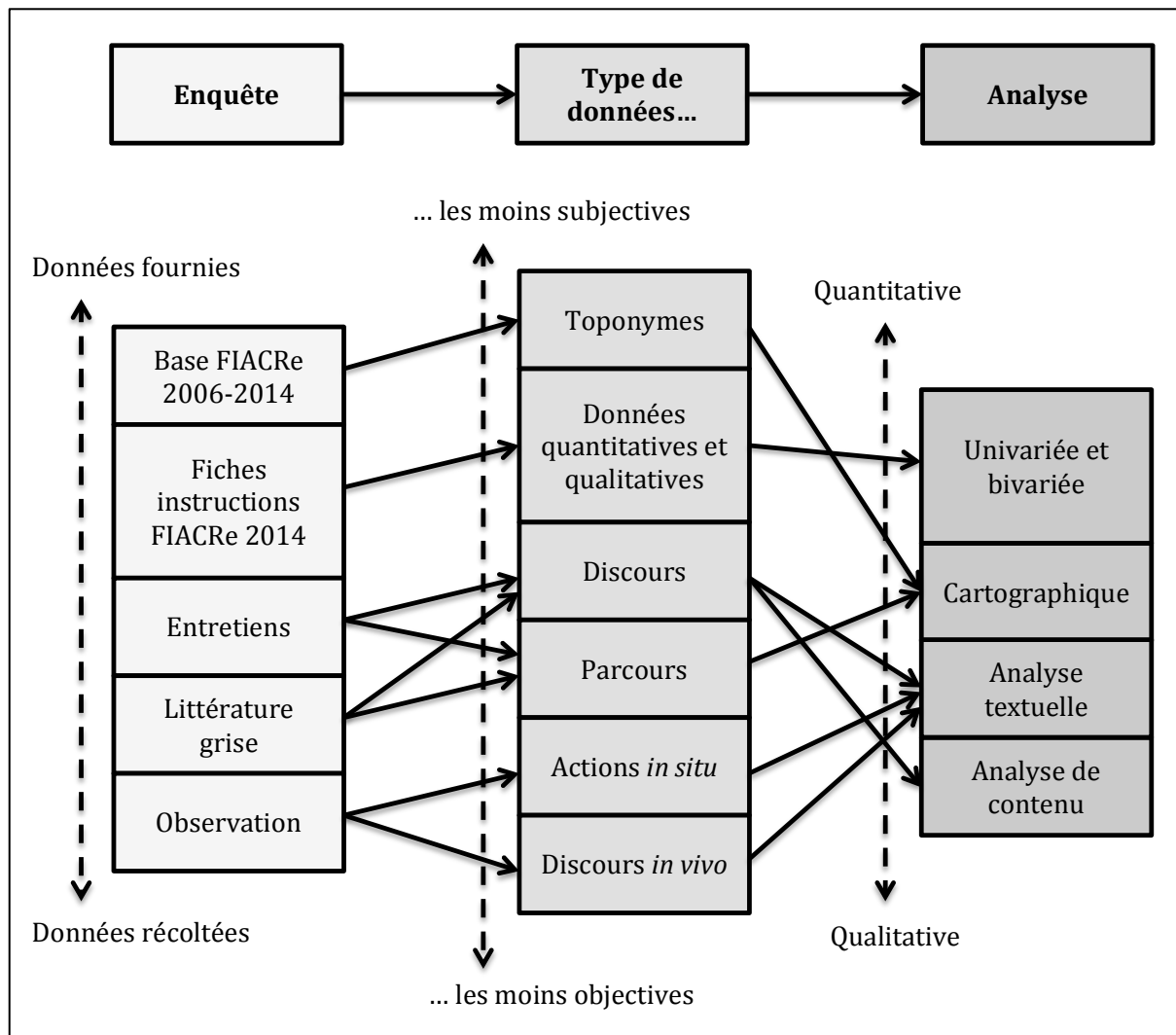
Source : carnet d'observation, vendredi 10 avril, Ouagadougou.

L'option de la mise en récit de l'observation et de l'adoption d'un point de vue narratif renvoie à nouveau à la question de la subjectivité et au positionnement de l'observateur par rapport au collectif et aux situations observées (Pandraud, 2013). D'une part, ma place d'observateur et ma participation aux projets ont été négociées avec les porteurs des deux projets et ont été acceptées sans réticence. Mon rôle a toujours été transparent auprès des participants aux voyages et j'ai rencontré peu de difficultés à obtenir leur coopération. Évidemment, ma position de chercheur a soulevé la curiosité voire la perplexité de certains, comme Michael Bouvier à Montréal, rapidement levée après discussion et explications de ma part. La difficulté a consisté à ce moment-là à ne pas trop en dire sur mes hypothèses afin de ne pas influencer leurs commentaires voire leurs actions. D'autre part, ma position d'observateur a oscillé entre trois degrés d'immersion. Au plus près du projet et du collectif, je devais *être* avec les autres et partager socialement les discussions et les moments de vie. « [...] l'observateur doit faire preuve d'un certain sens de la sociabilité [...] », notent Marianne Morange et Camille Schmoll (2016, p. 65). En même temps, je devais rester en permanence attentif aux actions et aux situations à capter. Enfin, je devais garder un recul régulier sur les analyses "à chaud" à porter sur les actions et les situations observées et vécues. Le contenu du carnet de note traduit ces différents degrés d'immersion et les différents niveaux de réflexion engendrés : des faits bruts dans un récit descriptif se distinguent de réflexions où je relie des constats à des questionnements théoriques et de récits qui relatent des "moments de vie" avec les émotions qu'ils ont suscitées pour moi.

À l'issue de cette phase d'observation, les données à analyser sont, premièrement, des notes d'observation, deuxièmement des enregistrements vidéo de moments remarquables des projets (vidéos *in situ*) et troisièmement des enregistrements audio de commentaires des artistes sur leur propre pratique (vidéos *in vivo*). Après chaque observation, ce matériau a été trié et archivé. Les photos et vidéos ont été re-contextualisées par un codage au sein de la trame chronologique et narrative du carnet d'observation. Cette préparation des données recueillies a ensuite permis leur analyse.

3. Une analyse qui articule quantitatif et qualitatif

Figure 7 – Protocole méthodologique



Réalisation : F.Barthélémy, 2017

3.1. Traitement cartographique : vers une géographie des déplacements

L'une des questions les plus évidentes qui se posent au sujet de la mobilité des artistes porte sur la géographie des déplacements : où vont les artistes rhônalpins ? Vont-ils loin ? Y a-t-il des destinations privilégiées ? Existe-t-il des "angles morts", des "trous noirs" où ils ne vont jamais ? La base de données du FIACRe-international, en recensant les destinations de voyage des projets retenus de 2006 à 2014, permet de répondre à ces questions après une représentation et une analyse cartographique.

Pour cela, j'ai cartographié l'ensemble des destinations par pays. Autrement dit, j'ai fabriqué une carte indiquant, pour chaque pays, le nombre de fois où il a fait l'objet d'un voyage renseigné dans les projets acceptés par le comité FIACRe-international et donc financé (voir Carte 13 page 306). J'ai ensuite croisé ces données avec d'autres variables de la base : l'année

où a été accepté le projet et le secteur artistique. D'une part, cela a produit des cartes diachroniques qui indiquent l'évolution de la géographie des destinations, année après année, et mettent éventuellement en évidence des tropismes vers certaines destinations à certains moments clés (voir Carte 14 page 313). D'autre part, les cartes par secteurs artistiques indiquent d'éventuels tropismes géographiques liés à une esthétique ou bien à la structuration professionnelle d'un secteur (voir Carte 15 page 314).

Ces cartes ont été générées grâce au logiciel de cartographie Philcarto et retravaillées avec le logiciel de dessin Adobe Illustrator. Comme elles cartographient des quantités brutes par pays, j'ai choisi de les représenter par des cercles proportionnels. Le fond de carte utilisé a été construit avec la projection de Bertin 1953. Il s'agit d'une projection à compensation régionale par laquelle son auteur a cherché à conserver la forme des continents tout en préservant l'effet de rotondité donné par la projection azimutale (Bertin, 1998). Elle constitue un bon compromis entre la projection de Mercator, communément utilisée en Europe pour les planisphères et familière pour se représenter le monde, et les projections polaires rendant mieux compte de la rotondité de la terre et utilisées pour représenter les phénomènes à dimension planétaire illustrant les dynamiques de la mondialisation. En plus de son intérêt scientifique, cette projection présente un intérêt esthétique puisque, comme le note le journaliste et cartographe Philippe Rivière, « elle est une des rares projections à préserver à peu près les surfaces, sans pour autant déformer les pays de manière trop grotesque » (Rivière, 2017). Enfin, elle nous intéresse particulièrement dans la mesure où elle présente l'avantage de placer la France et la région Rhône-Alpes au centre du monde. Le reste du monde apparaît ainsi en périphérie. La construction de la carte avec cette projection oriente donc sa lecture et son interprétation vers une approche concentrique.

J'ai fait le choix de privilégier une représentation par stock (quantités de visites par pays) à une représentation par flux (traits reliant Rhône-Alpes aux différents pays dont l'épaisseur serait proportionnelle au nombre de voyages). Cette dernière serait plus proche de la problématique de mobilité et plus conforme à la cartographie produite par ce type d'études (cartes dites "en oursin"). Or, je l'ai délaissée pour des questions de visibilité et à cause de sa difficulté à s'adapter à l'échelle mondiale de représentation. Ainsi averti, le lecteur pourra faire preuve d'imagination pour voir ces cartes avec la dynamique des projets d'artistes.

L'analyse que nous en ferons s'appuiera sur l'interprétation des cartes que nous recouperons avec des extraits de fiches d'instruction du FIACRE-international de 2014 (revoir 2.1.3), du contenu de discours d'artistes et des extraits de littérature grise (revoir 2.2).

3.2. Traitement quantitatif : vers des caractéristiques de voyages

Les fiches d'instruction de la première session 2014 du FIACRe-international constituent des sortes de radiographies des voyages d'artistes, passées par le scanner d'un dispositif institutionnel. Elles permettent de renseigner ce qu'est un projet de voyage d'artistes et les formes qu'il prendrait une fois mis en œuvre. Leur analyse vise donc à questionner quelques formes typiques de voyages d'artistes : la prépondérance des tournées, l'unité de temps et de lieu des résidences, les objectifs des projets, leur contexte institutionnel.

Plusieurs indicateurs de la base de données de 2014, constituée en un tableau analytique (voir Tableau 3 page 139), ont été analysés dans un premier temps par simple description de la variable. Les variables quantitatives (nombre de destinations, nombre de pays, durée de déplacement, etc.) ont fait l'objet d'un calcul de moyennes et les variables qualitatives de calculs d'effectifs. Pour donner plus de sens aux résultats des analyses et dans l'optique d'obtenir des caractéristiques de voyages d'artistes, le choix a été fait de couper l'échantillon en catégories à expliquer (tournées/résidences, spectacle vivant/arts visuels) pour croiser leur analyse avec des variables explicatives (nombre de destinations, durée des voyages, etc.). Enfin, des analyses bivariées ont permis de tester la relation entre plusieurs variables comme, par exemple, l'articulation des différents motifs pour un même projet, ou encore l'articulation des motifs et des partenariats institutionnels.

Ces profils de voyages, dégagés des caractéristiques de projets d'un échantillon relativement limité, renseignent des intentions et des modes d'organisation du temps, des espaces, des partenariats et des activités. Ils informent la construction et le déroulement des voyages "sur le papier", c'est pourquoi leur analyse doit tenir compte du contexte institutionnel dans lesquels ces projets s'inscrivent. L'appel à projet incite probablement les porteurs de projet à construire des dossiers séduisants du point de vue des membres du comité de sélection. Par exemple, les objectifs des voyages sont sans doute multipliés pour donner plus d'envergure au projet. C'est également la raison pour laquelle les résultats de l'analyse de ces données sont éclairés par les résultats d'observation des deux projets retenus lors de cette session du FIACRe-international. Ainsi, l'analyse articule l'approche quantitative et qualitative pour croiser une quantité générique d'informations relevant du projet et la qualité spécifique de deux voyages relevant de la mise en pratique.

3.3. Analyse des discours : donner du sens à la mobilité

Les entretiens ont été intégralement retranscrits dans l'optique d'en faire une analyse de contenu complète et systématique. Cette analyse s'inscrit dans la démarche inductive de la *grounded theory* telle que développée par Amsel et Strauss en 1967 et communément utilisée en analyse qualitative en sciences sociales (Abrial et al., 2011, p. 79) et en particulier en géographie (Morange & Schmoll, 2016, p. 144). Il s'agit d'une analyse "ancrée" dans le terrain au sens où elle fait émerger des catégories d'analyse par une série de va-et-vient entre le matériau empirique et la progression vers la théorisation.

3.3.1. Retranscription des entretiens et codage à visée théorique

Pour cela, j'ai utilisé le logiciel Sonal qui fait partie de la famille des CAQDAS⁶³. Ce logiciel libre a été développé à partir de 2009 par Alex Alber, maître de conférence en sociologie à l'université François Rabelais de Tours. J'ai retranscrit directement les entretiens avec ce logiciel (voir Encadré 19) en utilisant ses outils d'annotation de la matière textuelle : pondération d'extraits pour en qualifier l'importance sur une échelle de un à cinq, indexation d'éléments récurrents de même nature (lieux, nom de spectacles, nom d'institutions, etc.) par des « tags » et insertion de commentaires au fil du texte. Ainsi l'étape de retranscription a déjà fait l'objet d'un premier traitement de l'information : hiérarchiser, répertorier, contextualiser. Le logiciel permet ensuite, grâce à ces annotations, d'obtenir des aperçus, des classements ou des extraits rapides du corpus. De plus, la spécificité du logiciel est de travailler directement à partir d'un matériau sonore ou audiovisuel, ce qui est mon cas. J'ai donc retranscrit en synchronisant les vidéos des entretiens et les textes de retranscription afin de préserver l'accès direct au matériau brut tout au long de la procédure d'analyse (Alber, 2010).

Encadré 19 - Règles de retranscription des entretiens

- Les noms des spectacles sont écrits entre guillemets.
- Les périphrases au discours direct ne sont pas entre guillemets mais sont introduites par deux points.
- Le texte est structuré en extraits qui correspondent au codage avec Sonal : découpage avec application d'un ou plusieurs codes.
- Le texte est ponctué par des points de synchronisation qui indiquent le minutage auquel se situe le texte sur la bande son de la vidéo.
- Les passages entre parenthèses sont les commentaires ajoutés au fur et à mesure de la retranscription. Soit ils décrivent des éléments du contexte qui expliquent le passage, soit ils résument un passage non retranscrit dans le détail, soit ils expliquent le passage en faisant écho à d'autres éléments, empiriques ou bien théoriques.

⁶³ *Computer Assisted Qualitative Data Analysis Software* (Lejeune, 2010) ou bien *Computer Aided Qualitative Data Analysis System* (Abrial, Bozonnet, Gonthier, Louvel, & Tournier, 2011)

Outre cette fonction de retranscription, Sonal est un logiciel qu'on peut qualifier de « réflexif » dans la mesure où il permet « d'assister le chercheur dans sa lecture et son analyse des textes » (Lejeune, 2010, p. 25). Il m'a essentiellement permis de mener une analyse qualitative du corpus d'entretiens par un système de « codage à visée théorique » (Point & Voynet Fourboul, 2006). Le codage consiste à découper le corpus en unités d'analyse (du mot au texte entier) pour leur attribuer un ou plusieurs codes thématiques afin de condenser et travailler l'information pour fabriquer des catégories d'analyse. Coder revient donc à procéder à deux actions : créer des codes qui vont servir à l'analyse et attribuer ces codes au matériau à analyser. Sonal appelle les codes des « thématiques », ce sont des étiquettes ou des annotations qui renvoient à une idée ou un type de renseignement et permettent de synthétiser l'information. On peut les renseigner *a priori*, au fur et à mesure de la retranscription du texte ou bien *a posteriori*. Dans un premier temps, j'ai créé des « thématiques » en cours de retranscription puis je les ai affinées à la fin de la retranscription de chaque entretien (voir Tableau 7). L'action d'attribution des « thématiques » au texte peut se faire, elle aussi, au fur et à mesure de la retranscription ou bien à partir des textes finis. J'ai « thématiqué » (Alber, 2010) pendant la retranscription aussi souvent que possible puis j'ai complété une fois le corpus intégralement retranscrit. J'ai codé séparément les deux corpus d'entretiens : celui des artistes et celui des opérateurs culturels car ils relevaient *a priori* de grilles de conduite d'entretiens distinctes et ont suscité la formulation de « thématiques » globalement bien différentes. Dans les deux cas, les segments de texte découpés lors du codage ont correspondu à des portions de phrase, des phrases seules ou bien des paragraphes. Je n'ai pas rencontré de situations où des mots seuls d'une part et des textes entiers d'autre part justifiaient d'être reliés à une seule « thématique ». En revanche, un segment de texte peut être codé par plusieurs « thématiques » ou bien aucune en fonction de son intérêt pour l'analyse. L'intérêt du logiciel a été de pouvoir coder en effectuant facilement des va-et-vient entre la formulation de « thématiques » et le découpage du texte (voir Encadré 20). Plus globalement, il a favorisé l'articulation entre une approche déductive découlant des thèmes formulés lors de la conduite des entretiens à partir des hypothèses de la recherche et l'approche inductive ressortant du matériau empirique suite à interprétation.

Tableau 7 – Guide de codage du corpus des entretiens d’artistes

	Code = thématique	Désignation⁶⁴
1	Consigne	Phrase ou question de lancement par l’enquêteur.
2	Présentation de l’artiste/la compagnie	Informations sur la naissance, l’esthétique, l’orientation et l’identité sans liens nécessaires avec la mobilité. Inclut également la présentation des œuvres lorsque ça reste descriptif et que ça ne recoupe pas une autre thématique.
3	Kick off	Le premier départ : circonstances, motivation, objectifs qui ont mené au premier départ à l’international.
4	Parcours	Extraits qui contiennent des éléments qui renseignent sur les parcours de l’artiste ou de la compagnie liés aux lieux et à la chronologie.
5	Ressources matérielles	Lorsque les artistes évoquent ce qu’ils sont allés chercher de matériel ailleurs (objets, matière, matériel, locaux...). Ne pas confondre avec 23.
6	Savoir-faire	Evoque le savoir-faire de partenaires ou d’interlocuteurs à l’étranger qui justifie un voyage.
7	Conditions de diffusion	Extraits qui renseignent les déplacements et la manière avec laquelle ils sont effectués concrètement. Ne pas confondre avec 4 qui renseigne les destinations et avec 25 qui commente les déplacements.
8	Résonnances, extériorité et création artistique	Comment la géographie influence la création.
9	Image, identité artistique	Où il est question de l’esthétique de la compagnie et de sa capacité à voyager dans le monde au contact d’autres cultures artistiques.
10	Cadre institutionnel	Cadre, contexte, participation des institutions privées ou publiques, quelles que soient l’échelle.
11	Identité territoriale	D’où ils sont quand ils sont à l’étranger. Représentation éventuelle du territoire.
12	Rencontre à l’Autre	Traite du thème de la rencontre, de l’échange, du dialogue, du partenariat, d’une manière générale comme une posture. Ne pas confondre avec 12.
13	Mobilité et vie personnelle	Comment la mobilité dans le cadre professionnel s’articule avec la vie personnelle, familiale.
14	Avant le voyage, les représentations	Contient les représentations sur les destinations et les cultures avant les voyages.
15	Voyage démystificateur, dépasser les représentations	Selon l’expression de Renaud Brustlein : constat de voyages qui ont bousculé les représentations préalables au voyage. Complémentaire de 14.
16	Langue	Lié à la langue et aux langages, comme facilitateur d’échange ou barrière de communication.
17	Se confronter	Un des effets du voyage sur la manière de faire de l’art. Être ailleurs modifie la manière de faire de l’art.
18	La fraîcheur de celui qui arrive	Selon l’expression de François Deneulin : quand l’artiste arrive en tant qu’étranger.
19	Décalage et relativité du voyage	Selon l’expression de Barthélemy Bompard, le voyage « remet les pendules à l’heure ». Le voyage permet de porter un autre regard sur son territoire et son activité du quotidien. Il fait relativiser. Ce code inclut aussi les galères.
20	Artistes et touristes	La figure du touriste et le rejet qu’il inspire de la part des artistes. Parfois, c’est

⁶⁴ Telles que je les ai formulées au fur et à mesure du codage.

		une forme de mobilité assumée dans un cadre familial, une mobilité “autre” plus ou moins intégrée au processus créatif.
21	Temps/temporalité	Ce qui renseigne le temps dans la mobilité et la temporalité durant le voyage.
22	Rencontres et partenaires	Désigne les passages qui font référence à des personnes ou des institutions avec qui il y a eu rencontre, échange voire partenariat.
23	Ressources immatérielles	Lorsque les artistes évoquent ce qu’ils sont allés chercher d’immatériel, de symbolique, ailleurs. Ne pas confondre avec 5.
24	Connaissance du monde	Savoir empirique retiré de la fréquentation d’un ou plusieurs lieux. Dépasse le sentiment, l’émotion, le ressenti. Relève plus de la description et de l’analyse : « là-bas, c’est comme ça ».
25	Sens de la mobilité	Renvoie au sens du mouvement, à la fois le sens spatial (formes, rythmes, commentaires, liens, retour, nomadisme...) et le sens symbolique mais à chaque fois en tant qu’interprétation de l’interlocuteur.
26	Articulation ici et ailleurs	Renseigne l’articulation entre l’ancrage local et l’ensemble des mobilités. Question de la relation aux territoires, question du retour.
28	Rôle dans coopération	Rôles des artistes dans la coopération au sein des voyages. Complémentaire de 10.
29	Géographie artistique	La géographie artistique européenne et mondiale selon les artistes, leur vision des pays et des lieux, la culture des pays, les lieux où il faut être allé, etc.
30	Véhiculer, s’exporter, rayonner	Souvent l’artiste va chercher mais il insiste peu sur ce qu’il apporte.

Réalisation : F.Barthélémy, 2017.

Encadré 20 - Interface principale du logiciel Sonal



Outre les fonctionnalités que l’on peut voir à travers les icônes du bandeau du haut, cette capture d’écran montre les « thématiques » et leur code couleur dans le bloc de gauche. Dans le reste de l’écran, on peut voir les entretiens, représentés par les bandes sons, qui ont été codés. Le codage est facilement visualisable grâce au code couleur.

3.3.2. Émergence de catégories analytiques

La procédure de codage dans la méthode d'analyse à visée théorique débouche sur une phase de catégorisation conceptuelle et aboutit à une théorisation :

« À notre sens, le chercheur transforme les codes en catégories lors de la théorisation par le processus de catégorisation. La catégorie est un code travaillé par le chercheur faisant référence à sa démarche de théorisation. Elle renvoie ainsi à l'organisation conceptuelle et à la théorisation menée par le chercheur. » (Point & Voynnet Fourboul, 2006, p. 64)

D'autres auteurs parlent d' « inférence » comme « une démarche d'analyse et de réflexion permettant d'établir un lien entre les formes du discours et la réalité sociale [géographique] étudiée » (Abrial et al., 2011, p. 71). Au cours de cette étape, les codes y sont "travaillés" sous la forme de catégories analytiques qui éclairent des concepts préexistants ou bien font émerger de nouveaux concepts. Sonal présente un intérêt lors de cette étape car il permet de gérer une grande quantité d'information et surtout leur articulation : quantification des « thématiques », associations ou dissociations. En effet, l'interface de Sonal permet d'avoir un aperçu visuel (grâce à des couleurs associées à chaque code) de l'importance quantitative d'une « thématique », soit en termes d'unités textuelles (nombre de mots, de phrases ou de textes) soit en temps de discours. On peut ainsi facilement repérer son importance et les autres « thématiques » auxquelles elle est associée (voir Encadré 20). Pour le corpus des entretiens d'artistes, cette étape de l'analyse a été appliquée dans deux sens. Un premier mouvement d'analyse a été mené "verticalement", entretien par entretien, pour établir des profils de mobilité. Un second mouvement d'analyse a été mené "horizontalement", par regroupement de codes, pour éclairer le sens de la mobilité.

C'est seulement après la procédure d'analyse de contenu que j'ai procédé à quelques requêtes en analyse textuelle, toujours à l'aide de Sonal.

3.3.3. Une typologie des valeurs du voyage

Un axe d'analyse a consisté à questionner le corpus d'entretiens d'artistes à propos des valeurs du voyage. Autrement dit, il revenait à faire remonter du terrain les différents types de réponse à la question : qu'est-ce que cela apporte de voyager lorsqu'on est artiste ?

J'ai mené une analyse "horizontale" sur plusieurs codes qui renvoyaient à la fois au thème du départ (parcours, kick off), des ressources (connaissance du monde, ressources matérielles, ressources immatérielles, savoir-faire, rencontre à l'autre), aux effets du voyage (décalage et relativité du voyage, la fraîcheur de celui qui arrive, temps et temporalité, se confronter, avant le voyage les représentations, articulation ici et ailleurs) et aux formes et au vécu des

déplacements (sens de la mobilité, conditions de diffusion, véhiculer/s'exporter/rayonner).

Le résultat de cette analyse a produit une typologie des valeurs du voyage en fonction de la distance, à la fois topographique et symbolique, qui distingue trois postures : être loin, être proche, être de retour (chapitre 7).

3.4. Analyse des parcours : vers des profils de mobilité

Outre les analyses “horizontales” qui ont consisté à croiser les codes pour faire émerger des catégories, j’ai mené des analyses “verticales”, entretien par entretien, dans l’objectif de faire ressortir des profils de mobilité. Pour cela, j’ai adapté la méthode de construction des parcours qui consiste à croiser la reconstitution des parcours géographiques des artistes et leur parcours au sens narratif, comme un commentaire éclairé des artistes sur l’ensemble de leurs déplacements (Le Menestrel, 2012). Ainsi, le code « parcours » a été privilégié dans l’analyse et ses informations ont été, aussi souvent que nécessaire et possible, complétées par de la littérature grise (sites webs, plaquettes, documents internes des compagnies).

Ces parcours ont été traités de manière cartographique. L’objectif a été de rendre compte graphiquement de l’ensemble des déplacements et des récits qui en ont été faits. Pour cela, j’ai distingué les déplacements individuels des artistes que j’ai interrogés des déplacements de l’ensemble de la compagnie pour ne garder sur la carte que les déplacements de l’artiste dans le cadre de sa compagnie actuelle. Je me suis inspiré des cartes réalisées par Camille Boichot pour représenter les parcours qui ont conduit des artistes à s’installer à Montreuil ou Berlin (2012). Les parcours que j’ai cartographiés sont, au contraire, composés de déplacements au départ du siège de leur compagnie en Rhône-Alpes et se déploient ensuite vers le monde entier. Mes cartes représentent donc des flux de déplacements reliés à des pôles qui sont les destinations éphémères ou récurrentes de leurs parcours. À la différence de Camille Boichot, j’ai choisi de représenter ces parcours sur un fond de carte. En effet, outre les repères que le fond de carte procure à la lecture de la carte finale, les contours des pays ne sont pas anodins et apportent une indication : même si les destinations des artistes sont principalement des villes voire des mégapoles, leurs voyages les plongent dans des pays avec des conditions d’accès, une législation et une culture. C’est également pour cette raison que les pays visités ont été coloriés pour les mettre en évidence. Le choix de la projection et du centrage du fond de carte relève des mêmes logiques que la cartographie de l’ensemble des projets du FIACRe-international (voir 3.1 de ce chapitre), à savoir centrer la représentation du parcours sur Rhône-Alpes comme un point de départ central à des déplacements se déployant tout autour

du monde. Les autres choix de cartographie ont cherché à traduire les formes spatio-temporelles des déplacements et l'importance des destinations. C'est pourquoi des traits proportionnels indiquent la récurrence des déplacements vers une même destination et la surface du disque indiquant la destination est proportionnelle à la durée de séjour. Enfin, la forme spatio-temporelle de la tournée, qui accumule de très nombreuses destinations sur une durée réduite, a posé des problèmes de représentation car difficilement visible à cette échelle. C'est la raison pour laquelle un figuré spécifique a été employé pour indiquer l'abondance de destinations s'enchaînant par des trajets fréquents. De plus, ce figuré se conforme aux résultats d'enquête qui remettent en cause le primat du lieu sur le mouvement dans ce type de déplacements (2.1 du chapitre 7).

La représentation cartographique a été utile dans l'interprétation des parcours pour donner du sens à ce qui se comprend comme des profils de mobilité, à savoir l'articulation des pratiques de déplacements et le sens spatial que les artistes leur confèrent. Autrement dit, les récits ont permis de construire les cartes et les cartes se comprennent grâce à un retour aux récits. Cette démarche d'analyse a principalement permis de dégager des formes typiques de parcours et construire, par analogie à trois figures mobiles développées par Deleuze et Guattari (1980), trois idéal-types de mobilité d'artistes. Construites à partir d'une réalité socio-spatiale, elles servent de « figures de référence abstraites qui constituent des étalons à l'aune desquels éprouver les faits observés » (Morange & Schmoll, 2016, p. 164). Trois parcours ont permis de construire ces figures, ceux de Gilles Pastor, de Brigitte Burdin et de Renaud Brustlein. Par ailleurs, l'un des parcours – celui de la compagnie de danse Lanabel – s'est distingué en décentrant son point de vue des artistes vers l'œuvre. Autrement dit, le parcours des artistes a été relégué au second plan au profit du parcours d'une œuvre chorégraphique qui a organisé la mobilité des artistes. Ce parcours a donc fait l'objet d'une analyse et d'une cartographie à part.

3.5. Analyse des pratiques : spatialités et territorialités des voyages

L'observation a produit plusieurs types de données à analyser : les notes du carnet d'observation, le verbatim des propos recueillis *in situ* et des photos ou vidéos de pratiques captées *in vivo*. L'analyse de ces données a consisté en un traitement qualitatif. Comme pour les entretiens, j'ai procédé à un codage thématique de ces différents matériaux. En raison de leur diversité de nature, je n'ai pas utilisé de logiciel pour cette phase de codage. Le codage thématique a permis de conceptualiser des types de relation à l'espace et à l'altérité qui caractérisent les voyages d'artistes (voir Tableau 8). Plus précisément, il s'agit de différents modes de relation à l'espace dans le déplacement et différents modes de résonance des

artistes au lieu et à l'espace en situation de voyage. L'analyse a articulé les trois niveaux de récolte d'information décrits plus haut (voir 2.3.3 de ce chapitre). Autrement dit, les catégories analytiques produites ont articulé les faits observés, les commentaires des acteurs et les notes prises « à vif ».

Cette théorisation a reposé sur l'apport complémentaire d'analyse de discours des entretiens et également de littérature grise. En particulier, les publications Facebook de deux musiciens de notre échantillon se sont révélées être une source d'information riche informant sur la conception des espaces de ces artistes en tournée, en résidence ou simplement « sur la route ». Elles ont constitué le même atout que les matériaux d'observation à savoir articuler une pratique (mise en évidence par une photo, une vidéo ou décrite dans le commentaire) et son commentaire qui informe sur le sens qu'elle a pour son protagoniste. Leur traitement a d'ailleurs suivi la même logique que le traitement des matériaux d'observation : coder des matériaux de nature différente pour en dégager des thématiques.

Tableau 8 - Codage et thématiques des matériaux construits en observation

Observations Thématiques	Chocolindo à Ouagadougou	2 Rien Merci à Montréal	2 Rien Merci à Barcelone
Nature et déroulement du projet	- Activités artistiques (différentes activités, démarche) - Aspects organisationnels	- Activité artistique (démarche, outils) - Contacts professionnels	- Activité artistique - Aspects organisationnels
Spatialités	- Lieux du voyage - Adaptation au milieu (temporel, matériel, climatique, repères spatiaux) - Échelles de la spatialité - Gradients de dépaysement des lieux	- Espaces du voyage - Relation spatiale et esthétique (choix des captations, repérages des espaces, filtre esthétique) - Nature du point de vue (touriste, autochtone, chercheur, artiste) - Étonnement et épuiement des lieux	- Spatialité du festival (site, yourte, univers forain) - Spatialité de la route
Relation à l'altérité	- Les Autres : leur identité et leur rôle - Métissage, hybridité, authenticité esthétique - Positionnement identitaire des artistes dans le voyage	- Relation aux organisateur	- Relation aux organisateur - Langue et langage

Si plusieurs analyses présentées reposent sur une approche inductive et “ancrée” dans le terrain, ces analyses s'alimentent de concepts du champ de la spatialité : le mouvement (Cresswell, 2006), le traverser (Bernier, 2013), l'espace mobile (Retailé, 2005, 2009b, 2010), l'objet d'art-lieu (Volvey, 2007), le lieu (Debarbieux, 1995b, 1995a) ou encore l'ancrage

(Debarbieux, 2014). Ces concepts questionnent la relation spatiale des artistes en tant qu'individus mobiles d'une part et dans une pratique spécifiquement artistique d'autre part. Nos analyses viennent alimenter en retour ces concepts par le cas des spatialités artistiques, en particulier concernant les spatialités du déplacement (2.1 du chapitre 7) et les spatialités aux lieux de l'ailleurs (2.2 du chapitre 7).

Conclusion du chapitre 2

Ainsi, nous nous sommes attachés à montrer qu'à travers cette démarche méthodologique en trois temps mêlant approches quantitatives puis qualitatives, et combinant l'interprétation de données, de discours puis de pratiques, il est possible de rendre compte de profils et de types de « comportements spatiaux » et de les expliquer (voir Tableau 9). Le terrain mobile a permis d'aller au plus près de l'étude des pratiques : leurs formes à l'état de projet, leur récit fait par les artistes, leur commentaire fait par les opérateurs culturels et enfin leur mise en œuvre *in situ*.

En tant que chercheur, un point de vue immobile aurait pu suffire : la base de données, livrée clé en main par les services de la Région, et quelques entretiens menés en région fournissaient déjà une source d'étude très riche. J'ai fait le choix d'être mobile pour aller voir et pour expérimenter : couper la trajectoire des artistes mobiles, aller à la rencontre des artistes et des opérateurs culturels sur un terrain archipélagique et enfin suivre le déplacement de collectifs d'artistes pour observer et participer à leur mobilité. Cette démarche d'enquête mobile a suivi un double objectif dans la volonté d'enrichir à la fois la récolte de données empiriques et l'analyse de la mobilité des artistes. Premièrement, dans la lignée de la problématique soulevée par cette thèse, elle a cherché à progresser du point de vue fixe et rationalisé des projets vers le point de vue en mouvement et en situation des pratiques. Deuxièmement, elle a cherché à articuler différents niveaux d'observation et différentes natures de matériaux, du quantitatif au qualitatif. Ces différents "étages" de l'enquête ne sont pas indépendants, c'est leur complémentarité et leur articulation qui enrichissent les thématiques répondant à la problématique posée.

Tableau 9 – Grandes thématiques issues des analyses des trois niveaux d'enquête

Thématiques	Chapitres de résultats	Enquête		
		Base FIACRe	Discours et littérature grise	Observation
Diffusion des compagnies	Chap. 4	X	Contenu thématique	X
Diffusion des compagnies	Chap. 4	X	Cartographie et statistiques	X
Marché international du spectacle	Chap. 4	X	Cartographie	X
Géographie des déplacements	Chap. 6	Cartographie des destinations	Contenu thématique	X
Formes et formats des voyages	Chap. 6	Formes spatio-temporelles des projets Formes organisationnelles des projets	Contenu thématique	Mise en pratique des voyages
Parcours	Chap. 6	X	Récits, cartographie	X
Valeurs du voyage	Chap. 7	X	Contenu thématique	Commentaires <i>in vivo</i>
Spatialités	Chap. 7	X	Récits	Observation <i>in situ</i> Commentaires <i>in vivo</i>
Rayonnement et diplomatie	Chap.8	Session de 2014	Contenu thématique	Observation <i>in situ</i>
Langue et langage	Chap. 9	Contexte institutionnel des projets	Contenu thématique	Observation <i>in situ</i> Commentaires <i>in vivo</i>
Interculturalité	Chap. 9	Contexte institutionnel des projets Projets de coopération	Contenu thématique	Commentaires <i>in vivo</i>

Réalisation : F.Barthélémy, 2017.

Chapitre III. Une géohistoire de la mobilité des artistes européens

« Les muses sont baladeuses, leurs adeptes plus encore. »

(Roche, 2011, p. 825)

Cette phrase de l'historien Daniel Roche, faisant référence aux artistes de l'époque moderne, établit un triple lien des artistes à leur mobilité. En premier lieu, l'évocation romantique de la relation de *l'artiste* à sa muse baladeuse suppose un lien organique entre le fait d'être artiste et le fait d'être en mouvement géographiquement. Ensuite, la référence aux muses rend cette correspondance entre art et mobilité intemporelle, au point de la faire remonter à une temporalité mythologique. Enfin, Daniel Roche, sans les quantifier, indique que les pratiques de mobilité à l'époque moderne étaient massives et récurrentes :

« Le milieu des artistes, celui des musiciens, des peintres, des sculpteurs, des architectes, est depuis longtemps agité par un mouvement intense et des circulations comparables. » (2011, p. 823)

Interroger, aujourd'hui, la mobilité des artistes invite à tenir compte de leur mobilité dans le passé ou plutôt dans l'histoire. En effet, et pour paraphraser le metteur en scène Gilles Rhode cité en introduction de cette première partie, le voyage semble se loger dans les gènes des saltimbanques (2013, p. 50). Plus que dans le code génétique, c'est dans les têtes des artistes d'aujourd'hui, dans leur conscience et leur imaginaire, qu'un attrait pour le voyage s'est sédimenté à partir des représentations des expériences qui les ont précédés :

« Voyage. Le mot est lancé, ce mot a valeur mythique, notamment pour les gonzes qui avaient 20 ans dans les années 60-70, époque où faire la route faisait partie des épreuves initiatiques [...]. » (Rhode, 2013, p. 50)

Avec ses légendes, ses exemples illustres⁶⁵, son esthétique du voyage⁶⁶, ses équipements emblématiques comme la roulotte et le chapiteau, l'héritage des artistes voyageurs s'est progressivement constitué, charriant avec lui des normes, des valeurs, des aspirations et parfois aussi des fantasmes.

C'est pour mieux comprendre cet héritage et la manière dont il provoque les formes et les

⁶⁵ On peut penser à Molière et aux circulations de *l'Illustre Théâtre* ou encore aux voyages de Mozart ; deux exemples étudiés par Daniel Roche (2011).

⁶⁶ Nous faisons ici référence aux travaux d'Alix de Morant (2007) ainsi qu'à quelques artistes rencontrés lors de nos recherches et sur lesquels nous reviendrons plus loin.

motivations de la mobilité des artistes aujourd'hui, qu'il convient de remonter le temps et de l'examiner dans sa profondeur historique.

Cette démarche pose en premier lieu la question des origines : depuis quand les artistes sont-ils mobiles ? Si l'on reprend la phrase de Daniel Roche commentée au tout début de cette introduction, nous sommes tentés de postuler qu'il y a de la mobilité chez les artistes depuis que ceux-ci existent. Or, si l'art a, de tout temps et en tous lieux, accompagné l'évolution de l'humanité, l'artiste, au sens qu'on lui donne aujourd'hui, n'a pas toujours existé et a fait son apparition à un moment précis de l'histoire européenne, avec la modernité de la Renaissance, sur la base de techniques, de considérations sociales, d'individualisation et de relations aux institutions (Chastel, 2002 ; Chateau, 2008 ; Heinich, 1993). Il prend place au sein d'une histoire "occidentale", c'est-à-dire d'un Occident qui s'affirme culturellement et politiquement, en partie par la circulation de ses hommes entre quelques grands pôles européens : Rome, Paris, Londres, Berlin, Vienne, etc. (Beaurepaire & Pourchasse, 2010 ; Roche, 2011).

C'est donc à partir de cette époque, entre le XIV^e et le XV^e siècle, et dans cet espace géographique, l'Occident, que nous allons étudier l'ampleur, les formes et les motivations des mobilités de ceux qu'on appelle alors des artistes.

1. Une approche géohistorique de la mobilité des artistes

Il ne s'agit pas, ici, de mener un travail d'historien ni d'historien de l'art dont l'objectif serait de mettre en évidence les évolutions des hommes et des œuvres propres à chaque période et en tenant compte rigoureusement des contextes socio-professionnels et culturels. Adopter une approche du phénomène sur le temps long nous amène en revanche à aborder la mobilité des artistes par une démarche de géohistoire qui consiste à « montrer les permanences, l'inertie ou les trajectoires imposées par des configurations spatiales, d'en faire un récit, bref, d'en montrer le sens dont le temps actuel est le terme » (Jacob-Rousseau, 2009, p. 211). Cette démarche correspond à notre objectif de montrer l'ampleur, les formes et les motivations de la mobilité de artistes de la Renaissance au XX^e siècle en Occident afin de cerner l'héritage de ces pratiques et de ces imaginaires pour les artistes contemporains. De plus, la géohistoire, telle que la définit Christian Grataloup, s'avère particulièrement pertinente lorsqu'il s'agit d'étudier la mobilité sur un temps long et à différentes échelles (2015, p. 12). Notre démarche s'appuie sur un ensemble de sources secondaires qui parcourent plus de cinq cents ans d'histoire. Les sources sur lesquelles nous avons travaillé sont en majorité des travaux d'historiens parmi lesquels ceux de Daniel Roche occupent une place prépondérante. Les

autres éléments ont été commis par des spécialistes de littérature, d'esthétique, de musicologie, de sociologie, de géographie et enfin d'art du spectacle.

1.1. Mobilité des concepts

Selon la période étudiée, les auteurs n'emploient ni les mêmes concepts ni les mêmes approches méthodologiques, ce qui confère à l'artiste et aux esthétiques des acceptions parfois différentes. Entre l'artiste que l'on confond avec l'artisan au début de la période et l'image qui culmine au XIXe siècle de l'artiste qui se singularise par son génie, les relations aux conventions artistiques et les logiques socio-professionnelles sont difficilement comparables. Dans le domaine des esthétiques, Daniel Roche met en garde sur la difficulté de « prendre position sur l'existence des domaines spécifiques et autonomes des activités artistiques » et note que les voyages et l'« aventure sensible » contribuent à renouveler les frontières esthétiques ainsi que les rapports au public (2011, p. 824). C'est la raison pour laquelle nous nous intéressons dans ce chapitre à toute forme d'art tel qu'il se définit et évolue à partir du XVe siècle. Nous évoquerons, lorsque les arguments s'y prêtent, la peinture, la sculpture ou l'architecture, mais nous insisterons davantage sur les formes d'art qui se donnent en public et qui relèvent de la dramaturgie ou du langage musical.

La mobilité n'est pas non plus abordée de la même manière au XVe ou au XIXe siècle où les modes de déplacement et les techniques de communication sont radicalement différents. Nous serons donc vigilants sur ces évolutions conceptuelles et méthodologiques en les explicitant dès que possible. Par ailleurs, pour clarifier l'étude, au risque d'en simplifier le trait, l'historiographie nous a amenés à nous concentrer sur trois périodes clés : la Renaissance, le XVIIIe siècle et le XIXe siècle.

Traiter de la mobilité des artistes, c'est en tout premier lieu étudier la pratique des déplacements dans le but d'une activité artistique. Or, au cours des siècles, les logiques des déplacements, leur contexte socioprofessionnel ainsi que leurs modes d'inscription dans le temps et dans l'espace ont évolué de manière conséquente. Pour aborder cette mobilité dans le temps long, l'historiographie privilégie le concept de *circulation* jusqu'au XVIIIe siècle (Beaurepaire & Pourchasse, 2010 ; Roche, 2011) – siècle à partir duquel on commence à s'intéresser davantage aux *voyages* (Urbain, 2002 ; Venayre, 2012). Une distinction conceptuelle s'opère ainsi entre époque moderne et époque contemporaine. Elle pose une différence d'approche entre un phénomène collectif, encadré par des institutions et inséré dans des circuits, d'une part, et une pratique considérée comme davantage centrée sur

l'individu, sa découverte de l'ailleurs et sa capacité à s'aventurer, d'autre part.

Pour Daniel Roche, la circulation s'inscrit dans une problématique de la « mobilité et de sa culture » (2011, p. 10). Elle suppose l'existence préalable de circuits que l'on peut définir par des canaux à la fois matériels et fonctionnels qui relient des pôles. Ces circuits sont connus, balisés et c'est leur existence et leur renommée qui stimule la mobilité. Dès lors, parler de *circulation*, c'est parler de destinations, de finalités et d'itinéraires. Les circuits se structurent autour de lieux mais surtout des institutions qui les organisent, à l'instar des réseaux monastiques de la seconde moitié du Moyen-Age. Ainsi, les circuits portent un nom : celui de l'institution qui l'organise ou bien celui des groupes sociaux qui y circulent. On peut en découvrir quelques exemples avec la circulation de Rabelais, reconstituée par Daniel Roche :

"Son itinéraire le conduit à travers deux circuits importants de la mobilité pendant la Renaissance : celui des maisons religieuses tenues par les ordres mendiants (on cite ses étapes dans les couvents de la Baumette, du Puy-Saint-Martin, de Fontenay-le-Comte) ; celui des cercles humanistes de la province, qui n'est pas encore provincialisée. Fontenay-le-Comte est illustre avec son présidial, ses magistrats érudits, ses professeurs, ses juristes – Bouchard, Tiraqueau, qui correspondent avec Budé." (2011, p. 590)

Les circuits mettent en avant les lieux avec leurs ressources et leur renommée qui en définissent le pouvoir d'attraction, mais aussi la vitalité des circulations : par le nombre des circulants autant que par la qualité de ceux-ci. Daniel Roche cite à ce titre le « circuit montpelliérain » (2011, p. 641) qui fait converger, aux XVIIe et XVIIIe siècle, les routes des étudiants en médecine désirant passer leur doctorat en se perfectionnant sur certaines techniques qui font sa réputation et entretiennent son rayonnement.

La définition que nous donnons du circuit est très proche de celle de réseau, avec ses nœuds et ses connexions. La mobilité circulatoire est toute relative : la capacité et la propension à changer de position dans l'espace géographique est bornée par des lieux et des passages. Ceux-ci peuvent eux-mêmes être mobiles et labiles mais ils conditionnent la mobilité des hommes.

1.2. Mobilité des hommes, mobilité des artistes, mobilité des arts

La période ciblée par l'étude géohistorique de ce chapitre correspond à un moment d'élargissement et d'intensification des mobilités des sociétés européennes. Pour Daniel Roche, cette évolution est avant tout d'ordre quantitatif lorsqu'il affirme qu'« entre l'âge classique et celui des Lumières, l'accélération est manifeste » (2011, p. 12). Cette accélération s'accroît encore au XIXe siècle avec l'effet des moyens techniques et des évolutions

économiques et sociales liées à l'industrialisation. Mais la période moderne voit également la mobilité des hommes changer de dimension dans la mesure où elle consacre le voyage comme pratique sociale et culturelle, des élites jusqu'au peuple :

« [La mobilité] est en effet à l'œuvre dans la tête de ceux qui partent, voyageurs avec ou sans bagage, comme de ceux qui restent, lecteurs et penseurs, mobiles par l'imagination. La mobilité oriente pratiques, représentations, imaginaires sociaux. » (2011, p. 10)

Pour certains, c'est également un nouveau rapport au monde qui s'élabore par le voyage, une « expérience du monde et de soi » (2011, p. 570). Cette dimension sensible et intellectuelle est au cœur de la mobilité des Lumières au XVIIIe siècle et se prolonge avec la pratique du *Grand Tour* jusqu'au XIXe siècle. Dans ce cas, la dimension sensible est complétée par une dimension pédagogique : le voyage devient, à partir du XVIIIe siècle, une manière d'apprendre différemment, non plus seulement au contact des grands et des savants mais au contact du monde lui-même. La mobilité par le *Tour* devient, enfin, une manière d'acquérir un statut social. Si ces formes d'intensification de la mobilité et d'évolution de son statut concernent essentiellement les élites politiques et intellectuelles, Daniel Roche précise que l'époque moderne est également un moment d'ouverture sociologique de la mobilité aux « classes populaires », à « d'innombrables voyageurs sans bagage » (2011, p. 696) et au « peuple de l'errance au travail » (2011, p. 668).

C'est dans ce contexte sociétal que prennent place les mobilités des artistes. Les circulations et voyages auxquels nous allons faire référence sont autant liés au monde du travail, à une économie circulatoire de l'art, qu'à la dimension sensible que le voyage acquiert au cours de la période. Nous avons exposé plus haut les difficultés à définir l'artiste tout au long de la période. Cette difficulté est renforcée dans le cadre de la mobilité dans la mesure où, comme l'indique Daniel Roche ou Gilles Bertrand, l'art est souvent une des dimensions du voyage de l'époque moderne, quelle que soit la nature du voyageur. En effet, quelques étapes artistiques autour de la peinture, de la sculpture ou de la musique sont des incontournables pour le « courtisan » et « l'honnête homme dans toute l'Europe » (Roche, 2011, p. 826) en particulier dans la pratique du *Grand Tour* (Bertrand, 2012 ; Roche, 2011, p. 843). L'objectif de l'expérience du sensible devient primordiale pour le voyageur : aller voir et écouter pour être au plus proche de la réalité culturelle et de ceux qui la pratiquent (2011, p. 696). Il est de ce fait parfois délicat de séparer le voyage artistique d'amateurs dont le parcours est au service d'un apprentissage global et le voyage de professionnels dont le parcours est spécifiquement tourné vers l'apprentissage ou la pratique d'un art.

Enfin, la mobilité des artistes est intrinsèquement liée à la question de la mobilité des œuvres. Dès le XVe siècle, l'imprimerie et l'édition permettent à la musique et au théâtre de circuler de manière autonome. Jusqu'au XIXe siècle va s'accroître la question des transferts culturels d'un pays à un autre, par la diffusion des œuvres mais aussi des genres (Charle, 2013 ; Espagne & Werner, 1988). Ces problématiques inscrivent les artistes dans des considérations nationales ou transnationales qui apparaissent au cours du XVIIIe siècle. L'art pose alors la question d'une européanisation (Charle, 2013 ; Guichard, 2010) voire d'une mondialisation (Bara, 2014 ; Charle, 2013) par la circulation des artistes et des œuvres. Pour Christophe Charle, les voyages d'acteurs ne constituent qu'un réseau de circulation parmi d'autres qui participent à la diffusion des pièces dramatiques en Europe⁶⁷ (2008).

1.3. Des récits de voyages à une mondialisation culturelle

À travers la mobilité – circulations, *tours*, pérégrinations, itinérance, ambulation, etc. – se joue une articulation entre distance et proximité à la fois sur le plan géographique et culturel. Au sein des circuits ou des réseaux, la distance géographique est compensée par la proximité symbolique, une continuité culturelle qui existe par l'institution, ses codes et ses conventions. En marge des réseaux, l'espace culturel européen offre aux voyageurs l'occasion de toucher du doigt un exotisme mesuré, relatif aux lectures et images dont la circulation a précédé. L'innovation majeure de cet âge est à prendre en compte comme contexte social et culturel. Ainsi, on peut se demander dans quelle mesure aller à Rome pour un jeune aristocrate anglais du XVIIIe, consistait vraiment à aller à l'étranger. L'ouverture au monde se fera dans la 2e moitié du XIXe siècle.

L'historiographie fait la part belle aux aventures collectives, aux grands mouvements circulatoires, aux phénomènes massifs dont le plus célèbre est probablement le Grand Tour (Bertrand, 2012). Les artistes prennent place aux côtés d'autres grands voyageurs : l'élite sociale et politique, les commerçants, les pèlerins, professeurs et étudiants, et enfin, progressivement, les touristes. Leur source principale est le récit de voyage. Que ce soit dans la profondeur de sa dimension historique ou dans le contexte du temps présent, la question de la mobilité (et *a fortiori* des circulations) s'inscrit dans le questionnement et la tension du rapport sédentaire ou nomade de l'homme à l'espace :

« L'enjeu social est essentiel pour la culture occidentale, dès le Moyen-Age, et sans doute avant, mais il est développé à l'époque moderne et exacerbé, voire théorisé, à l'époque

⁶⁷ Diffusion des feuillets, exportation de pièces et traductions des œuvres dramatiques.

moderne : c'est celui de l'opposition entre sédentarité et mobilité, entre deux visions, deux cultures. » (Roche, 2011, p. 10).

En effet, la période sur laquelle nous déroulons l'histoire de l'artiste mobile met particulièrement en évidence les circulations puisque c'est l'Histoire d'un Occident qui se construit comme une Europe autour des princes, des États, puis des frontières et des Nations. Face à cette sédimentation institutionnelle et culturelle que Deleuze nomme *l'appareil d'État*, tout flux ou franchissement apparaît tour-à-tour comme marginal, inapproprié, dangereux ou bien fascinant (1980). Or, c'est aussi l'Histoire des mondialisations dont l'Europe est le centre ; l'histoire des connexions, des échanges et des hybridations mue par des forces mobiles et labiles que Deleuze oppose à *l'appareil d'État* sous l'appellation des *machines de guerre*. Ici, la mobilité devient positive bien que souvent porteuse de tensions et de conflits.

C'est cette géohistoire que nous allons suivre du XIV^e au XX^e siècle pour comprendre ce qui, des pratiques aux représentations, sert d'héritage aux artistes mobiles d'aujourd'hui. Ainsi, l'examen de ce corpus historiographique a permis de répondre à plusieurs questions. Tout d'abord, en quoi la mobilité des artistes est-elle inédite en cette fin de XX^e siècle et début de XXI^e ? Dans quelle mesure l'historicité de la circulation artistique relève-t-elle d'un imaginaire ou bien de la réalité d'un ensemble de pratique ? Qu'est-ce que l'histoire des mobilités d'artistes nous révèle sur l'émergence de la figure de l'artiste ainsi que sur la constitution des esthétiques ? Quel était le contexte institutionnel de ces mobilités ? Quelles étaient la part de liberté et la part de dépendance dans l'orientation des circulations ? Comment ces relations ont évolué ? Dans quelle mesure les institutions ont poussé à la sédentarité ou à la circulation des artistes ? Et enfin, quels étaient les motifs de circulation : apprendre ? Diffuser ? Quels étaient les espaces et territoires de circulation : les villes, la campagne ? Quelques capitales, toute l'Europe ? Notre objectif, ici, n'est pas de dresser une analyse chronologique mais de répondre aux questions précédemment posées sur quelques moments clés de l'histoire, de la fin du Moyen-Âge à la période contemporaine. Or, l'historiographie, du XIV^e au XIX^e siècle, laisse deviner un glissement d'une figure à une autre, d'un fonctionnement à un autre, d'une géographie à une autre : de l'artiste de cour à l'artiste-bohème. Un artiste au service du prince qui s'éprend de liberté au fil du temps. C'est cette lecture, quelque peu caricaturale, qui sera notre hypothèse.

2. Naissance de l'artiste, essor des voyages

Lorsqu'en 1533, Hans Holbein le Jeune peint le double portrait des *Ambassadeurs*, c'est un portrait du monde occidental, de l'état des sciences et des arts qui est peint. Il y célèbre « l'homme de la Renaissance » (Garin, 2002) sous les traits des attributs du voyage avec ses découvertes géographiques et scientifiques⁶⁸. Derrière le pinceau, le peintre lui-même est représentatif de son époque en ayant parcouru une partie de l'Europe durant sa vie⁶⁹.

Parmi les différentes facettes de cet « homme de la Renaissance », il n'est donc pas étonnant de rencontrer le *voyageur* et l'*artiste* (2002)⁷⁰. La naissance de l'artiste n'est pas tant la naissance d'une nouvelle manière, par des groupes d'hommes, d'exercer leur activité que la naissance d'une figure. La figure de l'artiste, telle qu'elle naît à la Renaissance, réunit les caractéristiques idéalisées pour ceux qui manipulent le beau et l'utile dans les canons de l'humanisme et dans une relative conformité avec les normes de l'Église et la volonté du pouvoir politique. À cette époque des XVe et XVIe siècles, dans quelques régions qui voient se développer une activité culturelle et artistique plus intense⁷¹, l'artiste désigne davantage une exception qu'une banalité, une tendance qu'une normalité.

Néanmoins, avec l'influence de quelques « personnalités », ces traits vont se répandre au sein des corporations puis des académies et s'étendre à des communautés d'artistes. En parallèle, la Renaissance voit naître une autre figure, celle du voyageur. Concomitante des idéaux de l'humanisme et des entreprises géographiques de conquête, reconquête et grandes découvertes, cette figure entérine à la fois une construction culturelle de l'Occident et son ouverture à une partie du monde. À l'heure où le philosophe de l'esthétique Dominique Chateau défend l'hypothèse de la disparition de l'artiste (2008), il est intéressant de s'interroger sur les conditions de son apparition afin de les mettre en perspective de sa mobilité.

⁶⁸ L'étagère du tableau manifeste bien ce moment ponctuel où tous les instruments de navigation, d'écriture, de mesure ou encore de musique sont réunis, entreposés, montrés, avant de reprendre leur course au gré des voyages de Jean de Dinteville et Georges de Selve, les deux ambassadeurs.

⁶⁹ Né à Augsbourg, il s'installe ensuite à Bâle, voyage en France puis s'installe à Londres jusqu'à sa mort.

⁷⁰ L'ouvrage dirigé par Eugenio Garin auquel nous nous référons est construit comme une réunion d'articles consacrés chacun à une des facettes de « L'homme de la Renaissance », dont « l'artiste » et « le voyageur ».

⁷¹ Les foyers de la Renaissance que nous évoquons désignent au premier chef l'Italie, mais aussi les Flandres, le centre de la France, le sud-est de l'Angleterre, les principautés allemandes, la région de Madrid, etc.

2.1. Portrait de l'artiste en "artiste"

Nous empruntons ici la formule volontairement tautologique de Dominique Chateau (2008, p. 10). Il s'agit d'évoquer ce moment où l'artiste émerge comme une figure sociologique dans la société. La Renaissance correspond à ce moment historique où la culture, l'art et le rapport au monde changent de valeurs pour les occidentaux. Au cours de l'époque moderne, la société fait de l'artiste cette figure que l'on pare progressivement des attributs du génie.

2.1.1. Renaissance culturelle et naissance artistique

« Le mot *artista* n'existe pas à la Renaissance. » (Chastel, 2002, p. 255)

Cet avertissement d'André Chastel donne une perspective à un statut et une fonction socio professionnelle que notre société tient pourtant pour acquis et intemporel. La Renaissance marque donc la naissance de la figure de l'artiste, c'est-à-dire une construction d'un type idéal qui porte déjà en germe les caractéristiques qui serviront de canon pour les quatre siècles suivants. La Renaissance réunit, sur une centaine d'années, en particulier en Italie, des conditions économiques, culturelles, religieuses et politiques propices à ce que l'artisan médiéval évolue vers le statut d'artiste. L'artisan correspond à ce que Dominique Chateau caractérise comme le « presque-artiste », c'est-à-dire un producteur d'art qui se détache de l'œuvre, adepte des arts mécaniques et dont la fonction consiste davantage à la reproduction qu'à la création (2008). Or, avant la Renaissance, « Le système institutionnel médiéval n'opérait pas de distinction substantielle entre "artisan" et "artiste" : tous produisaient pour satisfaire les souhaits et le goût des consommateurs qui achetaient le résultat de leur travail ou passaient commande » (Figeac & Chaline, 2011, p. 24). André Chastel rappelle qu'au XVe siècle, « L'artiste isolé, travaillant pour lui-même dans la solitude de son atelier, n'existe pas » (2002, p. 257). Le génie de la créativité allié à la parfaite maîtrise des techniques demeure extrêmement rare, ce qui fait dire à André Chastel que « l'activité du peintre ou du sculpteur est un simple cas particulier de l'artisanat » (2002, p. 259). Le statut s'acquiert progressivement au sein des corporations et au contact des maîtres. Tous ceux que l'on tient aujourd'hui pour de grands artistes de la Renaissance sont associés au nom des maîtres qui les ont précédés et leur ont enseigné les techniques. Le caractère individuel du génie est, lui aussi, très rare tellement les techniques requéraient un temps de réalisation que les commanditaires voulaient le plus court possible. Ainsi, la plupart des œuvres de la Renaissance sont encore des œuvres collectives dont le signataire est en réalité le maître d'œuvre ; la signature individuelle ne devenant généralisée qu'au cours du XVIIIe siècle (Guichard, 2002).

Néanmoins, quelques individualités ressortent de ce paysage artisanal de par quelques

caractéristiques qui en font d'abord des "artisans" hors du commun : maîtrise technique rapide et fulgurante de Michel-Ange, dynamisme créatif de Donatello, excellence polyvalente de Giotto, Verrocchio ou Léonard. Une des caractéristiques qui fait que certains se distinguent et amorcent une tendance nouvelle est la polyvalence des maîtrises. Tant dans l'art que dans différents domaines intellectuels, certains se font experts autant dans la maîtrise des techniques et des codes que dans l'usage du beau. Un pas est franchi vis à vis des arts mécaniques pour retrouver et amplifier les arts libéraux associés aux différentes disciplines scientifiques dont les théories viennent au service tant de l'architecture que de la musique. La recherche de l'excellence, appuyée par les textes antiques et dont les différentes connaissances s'enrichissent mutuellement, rencontrent les qualités personnelles des individus pour aboutir à la reconnaissance du talent de l'artiste derrière la valeur de l'œuvre. Le talent, « mixte de don et de travail » pour Nathalie Heinich (2005, p. 349), est, pour André Chastel, l'*ingenium* qui colle progressivement à la personnalité de certains artistes que leur reconnaissent leurs commanditaires, à savoir les princes et l'Église et qui va servir leur renommée. Enfin, dans la veine de l'humanisme et des idéaux énoncés par Pic de la Mirandole ou Érasme, quelques artistes comme Léonard, érigent l'artiste en intellectuel. André Chastel de citer Michel-Ange : « On ne peint pas avec les mains mais avec la tête » (2002, p. 272) et d'associer l'avènement de l'artiste avec une quête d'universalité.

L'émergence de ces différentes caractéristiques doit beaucoup à la relation des artistes aux princes :

« [...] les princes, en modifiant la nature des relations avec les artistes, les ont émancipés en grande partie du cadre corporatif artisanal et leur ont permis d'exercer leur liberté créatrice, qui est une composante assumée de la culture de la Renaissance. » (Figeac & Chaline, 2011, p. 25)

La protection des princes et leur influence dans la création des académies achèveront de créer le statut de l'artiste et André Chastel situe à la fin du XVI^e siècle « la coupure fatale entre l'artiste et l'artisan » (2002, p. 287).

2.1.2. L'accomplissement de la figure de l'artiste

Du XVI^e au XX^e siècle, la trajectoire sociologique, économique et esthétique des artistes tend vers le modèle du « plein-artiste » (Chateau, 2008) qui s'illustre avec la personnalité de quelques peintres, poètes ou musiciens romantiques, emblématiques du XIX^e siècle. C'est cette figure, certes réductrice et caricaturale mais qui concentre néanmoins les principaux attributs caractéristiques des artistes modernes, qui sert de référence pour comprendre les

conditions sociales d'activité des artistes sur la période que nous étudions.

Nous l'avons déjà aperçu en esquisant la naissance de la figure de l'artiste à la Renaissance, celle-ci émerge en tant qu'individu. Il devient dès lors quelque peu paradoxal de parler au singulier de *l'artiste* tant ce groupe social est marqué par l'affirmation des individualités, des personnalités, des tempéraments. Cette individualité est basée sur la rareté de son talent qui s'exprime sous la forme d'une capacité à la fois à reproduire et à innover (Becker, 2006). Citant Tom Stoppard, Howard Becker définit l'artiste comme « quelqu'un d'assez doué pour faire plus ou moins bien ce que d'autres, qui ne possèdent pas de tels dons, ne pourraient faire que mal ou pas du tout » (2006, p. 39). Or ce talent ne consiste pas seulement dans l'excellence de la pratique. Le « plein-artiste » doit exprimer son individualité à travers son art :

« Le vrai artiste n'est plus seulement celui qui fait honneur à la technique ou impose l'évidence de son génie, mais celui qui, à travers sa création, se manifeste comme personne et en même temps, à travers son comportement, manifeste l'incorporation de la posture d'artiste. » (Chateau, 2008, p. 59)

La subjectivité et la sensibilité deviennent un caractère majeur de l'esthétique qui trouve son apogée avec le romantisme du XIXe siècle. La conception de cette relation sensible, presque immédiate voire intime entre l'artiste, le monde et l'œuvre amène la société à associer étroitement les artistes à leurs œuvres de sorte que les propriétés de l'un ressurgissent sur l'autre (Becker, 2006, p. 47). Cela pose la question de la place de l'individu-artiste au sein de la société. Il doit trouver sa position sociale et économique entre ce que lui dicte son propre talent et les contraintes du monde de l'art⁷² dans lequel il évolue. Autrement dit, l'artiste se retrouve « tiraillé entre deux morales divergentes, l'une égocentrique, l'autre mondaine » (Chateau, 2008, p. 60)⁷³. Or, dès la Renaissance, les artistes se détachent progressivement des exigences de leurs commanditaires (Becker, 2006 ; Chastel, 2002). Les contrats s'allègent, les commanditaires réclament de moins en moins de détails techniques et les artistes se concentrent de plus en plus sur la dimension esthétique, sur la production du beau. L'aboutissement de cette tendance est à la fois l'autonomie et le désintéressement de l'artiste (Chateau, 2008 ; Heinich, 2005). Ces caractéristiques se confondent derrière l'expression de « l'art pour l'art », c'est-à-dire que la motivation de l'artiste devient prioritairement esthétique

⁷² Howard Becker définit un monde de l'art comme « le réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art » (2006, p. 22).

⁷³ La tension fondamentale de l'artiste entre son identité et l'altérité sera développée dans la partie 4.3 de ce chapitre.

et se coupe volontairement des « contingences de la vie » (2008, p. 27). Mieux, la société reconnaît dans l'artiste cet individu dont la créativité nécessite de s'en abstraire :

« S'il nous importe de savoir qui possède ou ne possède pas ces dons, c'est que nous accordons des prérogatives bien particulières à ceux qui en sont pourvus. La limite est le mythe romantique de l'artiste, qui place celui-ci au-dessus des contraintes imposées aux autres membres de la société : on doit l'autoriser à enfreindre les règles de la bienséance et du sens commun que tous les autres sont tenus d'observer sous peine de sanctions. » (Becker, 2006, p. 40)

À l'épreuve de la pratique, cet idéal de désintéressement voire d'isolement est toutefois à relativiser, même aux plus belles heures de la bohème (Becker, 2006 ; Chateau, 2008).

Sous ces traits, brièvement esquissés, l'artiste apparaît à l'aboutissement de son type idéal. Plus il s'est éloigné des conditions de la société, plus la société lui a reconnu des capacités extraordinaires. C'est à l'aune de cette trajectoire, de l'artisan qui s'émancipe de sa corporation à partir du milieu du XVe siècle jusqu'à la vision romantique qui perdure encore en partie aujourd'hui, que doit se lire l'évolution de la mobilité des artistes durant ces cinq siècles.

2.2. L'essor des voyages

La Renaissance et la période moderne coïncident également avec un moment d'ouverture de l'Europe sur le monde. Cet élargissement progressif des découvertes, des conquêtes et des consciences se fait ainsi en parallèle de l'émergence et de l'accomplissement de la figure de l'artiste.

2.2.1. La figure du voyageur

En parallèle de la figure de l'artiste, la Renaissance voit émerger une autre figure : celle du voyageur. De la même manière que les artisans produisaient déjà de l'art avant les artistes, la mobilité par le voyage n'est pas nouvelle à cette époque. Néanmoins, le voyage change de dimension avec les expéditions des navigateurs hors d'Europe au tournant des XVe et XVIe siècles⁷⁴ et s'inscrit pleinement, à ce moment-là, dans un paysage culturel. Tsvetan Todorov rappelle la manière dont ces expéditions ont bouleversé la relation des européens au reste du monde en seulement une trentaine d'années (2002). L'horizon du voyage s'est considérablement élargi et la production de représentations cartographiques a diffusé chez les lettrés européens la conception de la finitude de leur monde. Mais ce sont les récits des expéditions qui consacrent deux figures : celle du voyageur d'une part – qui est tantôt

⁷⁴ Nous faisons référence aux expéditions de Christophe Colomb, Magellan, Vasco de Gama, etc.

navigateur, explorateur, conquérant, prospecteur, missionnaire, savant – et d’autre part celle de l’Autre – dont l’altérité indigène peut être source d’admiration comme de mépris. L’importance de ces récits sur la production d’un imaginaire européen à la fois sur le monde, le voyage et l’altérité est illustrée par le cas d’Amerigo Vespucci, qu’analyse Tsvetan Todorov. Pour lui, ce dernier est davantage écrivain que navigateur et son apport réside moins dans une découverte que dans l’apport d’une vision européenne de la pratique du voyage et de la rencontre de l’indigène. Cette dimension sensible du voyage amène l’historien à conclure que « nous avons donc affaire, avec Amerigo, à un nouveau type de voyageur, intellectuel et artiste » (2002, p. 352). Le cas d’Amerigo Vespucci en lien avec le nouveau monde ne doit pourtant pas cacher l’existence de ce « nouveau type de voyageur » au sein même du creuset européen. L’humanisme développe en effet, à partir du XVe siècle, un système d’échange qui continue de structurer les réseaux universitaires et monastiques du Moyen-Âge. Les foyers de l’humanisme s’enrichissent en connaissances philosophiques, scientifiques et artistiques grâce aux circulations qui s’établissent entre eux et aux jeux d’influence des uns sur les autres. Là encore, ces circulations ne sont pas nouvelles mais ce sont la récurrence des circulations et les récits produits qui font des humanistes, au-delà de leur circulation, de véritables voyageurs. En effet, rare sont les humanistes dont le parcours intellectuel et l’œuvre littéraire ne sont pas directement reliés à un parcours géographique européen : les voyages en Italie pour Rabelais ou Joachim du Bellay, séjours à Paris et circulation en Europe pour Érasme ou Montaigne, etc. Cette dimension sensible et culturelle du voyage se multiplie, s’élargit sociologiquement et s’intensifie au cours des siècles suivants :

« La mobilité repose non seulement sur des besoins, mais aussi sur des rêves, le parfum des fruits défendus et les valeurs de l’exotisme, l’aspiration au changement spirituel comme le postulent les pèlerinages. Le XVIIIe siècle exalte la figure du voyageur, symbole de la conquête des mondes lointains, héros d’une expansion porteuse de l’universalisme des valeurs européennes. » (Roche, 2011, p. 13)

Pour Daniel Roche, la mobilité de l’époque moderne, quelles qu’en soient les motivations, est inséparable d’une condition culturelle construite par des récits en amont, consolidée par l’intensification des pratiques en aval et qui, au-delà de la réalité des circulations, alimentent une figure du voyageur. À l’image de la figure de l’artiste, la figure du voyageur voit ses traits atteindre leur apogée à partir de la fin du XVIIIe et au cours du XIXe siècle à travers le développement du tourisme et un goût généralisé pour la découverte (Urbain, 2002 ; Venayre, 2012).

Ainsi, la naissance et l'épanouissement des figures de l'artiste et du voyageur ont connu des évolutions historiques et culturelles comparables. Mais plus que d'avoir des parcours concomitants, ces figures se sont enrichies mutuellement avec comme point d'échange la dimension sensible du regard porté sur le monde et sur l'Autre. C'est la raison pour laquelle Tsvetan Todorov qualifie Amerigo Vespucci d'artiste et, en retour, pour laquelle la figure de l'artiste, dès son apparition, est associée à la figure du voyageur et à la pratique des circulations.

2.2.2. Le portrait de l'artiste en voyageur

L'artiste qui émerge de la Renaissance est donc, porté par les valeurs et pratiques de l'humanisme, un artiste-voyageur. Au même titre que l'individualité du talent ou l'excellence dans la polyvalence, la mobilité, en tant que capacité à voyager, apparaît caractéristique de la naissance de l'artiste pour ceux qui « ont l'occasion de voyager » (Chastel, 2002, p. 270). Léonard, Dürer, Holbein ont été amenés à se déplacer pour s'installer, ponctuellement ou durablement, dans une autre ville voire un autre pays : Léonard à la cour du roi de France, Dürer à Venise, Holbein à Londres, les voyages de Michel-Ange entre Florence et Rome. Au sujet d'Albrecht Dürer, André Chastel précise que c'est la *Madone du Rosaire*, réalisée à Venise sur commande de la paroisse San Bartolomeo, qui lui vaut son premier véritable succès :

« Il avait, en somme, accompli sa promotion en devenant cette espèce de "seigneur" qu'était un artiste reconnu en Italie. » (2002, p. 271)

Il s'établit là un lien, certes exceptionnel quantitativement, entre la mobilité et le succès, un voyage et un accomplissement artistique qui consacrent, à travers le cas de Dürer, à la fois l'émergence de la figure de l'artiste et de la figure du voyageur. C'est ce "portrait de l'artiste en voyageur" qui va être décliné pour les époques moderne et contemporaine jusqu'à la fin de ce chapitre.

3. La mobilité des artistes à l'époque moderne : les circulations européennes

L'époque moderne marque le prolongement et l'approfondissement des logiques qui sont apparues avec la Renaissance. La mobilité des artistes européens s'inscrit dans différents réseaux et logiques de circulation. D'une part, elle suit la tendance générale des circulations européennes liées au monde des affaires, aux réseaux des élites aristocratiques, des relations diplomatiques ainsi que les chemins de la connaissance. D'autre part, des réseaux artistiques commencent à apparaître et se structurer. Ils sont liés au pouvoir politique et religieux ou bien développent leurs propres institutions : académies, musées, conservatoires, théâtres.

L'évolution conjointe des réseaux et des circulations qui sont induites dans la géographie de l'Europe moderne amène à poser la question du cadre politique et culturel. Les nombreuses circulations artistiques ont participé à un processus de transferts culturels (Espagne & Werner, 1988) qui amène à parler d'un « royaume européen des mœurs et du goût, éminemment transnational » (Beaurepaire & Pourchasse, 2010, p. 8). Cette aire culturelle est pourtant loin de constituer un bloc homogène. L'étude des mobilités des artistes européens de l'époque moderne permet de mettre en évidence les pôles les plus attractifs et les logiques géographiques des circulations. Ceux-ci étant le reflet de la relation des artistes aux institutions du pouvoir et du savoir.

3.1. Le rôle dynamique et structurant des institutions

L'émergence de la figure de l'artiste a suivi une logique institutionnelle. Celle-ci structure l'art au service d'un pouvoir et d'une organisation. Les logiques de mobilité participent de ce même cadrage qui autorise ou interdit les pratiques. Deux familles d'institutions sont distinguées ici : les savants et les puissants.

3.1.1. Les savants : des corporations aux académies

Du XVe au XVIIIe siècle, la formation, l'activité et *a fortiori* la circulation des artistes dépendait massivement du cadre normatif des corporations. Celles-ci, que l'on peut définir brièvement comme des communautés d'artisans qui entretiennent la permanence d'un art mécanique basé sur la reproduction des techniques (Guichard, 2002), sont souvent caractérisées par les historiens et historiens de l'art par leur contrôle collectif sur l'activité d'artistes qui tendent à s'autonomiser en exprimant leur propre talent (Heinich, 1993). Même si Charlotte Guichard a montré que l'opposition entre corporations et académies, entre art mécanique et art libéral, était caricaturale (2002), le glissement de la prédominance d'une

institution à une autre entre le XVIIe et XVIIIe siècle a eu une influence sur la circulation des artistes⁷⁵. En effet, selon Daniel Roche, « deux forces confèrent à la circulation des artistes une acuité particulière en même temps que continuent d'agir avec plus ou moins d'importance l'action et la réaction des organisations corporatives » (2011, p. 830). Ces deux forces qui dynamisent la mobilité des artistes sont la vitalité des cours européennes que nous évoquerons plus loin et la montée en puissance des académies. Tous les domaines artistiques sont concernés. On peut citer en exemple les créations, au milieu du XVIIe siècle à Paris, de l'Académie de danse, l'Académie royale de musique ou encore l'Académie royale de peinture et de sculpture, qualifiée par Charlotte Guichard « d'institution centrale du "système des arts" de l'Ancien Régime » (2002, p. 54). La modernité de cette institution ainsi que ses effets sur le champ artistique sont évoqués ainsi par Daniel Roche :

« C'est à la fois une famille et une école, lieu d'un travail partagé et de concurrences exacerbées, monde d'hommes jeunes ou moins jeunes liés par une histoire commune, des sentiments puissants, un engagement qui se veut civique et matériellement novateur. » (2011, p. 828)

Les académies dynamisent les circulations dans la mesure où elles promeuvent le talent et la hiérarchie et offrent donc de plus grandes possibilités de carrières. La création de l'Académie de France à Rome en 1666 donne une dimension internationale au circuit des artistes français et canalise une partie des voyages vers l'Italie.

En s'affranchissant d'une corporation, les artistes évoluent donc au contact de différents maîtres, qu'ils vont chercher d'une académie à une autre.

3.1.2. Les puissants : l'Église et le Prince

Si les corporations ou plus tard les académies organisent les circulations des artistes de l'époque moderne, le pouvoir et la puissance exercent un attrait qui stimule, motive leur mobilité. L'Église est depuis longtemps une institution qui incarne un pouvoir spirituel mais également politique et économique. Son implantation géographique quadrille les territoires européens, des grandes capitales aux paroisses des campagnes, compose des réseaux et stimule une circulation des hommes et des savoirs. À la Renaissance, le pouvoir politique et économique s'incarne également par la figure du prince, indissociable d'une figure socio-culturelle : la cour, et d'une figure géographique : la capitale (Figeac & Chaline, 2011 ; Garin, 2002). Ces deux figures du pouvoir entretiennent des relations étroites avec l'art et *a fortiori* avec la figure naissante de l'artiste ; relations que nous allons décliner ici en mettant en

⁷⁵ Plusieurs auteurs parlent de l' « académisation » (Guichard, 2002; Heinich, 1993).

évidence les mobilités qu'elles induisent. Car c'est bel et bien *vers* et *entre* ces figures de la puissance, et de la logique géographique qu'elles produisent, que circulent les artistes :

« La mobilité des uns et des autres est la fille directe d'un système de consommation qui fait graviter tout ou partie de la vie intellectuelle et artistique autour de la société des privilégiés, le clergé et la noblesse, Dieu et le roi. » (Roche, 2011, p. 829)

Il en va du prestige du prince et de sa cour que d'appuyer symboliquement son pouvoir sur une production culturelle foisonnante et de qualité :

« Si la réputation du prince de la Renaissance comporte, certes, ses noirceurs et ses crimes, il est vrai par ailleurs que le goût et la civilisation de la Renaissance se manifestent au plus haut point chez le prince et dans sa cour. » (Garin, 2002, p. 27)

Le rôle attendu du prince est d'être un « protecteur des arts » (2002, p. 27), rôle qui se concrétise par le patronage et le mécénat et qui attire ainsi des artistes.

Outre les productions picturales ou architecturales, la Renaissance marque l'avènement du spectaculaire autour de la vie de cour. Comme l'indique Jérôme Koering, ce sont, au XVI^e siècle, d'abord les entrées de ville des princes qui donnaient lieu à des mises en scène mêlant musique, danse et théâtre :

« Le cortège assistait tout au long de son trajet à des représentations "théâtrales" et des tableaux vivants joués par des acteurs qui déclamaient des poèmes à la gloire du prince en faisant allusion à ses vertus, sa généalogie ou ses victoires. » (2011)

Les tournois chevaleresques et les fêtes étaient également l'occasion, pour le prince, de manifester publiquement sa puissance en faisant mettre en scène des « mascarades, joutes et autres représentations théâtrales » (2011, p. 115). On comprend dès lors l'importance, pour François I^{er}, de s'entourer d'un Léonard de Vinci comme "arrangeur de festes". Les besoins des princes font ainsi circuler les artistes d'une cour à une autre et André Chastel cite quelques exemples d'artistes de la Renaissance convoqués à Milan, Rome, Florence ou Pavie (Chastel, 2002, p. 273). La proximité du prince et des artistes s'intensifie jusqu'au XVIII^e siècle avec l'essor de grandes cours européennes et la nécessité pour chacune de rayonner. A Versailles, la Chambre du roi, la Grande et la Petite Ecurie ou encore la Maison des reines sont dotées de musiciens au plus près du roi et de la cour (Roche, 2011, p. 829). En effet, le musicologue Patrick Péronnet explique que « les musiques officielles du souverain [...] contribuent depuis le XVII^e siècle à l'ostentation, dans le registre sonore, des faits et gestes du Roi, à l'apparat autour de sa personne, à sa magnificence et à son prestige » (2013, p. 48). De Vienne à Saint-Pétersbourg en passant par Potsdam, chaque prince, roi ou impératrice

s'entoure d'intellectuels et d'artistes qui circulent au sein d'un réseau de capitales européennes qui composent un « système curial » (Guichard, 2010). Daniel Roche explique que par « gallomanie » et pour la renommée du répertoire théâtral classique, les troupes de comédie françaises sont régulièrement appelées à jouer voire à s'installer dans ces différentes cours d'Europe (2011, p. 879).

En parallèle et parfois en complémentarité, l'Église a besoin d'artistes à son service. En fonction de sa puissance et de l'échelle de son rayonnement, chaque instance – chapitres canoniaux, de cathédrales, de collégiales ou bien de paroisses importantes – fait appel à des artistes, peintres, sculpteurs, architectes et musiciens pour mettre l'art au service du message spirituel. Particulièrement à partir du XVII^e siècle et de la Contre-Réforme, la reconquête des fidèles passe par l'esthétique. L'Église est également une institution qui organise l'apprentissage et régule les normes de l'esthétique. Daniel Roche rappelle le poids de cette institution à la fois dans la régulation de l'art et dans la circulation des artistes de l'époque moderne, et ce à toutes les échelles, des capitales aux campagnes. Il l'illustre par le cas des musiciens et leur emploi par les chapitres ecclésiastiques :

« [...] les chapitres entretiennent à grand frais et pour leur prestige leur psalette. [...] La musique fait encore partie intégrante d'une spiritualité et les chanoines de Guyenne, comme ceux de Paris, sont prêts à attirer des candidats prestigieux auxquels ils offrent des gages confortables. » (2011, p. 829)

Si l'Église et les princes ont besoin du prestige des artistes, les artistes ont besoin de ces deux institutions pour, eux-mêmes, acquérir notoriété et prestige. Devenir chantre puis maître de chapelle était un passage obligé dans une carrière de musiciens. Daniel Roche expose quelques parcours de musiciens qui ont atteint la célébrité de leur temps comme Mozart, Haendel ou Lully et analyse ces parcours au prisme de leur inscription dans ces deux réseaux. Dans le cas de Mozart, sa notoriété est concomitante à sa circulation d'une chapelle à une autre, d'une cour à une autre, pour finalement s'affranchir de la dépendance à ces deux institutions (2011, p. 836). Mais pour les musiciens plus modestes, la relation de dépendance reste entière :

« La dépendance des musiciens est générale en Allemagne, en France, en Italie, car ils ne peuvent nourrir leurs familles et être reconnus qu'en assurant une position dans le réseau des institutions aristocratiques et ecclésiastiques, par une charge officielle, par l'intégration à la maison des grands ou dans le service des temples. Cette contrainte sociale qui fait la tradition crée l'espace d'une mobilité régionale et nationale, seul moyen de développer le talent dans le conformisme de la conduite et la maîtrise totale des valeurs du goût et des exigences des normes. » (Roche, 2011, p. 836)

Les puissants, par leur richesse et leur pouvoir, assurent aux artistes qu'ils ont sous leur protection à la fois la possibilité de vivre de leur art mais également la liberté d'exercer leur activité, même si cet aspect n'est pas dénué de contrôle.

3.2. Mobilité géographique et mobilité socio-professionnelle

La mobilité des artistes de l'époque moderne est ainsi dépendante d'institutions politiques et artistiques dont la nature et le rôle évoluent au cours de la période. Ces institutions assurent protection, rémunération et cadre normatif à des artistes dont le statut et le rôle social évoluent également au gré des relations à ces institutions. L'artiste moderne n'est plus l'artisan attaché à une corporation et n'est pas encore le "génie" désintéressé et autonome (Chateau, 2008). La mobilité géographique s'avère être un outil, un facteur de mobilité socio-professionnelle au cours de ce processus de transformation du statut de l'artiste. Daniel Roche distingue plusieurs « impératifs » autour desquels s'organise la mobilité :

« [...] la conquête d'un état, donc la formation ; l'établissement, donc l'organisation d'un marché des postes et des clientèles ; un marché des arts, avec des impulsions qui relèvent de plusieurs niveaux d'attraction. » (2011, p. 825)

3.2.1. Voyager pour apprendre

Apprendre est ainsi un des objectifs de la circulation des artistes modernes, aller au contact des maîtres et des écoles pour acquérir la connaissance et un statut. Le compagnonage avait déjà fait de la mobilité un mode d'apprentissage. C'est désormais en premier lieu le circuit des ateliers et des académies qui assure cette fonction, dans les domaines des beaux-arts, de la musique et de la danse. Pour les beaux-arts, c'est avant tout Rome⁷⁶ qui est une destination privilégiée pour acquérir de la renommée puis Paris avec l'essor de l'école classique au XVIIe siècle. Vient ensuite un réseau secondaire d'académies des capitales européennes qui apparaissent au cours du XVIIIe siècle : Madrid, Copenhague, Dresde, Stockholm, Londres, Saint-Petersbourg, Vienne ou Berlin (Guichard, 2010). Dans le domaine de la musique, l'Église et les princes jouent également ce rôle de formation au sein des chapelles des cathédrales ou des cours. Le rôle prestigieux de maître de chapelle consistait également à enseigner le chant et les instruments aux jeunes chantres.

La mobilité concourt à se rapprocher géographiquement et culturellement des maîtres, des écoles et des savoir-faire. Si au début de la période, la logique des corporations prévaut encore avec l'apprentissage des techniques dans le but de maîtriser « le langage et les

⁷⁶ Pour les artistes français, le Prix de Rome est l'occasion d'un séjour à partir de la fin du XVIIe siècle.

conventions de leur temps » afin de « recréer le formalisme des procédés » (Roche, 2011, p. 823), l'influence des académies, de certains princes et des voyages amènent plus de liberté et de relativisme :

« L'atelier des peintres transmet des moyens picturaux, des recettes, une culture, des techniques et des connaissances intellectuelles, le savoir des normes à respecter, mais quelque fois aussi la rupture avec les conventions de l'émulation. » (Roche, 2011, p. 828)

Cette évolution dans la conception et les conséquences des voyages vaut pour l'apprentissage des artistes comme pour la formation civique et culturelle des voyageurs en général. C'est dans ce contexte qu'émerge la pratique du Grand Tour à partir du XVI^e siècle, initiée par l'aristocratie anglaise. Daniel Roche décrit une tendance sociétale européenne, atteignant son point culminant au XVIII^e siècle, qui fait de la mobilité un « idéal de la connaissance par l'expérience » et qui, selon lui, « se substitue à l'autorité des auteurs et aux subtilités des raisonneurs » (2011, p. 12). Pour les artistes en particulier, c'est la consécration du voyage initiatique, non seulement pour apprendre mais également pour voir, s'imprégner, s'inspirer, collecter. C'est alors le voyage en Italie qui catalyse l'essentiel des voyages des artistes au moment où la culture antique redevient une référence (Guichard, 2010).

3.2.2. Voyager pour organiser, vendre et diffuser

« Les artistes de l'ancien temps, entre Renaissance et Lumières, n'échappent pas à un appel banal qui est celui qu'entendent tous les travailleurs. [...] Producteurs ou créateurs de biens culturels et symboliques, ils s'inscrivent dans les circuits d'une production et d'une consommation spécifique. » (Roche, 2011, p. 824)

L'idéal du Grand Tour et du voyage désintéressé du XVIII^e siècle ne doit pas cacher la nécessité de circuler pour les besoins de l'activité artistique. En marge du mécénat, Daniel Roche rappelle que l'art a toujours répondu aux besoins d'un marché par la production tant d'œuvres plastiques que de musique et de spectacles. C'est à partir du XVIII^e siècle que les logiques de marché jouent un rôle à côté du contrôle des institutions classiques. Charlotte Guichard décrit l'essor d'un marché de l'art grâce à l'engouement pour les collections et l'apparition des ventes aux enchères qui suscitent l'usage des commandes artistiques et une double circulation des artistes et des œuvres (2010). Dans le domaine de la musique et des spectacles, malgré la réflexion d'Adam Smith sur l'improductivité des comédiens, musiciens, chanteurs ou danseurs⁷⁷, Daniel Roche replace les circulations du XVIII^e dans le contexte d'un marché du travail qui organise une hiérarchie au sein des institutions (2011). Ainsi l'offre des musiciens s'adapte à la demande du réseau de chapelles et l'offre des comédiens à

⁷⁷ Citée par Daniel Roche (2011, p. 824).

la demande des théâtres qui se multiplient à Paris comme en province et dans les capitales étrangères. Cette réalité économique et les circulations qui en découlent s'adaptent également à l'évolution des goûts et de la demande du public.

Le développement d'une activité rémunératrice et l'apprentissage des codes de l'art sont deux moteurs qui expliquent, au moins depuis la Renaissance, la vitalité de la mobilité des artistes. Le déplacement est motivé par une destination et la ressource artistique, culturelle ou économique qui s'y trouve. La circulation de l'information précède le déplacement des artistes. L'évolution, constatée au cours de la période, dessine une recombinaison des relations aux institutions autour de la pratique même du voyage. Cette mobilité évolue donc dans son inscription spatiale et temporelle autant que dans ses formes.

3.3. Sur les routes d'Europe : circulations et grands chemins

La mobilité des artistes se développe donc au cours de l'époque moderne. Il faut entendre par là qu'elle se diffuse dans l'espace, qu'elle se répand dans la communauté des artistes et qu'elle s'organise. Cette amplification du phénomène permet d'en décliner quelques logiques spatiales. D'une part, des circuits jalonnent l'Europe et se structurent en réseaux autour des pôles urbains et des capitales. D'autre part, en marge des circuits institutionnalisés, une mobilité alternative apparaît, portée en particulier par les formes théâtrales.

3.3.1. Pôles urbains et circulations européennes

« Les voyageurs de l'âge classique et ceux des Lumières ne parcourent pas un territoire inconnu. Ils y suivent des chemins balisés depuis longtemps ; ils s'arrêtent à des étapes convenues et cartographiées mentalement, indispensables au repos dans le trajet et désignées par les habitudes, attendues, préparées par la correspondance, les lectures, les lettres de recommandation [...]. » (Roche, 2011, p. 697)

Comme tous voyageurs, les artistes de l'époque moderne suivent, dans leurs déplacements, une logique de circuit qui s'établit sur des « étapes convenues » et des « chemins balisés ». Nous avons vu plus tôt la logique circulatoire établie par les systèmes curiaux, les réseaux ecclésiastiques ou encore les académies.

À l'intérieur du royaume, différents circuits de province relient des pôles urbains avec leurs fonctions politiques et économiques respectives :

« Les clientèles de l'art, celles de tous les artistes et de tous les musiciens sont principalement en ville. » (Roche, 2011, p. 829)

Pour les artistes "de province", il existe ce que Daniel Roche nomme « une instabilité » qui stimule leur mobilité. Elle est due à « l'inconstance des chapitres » autant qu'au « goût de

l'aventure et de la recherche d'une meilleure place » (2011, p. 829). Ces réseaux provinciaux se dessinent au gré des parcours des artistes et de leur ascension socio-professionnelle, passant de ville en ville et de poste en poste en espérant gagner en renommée et en rémunération. Daniel Roche distingue plusieurs circuits balisés : de Paris vers le nord du royaume, entre les villes de l'est, de Strasbourg à Lyon, entre Loire et Seine et enfin entre quelques villes du Massif Central. Plus tard, à la fin du XVIII^e siècle, cette géographie provinciale se recompose avec la création des arrondissements⁷⁸ qui balisent de nouveaux circuits pour les directeurs de théâtres et leurs troupes car « bien réussir dans un arrondissement peut permettre d'en revendiquer un autre, plus rémunérateur » (Bourdin et al., 2012, p. 33). C'est le cas du directeur de théâtre Gamas dont la circulation l'amène du Puy-de-Dôme vers l'Alsace pour finir en Avignon. Le cas de Molière et de la circulation provinciale de l'Illustre théâtre entre 1645 et 1658 met quant à lui en évidence à la fois l'ascension de la troupe, ses relations au pouvoir et l'importance des villes dans lesquelles ils passent. De 1645 à 1658, la circulation de la troupe est relative à la protection du duc d'Épernon et s'effectue donc au sein de son territoire : le sud-ouest du royaume. C'est ensuite à la faveur du prince de Conti que la troupe séjourne à Pézenas et étend sa circulation vers l'est, en particulier à Grenoble et Lyon. Enfin, la perte de protection de Conti pour celle du frère du roi permet, en 1658, à Molière et sa troupe de se sédentariser à Paris.

Cet exemple, analysé par Daniel Roche (2011, p. 873), illustre le fait que « la promotion par le mouvement fait partie intégrante du processus curial et académique » (2011, p. 832) et c'est donc vers les capitales que convergent les parcours d'artistes. La capitale – Paris – en cumulant la concentration du pouvoir politique, religieux et économique ainsi qu'une nombreuse population, offre des opportunités d'apprentissage et des postes pour les artistes provinciaux et étrangers. Daniel Roche note que « la demande parisienne et celle de la cour, la fascination du théâtre et des concerts privés qui se développent au XVIII^e siècle favorisent les échanges » (2011, p. 829). Il évoque également l'appel des cours étrangères et les échanges qu'elles suscitent qui « sont à l'œuvre partout à travers l'Europe, en Allemagne comme en Angleterre, en Italie comme en Espagne » (2011, p. 829). Le système curial des capitales active les circulations dans l'ouest de l'Europe de la Suède au Portugal en passant par la Prusse. L'exemple du parcours de Mozart est à nouveau représentatif des circulations entre ces capitales et de la pratique d'un réseau balisé de l'espace ouest-européen. L'enfant de Salzbourg, emmené par son père, joue d'abord dans l'espace germanophone (Munich, Vienne,

⁷⁸ En 1806, avec le *Règlement des théâtres*, Napoléon dote l'empire d'une administration théâtrale subdivisée en arrondissements.

Augsbourg, Francfort) puis séjourne dans différentes capitales de l'ouest de l'Europe (Paris, Londres, Bruxelles, Amsterdam). Mais c'est vers l'Italie que son père l'emmène pour parfaire son éducation (2011, p. 836). Mozart est également emblématique d'une capitale européenne incontournable au XVIIIe siècle : Vienne. Celle-ci déployait une attraction continentale pour les artistes européens et organisait les réseaux de circulation (Lévy, 1999).

Si le parcours de Mozart illustre le réseau des capitales européennes et les circulations artistiques qui l'animent, il est également emblématique de la construction, durant l'époque moderne, d'un espace culturel européen dont le XVIIIe marque la consécration dans l'ouest de l'Europe et dont l'Italie est le cœur. Cette nouvelle « européenité » (Guichard, 2010), avec l'imaginaire culturel commun qui la caractérise, s'est forgée avec la circulation des artistes, en particulier à l'occasion du Grand Tour et des voyages en Italie. Daniel Roche parle à ce sujet d'une « aventure collective qui s'impose à l'Europe » (2011, p. 864) et au cours de laquelle les élites européennes se croisent, se rencontrent et échangent. Le Grand Tour n'est pas initialement le seul fait des artistes, ce sont les élites, les courtisans, les honnêtes hommes, d'abord anglais, qui ont expérimenté le voyage comme mode d'initiation et d'acquisition d'un statut social à partir du XVIe siècle. Certains artistes accomplissent leur Tour, moins comme un rituel initiatique que comme un moyen d'apprentissage des techniques et du « bon goût ». C'est alors vers l'Italie, Rome et Naples en particulier, parfois vers Paris, que les artistes se tournent, massivement les artistes des beaux-arts. D'une manière plus générale, les artistes accompagnent le Tour au sens où ils croisent la route des élites sur les chemins européens de la connaissance. Gilles Bertrand cite des exemples d'artistes ayant cheminé aux côtés de « riches voyageurs » (Bertrand, 2012).

3.3.2. Sédentarisation, circulation, ambulation et nomadisme : le théâtre moderne et ses différentes mobilités

À côté des circuits balisés de l'Europe artistique, l'historiographie fait peu cas des « grands chemins », des itinéraires indéterminés et des routes hasardeuses de campagne. La seule esthétique qui semble déborder les circuits des institutions et de leurs capitales est le théâtre. Daniel Roche lui consacre un chapitre dans lequel il délaisse la *circulation* pour mettre en avant *l'aventure* (2011, p. 860). La problématique qui traverse le théâtre de l'époque moderne est celle d'une dichotomie apparente entre une forme qui s'institutionnalise et se sédentarise, face à la permanence d'une forme itinérante répondant à la demande des foires de campagne. Daniel Roche résume cette situation par la formule suivante : « Le théâtre avant le *Théâtre* vit sur les grands chemins » (2011, p. 862).

À partir du XVII^e siècle, le théâtre s'installe dans les villes sous la forme de « grandes scènes » (2011, p. 861) qui embauchent des troupes permanentes ainsi sédentarisées. Entre 1752 et 1807, près de 80 théâtres sont construits ou réhabilités en province et une vingtaine à Paris (Bourdin et al., 2012, p. 23). L'exemple le plus emblématique est probablement la création de la Comédie-Française en 1680 à Paris. Ce phénomène européen, qui touche plus tardivement la France que des territoires comme l'Angleterre ou la Hollande, s'explique par deux facteurs. D'une part, comme pour d'autres domaines artistiques, c'est la volonté des puissants, « la gloire du prince » (Roche, 2011, p. 872), le patronage de la cour et enfin l'Église qui cherchent à la fois à contrôler les créations et à les maintenir à demeure :

« Le sort du théâtre et son avenir se sont joués entre le XVI^e et le XVIII^e siècle en ville, où ni le mélange des genres ni celui du profane et du sacré ne conviennent aux Églises et aux pouvoirs politiques, et de moins en moins à la culture dominante où triomphent le théâtre clos et la recherche de la monumentalité des salles adaptées aux nouvelles techniques. » (2011, p. 871)

D'autre part, le théâtre cherche à se stabiliser pour des raisons sociales, économiques et techniques, et ce depuis le XVI^e siècle. Jérôme Koering note qu'en abritant les pratiques théâtrales, les cours princières ont progressivement entériné le théâtre en tant que lieu fixe où ont pu se développer des innovations liées à la scénographie : systèmes de cintres, machineries, etc. (2011, p. 117). Plus tard, c'est la « recherche de ses cadres sociaux, de sa reconnaissance religieuse, morale et philosophique, de son équilibre économique » qui pousse les troupes à se sédentariser et à trouver dans un lieu et un mécène un moyen de se « constituer un public et un marché » (Roche, 2011, p. 861).

Ce phénomène de sédentarisation du théâtre qui s'étale sur plusieurs siècles n'est pas incompatible avec la circulation des comédiens. Les théâtres forment des réseaux à différents niveaux. Au niveau régional, la fin du XVIII^e siècle voit se multiplier la constitution de troupes ambulantes chargées d'assurer des représentations dans différents théâtres d'une ville à une autre, comme la compagnie du sieur Singier, entre le Gard et le Vaucluse, celles de Mme Clément et de Victoire d'Hautais-Mipied⁷⁹ se partageant la Bretagne ou encore celle de Saint-Romain « chargée de divertir le Nord » (Bourdin et al., 2012, p. 41). Au niveau national, c'est entre les théâtres des grandes villes que les comédiens circulent d'une scène à une autre. Daniel Roche décrit un réseau de scènes françaises (Lyon, Montpellier, Rouen, etc.) ou

⁷⁹ Les auteurs de cette étude précisent les villes de représentations de la troupe : Vannes, Rennes, Saint-Malo, Lamballe, Saint-Brieuc, Guingamp, Morlaix et Quimper, et justifient cette circulation par les propos de la directrice : « parceque la stagnation du commerce rend impossible un séjour bien long dans chaque endroit & que pour soutenir [s]on spectacle & couvrir [s]es depenses [elle est] absolument obligée d'ambuler ».

anglaises (Bristol, Douvres, Norwich, Gloucester) entre lesquelles circulent des comédiens au gré des embauches (2011, p. 876). Enfin, au niveau international :

« D'autres troupes franchissent les frontières, et l'on connaît le succès des comédiens français à l'étranger. Elles font de grands parcours, parfois reviennent dans le royaume et repartent. » (2011, p. 879)

Ces excursions étrangères suivent une logique de circuit qui s'appuie sur le réseau des grandes scènes des capitales d'Europe, avec au premier plan Londres puis Vienne ou Berlin, ou bien sur des échanges de villes transfrontalières (Bourdin et al., 2012).

En parallèle à ce qui apparaît comme un *grand théâtre* ou *théâtre clos* animé par des circulations de troupes et de comédiens seuls, perdure une tradition médiévale du théâtre forain dont la mobilité est différente. Plus rural qu'urbain, celui-ci s'appuie économiquement sur les spectacles dans l'espace public à l'occasion des foires. Daniel Roche qualifie à plusieurs reprises ce théâtre de *nomade* pour caractériser la mobilité des troupes en déplacement perpétuel sur les routes des campagnes, sans attaches géographiques et transportant leur cadre de vie. Ce nomadisme est matérialisé par une scénographie faite *pour* la mobilité : charrettes, tréteaux, palques ou baraques qui forgent au cours du temps une esthétique propre à ce théâtre (Morant, 2007). Le caractère nomade ressort également des relations conflictuelles avec les institutions des villes, en particulier l'Église et les autorités municipales ; les troupes étant régulièrement interdites ou chassées pour des questions de mœurs (Roche, 2011, p. 861). Enfin, dernier trait d'un nomadisme, c'est le cosmopolitisme de ces troupes provinciales, composées souvent d'étrangers, d'italiens et de flamands en particulier (2011, p. 869). Ces troupes sont en réalité *itinérantes*, c'est-à-dire qu'elles suivent un cheminement au gré des foires, des marchés et des fêtes municipales en « [s'inscrivant] dans les calendriers liturgiques et civils » (2011, p. 863). Elles recouvrent ainsi un espace le plus souvent régional, plus rarement national ou international, et ne doivent pas être confondues avec les troupes *ambulantes* qui, elles, circulent au sein d'un réseau de théâtres clos.

Théâtre sédentaire et théâtre nomade ne s'opposent pourtant pas et la mobilité des troupes s'articule entre ces deux modèles. C'est une articulation du modèle nomade de la troupe de foire et du modèle circulatoire des artistes au service d'une institution (Roche, 2011, p. 873).

4. La mobilité des artistes aux XIXe et XXe siècles : bohème et mondialisation

Nous avons vu en introduction que le XIXe siècle marque un moment d'accélération et d'élargissement des mobilités à plusieurs échelles (de la France à l'Europe et au monde). Dans ce contexte, les artistes profitent des progrès techniques à la fois dans les modes de transport et dans les canaux de diffusion des œuvres. Ainsi, selon Olivier Bara, « le nombre d'artistes circulant hors de France s'accroît au début du XIXe siècle [...] » (2014, p. 42).

Ce siècle marque une rupture dans la mesure où certains auteurs commencent à parler, en plus d'une *européanisation*, d'une *mondialisation culturelle* pour qualifier la circulation des artistes et des œuvres européens (Bara, 2014 ; Charle, 2013). Autre rupture, c'est au cours de ce siècle que la *bohème* est consacrée comme une esthétique, un mode de vie et un comportement mobilitaire (Morant, 2007). Nous avons vu que le théâtre, dès l'époque moderne, portait déjà en germe un mode de représentation itinérant voire nomade qui constituait un monde de l'art en soi, en parallèle d'un théâtre institutionnalisé et sédentaire.

L'esthétique qui paraît dominante à la fois du point de vue du public et des circulations est la dramaturgie qui relie les mondes du théâtre, du ballet et de l'opéra. Nous appuierons essentiellement notre argumentation sur cette esthétique et ses productions artistiques pour examiner les enjeux spatiaux et territoriaux à la fois d'un élargissement des mobilités artistiques françaises au monde et de l'affirmation d'un art nomade.

4.1. L'esprit et la mobilité de la bohème : sortir du circuit

Au milieu du XIXe siècle, l'évolution de l'art rencontre à nouveau l'évolution de la mobilité. Il s'agit d'un moment où les pratiques se chargent de représentations et où un imaginaire oriente les pratiques. Cet imaginaire est celui de la bohème qui se diffuse à travers la littérature au sein des milieux artistiques.

4.1.1. De la bohème à la mobilité des artistes

Christophe Charle note qu'au sortir du XIXe siècle, les actrices et acteurs de théâtre sont « identifiés dans l'imaginaire social à la vie d'artiste, à la bohème, à l'errance, à l'incertitude, au travail improductif » (2007, p. 71). Il rejoint ainsi les analyses de Nathalie Heinich pour qui la bohème est un mythe fondateur du statut de l'artiste en général, « pourvoyeur d'un imaginaire collectif, de récits, de représentations partagées » (2005, p. 39).

La bohème est un mode de vie autant qu'une esthétique que l'on voit apparaître au cours du

XIXe siècle et se diffuser à travers la littérature. Balzac⁸⁰, George Sand⁸¹, Théodore de Banville⁸², Musset⁸³ ou encore Henry Mürger⁸⁴ décrivent des personnages qui opèrent un rapprochement entre les Bohémiens – peuple tsigane réfugié en Bohême depuis le XVe siècle – et la condition d’artiste. Ces artistes qui mènent une vie de bohème sont caractérisés par une instabilité permanente qui les distingue de la bourgeoisie. Cette instabilité est économique ; les artistes bohèmes vivent dans la pauvreté, le dénuement voire la misère et n’ont comme ressource que leur créativité. L’instabilité est également géographique de par la mobilité qui les caractérise et que l’on retrouve, selon les auteurs, sous les traits de l’errance, du vagabondage, de la fuite ou de l’exil. Dans tous les cas, la bohème entretient une relation détachée avec les idées de territoire et de frontière, à l’image de la troupe de George Sand, qui, dans *Pierre qui roule*, déambule de France jusqu’en Turquie « afin d’y chercher désespérément fortune » (Bara, 2014, p. 42) ou bien du ramier que rencontre le « merle blanc » d’Alfred de Musset :

« — Sur ma parole, monsieur, dis-je un peu enhardi, vous êtes un oiseau bohémien.

— C’est encore une chose dont je ne me soucie guère, reprit-il. Je n’ai point de pays ; je ne connais que trois choses : les voyages, ma femme et mes petits. Où est ma femme, là est ma patrie. »

Pour Nathalie Heinich, le personnage de cet oiseau illustre l’artiste bohème qui, rejeté par les codes de la société bourgeoise, trouve son salut au sein de la communauté des artistes qui partagent les mêmes valeurs (2005, p. 40). Dans le Paris du deuxième XIXe siècle, c’est l’artiste romantique qui incarne pleinement ces valeurs et en fait un idéal esthétique, détaillé par Nathalie Heinich :

« [...] don plutôt qu’apprentissage ou enseignement, inspiration plutôt que labeur soigné et régulier, innovation plutôt qu’imitation des canons, génie plutôt que talent et travail – telles sont les nouvelles conditions, non tant de l’exercice effectif des beaux-arts que de ses représentations idéalisées. » (2005, p. 39)

La bohème relève autant des conditions de vie que d’une posture intellectuelle. Celle-ci transcende les différents domaines artistiques, fait de l’art une activité qui s’impose comme une vocation et élève l’artiste au rang de *génie* singulier (Heinich, 2005 ; Ivens, 2007). Hors des représentations, l’artiste bohème n’est pas nécessairement mobile. C’est un idéal

⁸⁰ *Un prince de la bohème*, 1844.

⁸¹ *Consuelo*, 1843 ou *Pierre qui roule*, 1869.

⁸² *Les pauvres saltimbanques*, 1853.

⁸³ *Histoire d’un merle blanc*, 1842.

⁸⁴ *Scènes de la vie de Bohème*, 1848.

esthétique qui ne trouve pas systématiquement son pendant géographique. En revanche, il se développe dans le creuset culturel des capitales – en particulier Paris – où le cosmopolitisme est très répandu (Charle, 2008, 2013) et où les artistes peuvent vivre au contact permanent de l’altérité. Le nomadisme revendiqué par les artistes bohèmes du XIXe est ainsi avant tout symbolique et métaphorique.

C’est donc loin des milieux artistiques urbains, sur les chemins de campagne, que l’on trouve les artistes dont les modes de déplacement et de création du *théâtre itinérant* se rapprochent le plus, en acte, de l’idéal bohémien (Morant, 2007).

4.1.2. Itinérance des artistes au cours des XIXe et début XXe siècle

L’itinérance est essentiellement le fait du théâtre ; ce théâtre *nomade* dont nous avons esquissé les principaux traits pour l’époque moderne. Au cours du XIXe siècle, au gré des progrès techniques et des évolutions du genre, se cristallise la spécificité du *théâtre itinérant*.

Ce qui s’établit autant comme une esthétique qu’un mode de vie et une adaptation socio-professionnelle a la particularité de s’appuyer généralement sur la structure familiale :

« Quelques familles constitueront de véritables dynasties. Le théâtre engendre le théâtre. »
(Roche, 2011, p. 867)

Cette formule de Daniel Roche exprime le fait que ce théâtre s’est développé et a été mobile en autonomie par rapport aux institutions grâce à la stabilité des liens familiaux. Cette stabilité a impliqué une transmission des activités et des codes esthétiques de génération en génération. C’est pourquoi ce théâtre a laissé derrière lui une *tradition*, terme utilisé aujourd’hui de manière récurrente pour évoquer actuellement ce théâtre et ses multiples déclinaisons. C’est tantôt un “art” tantôt un “théâtre” que les qualificatifs suivants accompagnent : « itinérant », « forain », « de la piste », « ambulant », « de tournée », « de caravanes ». Les artistes qui le font vivre sont tour à tour des « banquistes », « saltimbanques », « cabotins », « charlatans », « bateleurs », « baraqueux »⁸⁵. Le *théâtre* désigne bien plus que l’esthétique et les conventions de la dramaturgie classique. C’est un lieu ambulant avec ses équipements qui s’adaptent et se perfectionnent au cours du XIXe siècle : baraques, palques, caravanes, roulottes, chapiteaux, entresorts, etc. Les conventions esthétiques évoluent également et font s’articuler sur la piste : théâtre de répertoire,

⁸⁵ Tous ces termes ont été recensés dans un texte d’Alix de Morant intitulé « Est-ce que la route nous rend meilleur ? », publié sur le site internet du Centre national de Ressources des Arts de la rue et des Arts du cirque : <http://horslesmurs.fr/accueil/documentation-recherche/les-parcours-thematiques/les-parcours/la-route-nous-rend-meilleurs/>

marionnette, musique, danse et progressivement le cirque. Quelques familles comme les Durozier⁸⁶, étalées sur quatre générations, sont emblématiques de ces dynasties, ces quelques 200 familles qui ont sillonné les campagnes françaises aux XIXe et XXe siècle⁸⁷.

Il est difficile de quantifier et de territorialiser la mobilité de ces troupes de théâtre itinérant. Nous pouvons seulement considérer qu'elles ont fait partie du paysage artistique et culturel français et plus largement européen au point de marquer profondément les imaginaires des élites comme du peuple. C'est à travers elles et les artistes qui les composaient que l'on retrouve, en pratique, les attributs de la bohème tant valorisée au XIXe siècle par les élites urbaines :

« Car, s'il vous plaît, qu'est-ce que le saltimbanque, sinon un artiste indépendant et libre qui fait des prodiges pour gagner son pain quotidien, qui chante au soleil et danse sous les étoiles sans l'espoir d'arriver à aucune académie ? »⁸⁸

Les troupes itinérantes ont périclité à partir des années 1950 avant de renaître de leurs cendres ces dernières années (Labarrière, 2016 ; Morant, 2007).

4.2. La persistance du poids des institutions et le renouvellement des circuits : les artistes et la mondialisation artistique

L'esprit, l'esthétique et les formes de mobilité de la *bohème* n'ont pas supplanté les circulations d'artistes au sein de réseaux formalisés et institutionnalisés. Bien au contraire, leur existence persiste, se recompose au cours du XIXe siècle et élargit la mobilité des artistes au-delà d'un espace ouest-européen déjà bien connu à l'époque moderne. Cette internationalisation voire cette mondialisation élargit et approfondit l'europanisation des circulations artistiques de l'époque moderne. De nouvelles logiques guident et orientent ces pratiques au sein d'un espace mondial qui se restructure au gré de la géopolitique et de l'industrialisation.

4.2.1. Les artistes français à la conquête des circuits internationaux

L'esprit, l'esthétique et les formes de mobilité de la *bohème* n'ont pas supplanté les circulations d'artistes au sein de réseaux formalisés et institutionnalisés. Bien au contraire, leur existence persiste, se recompose au cours du XIXe siècle et élargit la mobilité des artistes au-delà d'un espace ouest-européen déjà bien connu à l'époque moderne.

⁸⁶ Famille à laquelle Christiane Dampne et Christine Robert ont consacré un documentaire radiophonique diffusé sur France Culture le 5 mai 2016. <http://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/theatre-ambulant-la-famille-durozier>

⁸⁷ Source : France Culture, *op.cit.*

⁸⁸ Théodore de Banville, *Les pauvres saltimbanques*, Paris, 1853.

En analysant les parcours des comédiens (2007) et la circulation des opéras (2013), Christophe Charle distingue plusieurs espaces de circulation des artistes et, *a priori* ou *a fortiori* selon les cas, des œuvres. Durant la première moitié du siècle, les créations françaises et italiennes dominent et s'exportent massivement ailleurs en Europe, au point de constituer des « modèles internationaux » (2013, p. 21). C'est d'abord la « vogue rossinienne » (Bara, 2014, p. 41) puis l'opéra français, à partir de 1830 (Charle, 2013, p. 16), qui connaissent un succès international et stimulent la circulation de comédiens et chanteurs. En théâtre, les comédies classiques⁸⁹ se partagent l'affiche avec les pièces d'auteurs contemporains⁹⁰ (Markovits, 2014). C'est majoritairement Londres qui accueille les pièces françaises, puis dans une moindre mesure les villes germanophones du centre de l'Europe (Berlin, Munich, Vienne), les capitales⁹¹ du sud (Lisbonne, Madrid, Barcelone, Athènes) et la Russie (particulièrement Saint-Petersbourg), où celles-ci sont en concurrence avec les spectacles italiens. On peut noter également le cas des troupes frontalières basées à Grenoble, Strasbourg ou dans le Nord et qui se déplacent facilement vers, respectivement, la Savoie, les Pays Bas ou les principautés rhénanes (Bourdin, 2015, p. 91). Durant la seconde moitié du siècle, même si elles sont concurrencées ailleurs en Europe par l'essor de l'art lyrique germanique et des créations nationales, les créations françaises profitent, selon l'expression de Christophe Charle, d'« une première européanisation et mondialisation culturelles » (2013, p. 27). L'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud, jusque-là réservées aux créations anglaises pour l'une et espagnoles pour l'autre, s'ouvrent aux différentes créations européennes et françaises en particulier. C'est dans ce contexte que se déroulent les tournées américaines des sœurs Bernhardt entre les années 1850 et les années 1880, étudiées par Olivier Bara. Leurs tournées ont d'abord pris place en Europe, dans les « espaces balisés de la francophilie théâtrale » (2014, p. 44), dont nous venons d'esquisser la géographie, où le public est « culturellement préparé à la réception du théâtre français classique et moderne » (2014, p. 46). Puis, Rachel Bernhardt, accompagnée d'une troupe de 24 personnes, pousse les portes du Nouveau Monde en 1855 pour une tournée d'une centaine de représentations en Amérique du Sud, à Cuba et aux Etats-Unis⁹². En 1880, c'est au tour de Sarah d'entamer une tournée américaine qui se déroule sur 7 mois, 50 villes et 256 représentations.

⁸⁹ Molière, Voltaire, Marivaux, etc.

⁹⁰ Regnard, Destouches, Boissy, etc.

⁹¹ Le terme de *capitale* est, jusqu'à la fin de ce chapitre, entendu au sens que lui donne Christophe Charle, à savoir non pas une capitale politique mais une ville internationale, « centre des luttes politiques et symboliques » et qui concentre « la diversité des formes de spectacle » (2008, p. 12).

⁹² L'état de santé de la vedette l'obligera à interrompre la tournée après La Havane.

Ce qui apparaît comme les prémices d'un vedettariat qui véhicule une mondialisation culturelle est encore, de fait, une solution de secours à une concurrence trop forte dans les théâtres ou opéras prestigieux de Paris. En effet, ce que nous apprennent aussi les mobilités des artistes du XIXe c'est leur place dans l'apprentissage et le déroulement des carrières. La mobilité n'est pas synonyme de succès, ni de réussite économique. Olivier Bara rappelle que c'est après avoir été éclipsée de la scène parisienne au cours des années 1850 que l'impresario de Rachel Bernhardt décide de lui faire arpenter les scènes européennes puis américaines. Et d'une manière plus générale :

« [...] les acteurs parisiens refoulés dans les rôles secondaires et les théâtres du milieu ou du bas du tableau convoitent parfois les emplois les plus visibles dans les grandes villes de province ou même les tournées lucratives à l'étranger avec des étoiles, voire des emplois durables et bien payés dans quelques grandes villes étrangères [...]. » (Charle, 2007, p. 92)

Si la mobilité apparaît comme un passage obligé de l'apprentissage et de la construction d'une carrière pour rejoindre les différents niveaux de capitales et les ressources culturelles qu'elles mettent à disposition (Charle, 2007), l'aboutissement de la carrière est davantage synonyme de sédentarité dans une grande capitale culturelle que de mobilité nationale ou internationale. C'est d'abord, au XIXe siècle, l'implantation durable à Paris ou à Londres qui est gage de célébrité et de prospérité ; la mobilité est alors une solution de secours en cas d'échec (Bourdin, 2015, p. 91). Or, les parcours précurseurs des sœurs Bernhardt augurent tout de même une tendance à la circulation internationale qui met en valeur, en Europe et dans le monde, le théâtre, la musique ou l'art lyrique à la française. D'autres célébrités issues cette fois du monde de la musique, comme Berlioz⁹³, Offenbach⁹⁴ ou Debussy⁹⁵, puis plus tard Alfred Cortot ou Maurice Ravel⁹⁶, ont eu un parcours artistique indissociable d'une mobilité artistique en Europe et dans le monde (Pistone, 2014). Ces voyages confirment à la fois l'adéquation progressive du statut de vedette à la circulation internationale ainsi que leur place dans une logique de diffusion culturelle au-delà des frontières.

⁹³ Après son Prix de Rome en 1831, Hector Berlioz effectue plusieurs tournées et séjours en Europe (Belgique, Allemagne, Russie, Hongrie, etc.) entre 1842 et 1868. Sources : Encyclopédie Larousse

⁹⁴ Jacques Offenbach s'est exilé à Vienne, Milan et Saint-Sébastien au cours de l'année 1871 puis a effectué une tournée américaine en 1876. Sources : Encyclopédie Larousse, France Musique.

⁹⁵ Claude Debussy séjourne également à la Villa Médicis pour son Prix de Rome en 1884. Ses séjours répétés à Bayreuth en Allemagne, ses voyages de jeunesse en Europe avec Madame von Meck et les pérégrinations de sa "période bohème" en font une célébrité particulièrement mobile. Sources : Encyclopédie Larousse, France Musique.

⁹⁶ Alfred Cortot et Maurice Ravel ont tous deux effectué des tournées américaines.

4.2.2. L'institutionnalisation des circuits culturels et artistiques français dans le monde au service de la diplomatie

Dès le XVIII^e siècle, la mobilité des artistes français participe au développement d'une nouvelle forme de diplomatie et accompagne la structuration d'un réseau de centres culturels représentant la France à l'étranger.

La culture française était appréciée du public de bon nombre de capitales européennes et des œuvres françaises se sont imposées à certains moments comme canons esthétiques. Olivier Bara et Christophe Charle citent tous deux l'exemple emblématique du Théâtre Michel à Saint-Petersbourg qui dispose d'une troupe française permanente (Charle, 2007, p. 92) jouant devant un parterre composé à la fois d'un public de russes francophiles et de Français installés en Russie (Bara, 2014, p. 42). Philippe Bourdin recense également quelques Théâtres où, entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, « on entend du théâtre français » (2015) : le Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, Théâtre du Binnen Amstel à Amsterdam, Hambourg, Trêves, Mayence, etc.

Outre les artistes implantés de manière permanente à l'étranger, les artistes français de passage entretiennent cette francophilie voire jouent le rôle de missionnaires de la culture française. À ce sujet, certains auteurs comme Rahul Markovits (2010) ou Philippe Bourdin (2015) parlent d'« impérialisme culturel ». Ce dernier rappelle en effet le désir de la France napoléonienne d'exporter les valeurs universalistes de la Révolution, elles-mêmes héritées des Lumières et des multiples circulations au sein de la République des Lettres. Il s'agit, en particulier, de « porter la “civilisation” par le théâtre » (Bourdin, 2015, p. 90). Même si celui-ci montre que cet impérialisme connaît des limites dans le contexte d'occupation militaire de l'Empire, le parallèle entre les troupes de soldats et les troupes de comédiens dans le registre de la “conquête” est certain⁹⁷. Un demi-siècle plus tard, dans un tout autre contexte politique et vers une autre sphère géographique, la tournée américaine de Rachel Bernhardt prend la tournure d'une mission de diplomatie culturelle conquérante. En 1855, un chroniqueur évoque le voyage de la vedette en des termes qui expriment les fonctions diplomatiques voire colonialistes des artistes :

⁹⁷ Philippe Bourdin indique notamment à propos de Napoléon qu'il « sait entraîner des comédiens à sa suite », en particulier à Amsterdam en 1811 en compagnie du comédien Talma. Rahul Markovits développe, lui, l'exemple de l'usage des troupes de comédiens dans la stratégie militaire du maréchal de Saxe.

« [...] Les voyages des grands artistes sont les invasions pacifiques d'un peuple à l'autre, les ambassades intellectuelles qu'ils s'envoient mutuellement, chargées des présents et des trésors de leur génie national. »⁹⁸

Olivier Bara interprète l'écho de cette tournée comme une « mission civilisatrice » ou une « douce puissance sur les pays étrangers, relais et complément d'un pouvoir commercial » (2014, p. 45) et cite plusieurs exemples où les représentations des sœurs Bernhardt sont l'occasion, pour les vedettes, d'exprimer l'amitié ou les tensions entre pays. Hors d'Europe, la « mission civilisatrice » se heurte à une bien moins bonne réception dans des milieux moins connaisseurs des pièces classiques et moins rompus aux codes du théâtre. C'est alors l'interprétation de *La Marseillaise*, toujours réclamée au Nouveau Monde, qui remet la grandeur culturelle de la France au centre des représentations. C'est à nouveau *La Marseillaise* qu'on entend sonner lors de la tournée américaine de la Garde républicaine en 1872 (Péronnet, 2013). La musique accompagne en effet les troupes en campagne et les chefs d'État en voyages diplomatiques. Les musiques militaires⁹⁹ et les circulations des régiments qui les jouent participent à cet enjeu de diplomatie et d'influence culturelles :

« D'autres musiques militaires encore assument un rôle de représentation dans la géopolitique de l'époque. Aux musiques militaires françaises présentes dans les colonies (Algérie, Cochinchine à partir de 1859) s'ajoutent les musiques embarquées de la Marine, ambassadrices anciennes et permanentes de la France sur les mers du globe. L'exportation du modèle musical militaire est un aspect de la compétition qui oppose les puissances européennes en quête de zones d'influence. » (2013, p. 52)

L'art joue un rôle diplomatique et les différentes générations de souverains l'ont bien compris. Cette idée est reprise par la République lorsqu'est créée, en 1922, l'Association française d'Expansion et d'Échanges artistiques, qui devient en 1935, l'Association française d'Action artistique, plus connue sous le nom de l'AFAA. Ses premiers statuts mentionnent que :

« [...] l'association doit "assurer méthodiquement l'expansion et l'exportation de l'art français à l'Étranger et le bon accueil des arts étrangers en France", en veillant à organiser "des expositions de peinture, gravure, sculpture, architecture, arts décoratifs ; des représentations lyriques et dramatiques ; des concerts symphoniques ; des concerts de musique de chambre ; des réceptions en l'honneur des arts étrangers [...]" » (Pistone, 2014, p. 25)

⁹⁸ Paul de Saint-Victor, dans *La Presse* du 15 juillet 1855, cité par Olivier Bara (2014, p. 45).

⁹⁹ Pour Patrick Péronnet, il s'agit des « formations d'élite attachées au pouvoir » (2013, p. 47) appelées à « illustrer l'image sonore du Prince » (2013, p. 49).

L'association, sous tutelle du ministère des affaires étrangères, vient ainsi coordonner et structurer les différents instituts culturels ouverts à l'étranger quelques décennies plus tôt¹⁰⁰. Cette création institutionnalise un mouvement de développement de la présence française dans le monde qui s'est déployé à partir de la fin du XIXe siècle avec la création de l'Alliance française et qui concrétise l'idée que la puissance et l'influence se gagnent aussi sur le plan intellectuel¹⁰¹ (Chaubet, 2004a). L'objectif premier de l'Alliance est la diffusion de la langue et de la culture française et c'est dans ce cadre que les comités qui se créent dans le monde développent comme activité « une animation plutôt mondaine (organisation de conférences et de spectacles théâtraux [...]) » (2004a, p. 774).

Ainsi, après l'Europe et le Nouveau Monde, le terrain de jeu des artistes français s'étend, au début du XXe siècle, aux régions colonisées et aux pays où la France doit peser de tout son poids dans le jeu géopolitique. Les comédiens, chanteurs, danseurs ou musiciens français commencent à sillonner l'Afrique, l'Asie, l'Océanie, l'Amérique latine et le Levant. La circulation des artistes français peut alors s'appuyer sur le réseau culturel le plus dense du monde (Pistone, 2014) qui compte, en 1914, en plus des instituts culturels, 274 comités d'Alliance française répartis sur tous les continents (Chaubet, 2004a, p. 768).

4.3. Le voyage créatif et la recherche de l'ailleurs

Après plusieurs siècles de Grand Tour au cours desquels certains artistes partaient sur les routes balisées de la culture européenne et à destination de foyers culturels bien connus et identifiés, le XIXe siècle marque l'élargissement des horizons. Les voyages d'apprentissage dont nous avons évoqué les logiques et les circuits pour la période moderne perdurent mais évoluent dans leur nature et leur géographie. Dès le XVIIIe siècle, Daniel Roche indique que la démarche du voyage devient globalement de plus en plus axée sur la dimension sensible et la recherche d'un rapport direct au monde au service de la créativité (2011).

4.3.1. Le magnétisme de l'ailleurs

Au cours du XIXe siècle, le développement d'une esthétique romantique qui accompagne le modèle du « plein-artiste »¹⁰² encourage ce rapport sensible et mobile au monde (Chateau, 2008). En effet, l'autonomisation, l'individualisation, le désintéressement, la subjectivité et

¹⁰⁰ Le premier institut a été ouvert à Florence en 1907 ; suivront Londres en 1910 ou encore Madrid en 1913.
Source : Institut français.

¹⁰¹ On peut rappeler le contexte politique français à la fois de colonialisme et de nécessité de retrouver une place internationale majeure après la défaite de 1870.

¹⁰² Pour Dominique Chateau, le « plein-artiste » correspond à l'idéal type de l'artiste tel qu'il se construit de la Renaissance au milieu du XXe siècle et qui correspond à « la conception romantique de l'art et de l'artiste » (2008, p. 8).

l'attrait de l'altérité sont des caractéristiques du modèle de l'artiste qui en poussent bon nombre sur les routes à la découverte de l'*ailleurs*. Dominique Chateau explique, d'une part, que « [l]a morale d'artiste est la promesse de vivre autrement l'être-au-monde sans quitter le monde mais en s'isolant de lui, solitaire et retiré. » (2008, p. 62). Autrement dit, la condition d'artiste pousse au départ, au recul voire à l'exil pour se couper de son monde familial. D'autre part, la tension entre identité et altérité¹⁰³ est au fondement du « tempérament » de l'artiste. Elle constitue la source de son inspiration et le moteur de sa créativité. Cette tension débouche sur une dialectique entre un voyage intérieur et un voyage extérieur. C'est cette dialectique qui, en théorie, a poussé bon nombre d'artistes vers le voyage pour assouvir leur créativité et traduire en art l'expérience sensible de l'ailleurs.

C'est le cas du peintre Gauguin dont la vie et l'œuvre ont fait l'objet d'une analyse géographique par Jean-François Staszak (2003, 2004). Si les premiers voyages du peintre avaient un objectif clairement économique, l'installation temporaire et les voyages répétés à Tahiti ont répondu à un besoin à la fois artistique et identitaire :

« [Ce projet géographique] relève à la fois d'un désir de rencontre avec l'autre [...] et d'exploration de soi-même » (2004, p. 370).

Ces voyages et cet engouement pour l'ailleurs, les tropiques en particulier, est à remettre dans le contexte socio-politique de la conquête coloniale par les européens et ce faisant d'une nouvelle phase de mondialisation. À travers l'imagerie, les récits de voyage et les événements¹⁰⁴, la société et la sphère artistique se passionnent progressivement pour l'Orient puis pour la figure du primitif au point de parler d'une « vraie manie pour l'exotisme [qui] saisit la société » (2004, p. 370). Dans ce contexte, le voyage permet à Gauguin à la fois de se retirer du monde¹⁰⁵ et de se vivre en artiste-sauvage¹⁰⁶ mais également de s'immerger au contact de l'altérité faisant de lui un artiste-exote.

4.3.2. Le voyage comme source de création

D'autres artistes sont allés chercher l'inspiration dans un exotisme du bout du monde. C'est le cas du compositeur Albert Roussel qui, par fascination pour l'Orient, a effectué un voyage aux Indes, à Ceylan et en Indochine en 1909 duquel il écrira *Trois évocations* pour soli, chœur et orchestre op.15 en 1912. On peut citer également Darius Milhaud et son *Saudades do*

¹⁰³ Dominique Chateau parle « d'altérité de l'artiste à lui-même » (2008, p. 67), Jean-François Staszak parle de « la recherche de cet autre soi-même » (2004, p. 366) et ces auteurs citent tous deux le célèbre extrait de Rimbaud : « Je est un autre ».

¹⁰⁴ Nous pensons en particulier aux expositions universelles.

¹⁰⁵ Au sens de la société mondaine, notamment des critiques d'art.

¹⁰⁶ Jean-françois Staszak emploie le terme utilisé par Gauguin d'*Oviri*.

Brasil après un séjour en 1921. Sans aller chercher l'altérité à l'autre bout de la planète, certains artistes ont cherché l'exotisme à proximité de la France au cours du deuxième XIXe siècle. C'est le cas du compositeur Emmanuel Chabrier dont le séjour de quatre mois en Espagne a inspiré son œuvre *España* en 1883. Au cours de ces voyages, les artistes cités ont observé une culture locale et ont appris des techniques, des rythmes, des mélodies, des harmonies, etc. Ils ont parfois aussi ramené des instruments ou des matériaux. Mais leurs œuvres créées à partir des voyages ne sont pas des copies d'un folklore local destinées à faire découvrir ces pays lointains à leurs contemporains telle une exposition universelle. C'est davantage la restitution d'un regard occidental porté sur un pays et une culture que l'œuvre traduit sous la forme d'un exotisme. Ainsi, *España*, au même titre que *Carmen* ou le *Boléro*¹⁰⁷, même en intégrant des rythmes et des mélodies de la péninsule ibérique, traduit surtout une image d'une Espagne imaginée au prisme de l'exotisme plus que vécue (Corbel, 2008).

Ces voyages, ces expériences au contact de l'Autre et les créations artistiques qui en résultent sont à la fois un produit et un véhicule d'une géographie imaginaire de l'Ailleurs. On doit à Edward Saïd la compréhension de la manière dont cet étranger s'est progressivement construit dans les imaginaires des Européens comme un prisme culturel (Saïd, 2013). Il explique comment l'Europe ou l'Occident se cristallise comme une région et une sphère de savoir et de pouvoir. L'Orient se représente alors de manière symétriquement opposée mais fait l'objet de toutes les curiosités de ces Européens avides de connaissances et de rationalité :

« [...] l'Oriental est dépeint comme quelque chose que l'on juge (comme dans un tribunal), quelque chose que l'on étudie et décrit (comme dans un curriculum), quelque chose que l'on surveille (comme dans une école ou une prison), quelque chose que l'on illustre (comme dans un manuel de zoologie). » (2013, p. 88)

Les artistes ne semblent pas échapper à cette tendance et participent à étudier, décrire et illustrer cet Orient et ces Orientaux. Selon Saïd, un genre littéraire s'est même formé autour de cet Orientalisme avec comme illustres représentants Hugo, Nerval, Goethe, Flaubert, Fitzgerald (2013, p. 109). Même courant pour la peinture avec Delacroix, Ingres ou Fromentin. De cette géographie imaginaire ressort une géographie empirique aux contours flous qui correspond à une sorte de "reste du monde" : « l'Est asiatique dans son ensemble ou [...] de manière générale le lointain et l'exotique » (2013, p. 143).

Les voyages créatifs des artistes du XIXe et du premier XXe siècle mettent en avant plusieurs évolutions de la mobilité des artistes. Ils confirment, dans un premier temps, l'élargissement

¹⁰⁷ Nous faisons ici référence aux œuvres de Bizet et de Ravel.

de cette mobilité au niveau du monde. Dans un second temps, ils sont la traduction géographique de la tension esthétique et ontologique du modèle du « plein-artiste ». Ensuite, ils consacrent l'essor du voyage en parallèle du rythme des circulations ; des voyages dont la destination compte autant que le déplacement en lui-même. Et enfin, pour les publics et la diffusion culturelle en France et plus globalement en Europe, ces voyages *pour* l'art se traduisent sur scène ou dans les musées par des voyages *par* l'art.

Conclusion du chapitre 3

Même si elle a largement évolué, la mobilité des artistes n'est pas un phénomène contemporain. Sans remonter aux temps mythologiques, prisés à l'époque romantique, de l'artiste poursuivant sa muse par monts et par vaux, l'Occident a, au moins depuis la Renaissance, vu circuler quantité d'artistes parmi le flot des voyageurs. Mener un parcours historiographique sur un temps aussi long et en si peu de pages ne nous aura pas épargné de céder à quelques généralités. C'est pourtant bien ce mouvement global de la naissance conjointe de la figure de l'artiste et de celle du voyageur à la Renaissance dans un creuset ouest-européen jusqu'à la circulation mondialisée du XXe siècle que l'on retiendra. La *mobilité* des artistes français des différents domaines, en particulier du spectacle, s'est progressivement articulée entre une *circulation* balisée et en perpétuel élargissement et une *itinérance* fondée sur une diffusion de campagne au gré des foires et des fêtes de villes. Cette articulation s'est forgée dans une relation de fuite ou d'adhésion aux institutions, au pouvoir normatif et à la représentation politique.

Au plus proche du pouvoir, dans un jeu d'intérêts bien compris, les puissants ont eu besoin des artistes pour *les représenter*, les artistes ont eu besoin des puissants pour *se représenter*. Ce jeu réciproque a poussé les artistes sur les routes ou plus précisément sur les circuits. Même lorsque le pouvoir a quitté les mains du souverain pour se partager entre celles du peuple, la République a eu besoin de musiciens, danseurs, comédiens et chanteurs d'opéra pour la représenter et diffuser son identité culturelle dans le réseau qu'elle s'est constituée pour les besoins d'une concurrence géopolitique au niveau mondial. Outre leur ampleur spatiale, les circulations ont évolué dans leur temporalité. Au début de la période, la priorité était donnée au séjour et sa durée plus qu'au déplacement qui n'était qu'un moyen d'atteindre une nouvelle destination. Au cours de la période, la temporalité s'est contractée au point de voir apparaître les premières tournées au cours du XIXe siècle ; tournées durant lesquelles à la

fois les temps de déplacements et d'arrêts ont été minimisés pour pouvoir couvrir un plus grand espace. En parallèle, l'essor des voyages a donné toujours plus de consistance aux phases de déplacement et au goût pour l'ailleurs.

Plus loin du pouvoir, d'autres artistes ont vécu « sur les grands chemins », pour reprendre une expression de Daniel Roche à propos des comédiens (2011, p. 862). Éloignée des circuits classiques et des réseaux officiels, cette mobilité échappe encore grandement à l'historiographie. Elle a pourtant imprégné les territoires, les traditions et les imaginaires au point de fournir à la *bohème* ses principaux stéréotypes, au cours du XIXe siècle. Confondue avec le nomadisme des Bohémiens, cette mobilité de troupes a irrigué de spectacles les provinces du royaume puis les régions du pays, d'aventurant quelques fois au-delà des frontières. Ce qui explique probablement la fascination de la *bohème* pour le théâtre itinérant est cette prédilection du déplacement au détriment de la destination, du mouvement par rapport à la fixité. En écho aux réflexions sur la nature instable de l'artiste, l'itinérance des troupes a trouvé un prolongement dans les voyages créatifs des artistes de la fin du XIXe et du XXe siècle, et ce à l'échelle du monde.

A l'issue de cette étude géohistorique et après avoir esquissé quelques tendances d'évolutions au cours de la période, nous sommes en mesure de distinguer plusieurs schémas de mobilité des artistes :

- À la plus grande échelle se situe l'itinérance des troupes qui s'établissait sur un niveau régional et qui couvrait le territoire par le rythme et les trajectoires de ses déplacements. Cette échelle couverte n'était pas nécessairement circonscrite à l'intérieur des frontières d'un royaume.
- À la même échelle, existait une circulation entre pôles provinciaux au gré des offres et des opportunités des institutions politiques, religieuses et économiques locales.
- À l'échelle des pays, la mobilité était grandement motivée par la force d'attraction de la capitale, symbole de ressources et de renommée potentielle à la faveur de la protection d'un puissant et de l'accueil du public.
- À l'échelle inférieure, c'est le réseau des capitales qui constituait l'espace de circulation de référence. D'abord contenu autour d'un axe qui liait Londres à Rome en passant par Paris, Berlin ou Vienne, ce réseau s'est progressivement ouvert au sud et à l'est de l'Europe, intégrant l'espace russe à la fin du XVIIIe siècle.

- Enfin, c'est l'échelle mondiale que les artistes atteignent avec d'une part les conquêtes coloniales et les réseaux diplomatiques, d'autre part l'élargissement des marchés des beaux-arts et du spectacle au nouveau monde et enfin l'attrait pour l'exotisme de l'Orient et des tropiques.

La réalité de ces pratiques et l'évolution de ses formes et de sa géographie a débouché, au cours du XXe siècle sur une mobilité d'artistes qui a articulé ces différentes échelles et ces différentes logiques. L'histoire de cette mobilité a également débouché sur l'héritage d'un imaginaire qui confond *voyage*, *circulation* et *nomadisme*. Cet héritage idéalisé de l'artiste en « génie du voyage » s'est formalisé au cours du XIXe siècle autour de la triple figure *romantique* (son désintéressement et son instabilité), *bohème* (sa précarité et son cosmopolitisme) et *itinérante* (son esthétique foraine et son mode de vie). Cette triple figure a agi comme un « mythe fondateur de statut, constructeur de vocation, créateur de réalités » (Heinich, 2005, p. 39). Nous reviendrons évidemment en détail sur l'analyse de la mobilité de ces artistes qui articulent dans leur pratique et leur discours un imaginaire hérité des siècles passés sans pour autant sortir des logiques institutionnelles qui ont forgé la mobilité des artistes depuis la Renaissance.

Conclusion de la première partie

Cette première partie a consisté à poser les bases théoriques, méthodologiques et géohistoriques de la mobilité internationale des artistes.

Il s'en dégage plusieurs partis pris que je souhaite rappeler ici.

Premièrement, les artistes constituent un sujet spécifique à plusieurs égards du point de vue d'une recherche en géographie. S'ils peuvent faire l'objet d'analyses classiques au même titre que d'autres sujets – spatialisation, études quantitatives ou qualitatives, etc. – leur qualité et leur rôle d'artistes attirent l'attention du chercheur. D'une part, le fait qu'ils soient des sujets réflexifs et "parlants" amènent à s'intéresser – en plus des données objectives – à un matériau subjectif et protéiforme fait de discours, d'œuvres et de pratiques "à l'œuvre". D'autre part, nous suivons les propositions qui amènent à engager notre propre subjectivité de chercheur et notre émotion face aux œuvres.

Deuxièmement, l'étude des mobilités internationales des artistes s'intéresse aux pratiques. Ces manières de faire sont la manifestation d'une activité, de choix, d'intentions, de représentations, d'une culture professionnelle, d'un sillon esthétique, d'opportunités, de traditions, d'une légitimité, de transgressions, etc. Elles croisent, dans notre cas, mobilité et art et prennent place dans et avec l'espace. Elles sont donc, en combinaison avec leurs localisations et les représentations auxquelles elles se réfèrent, l'expérience corporelle et idéale de la mobilité. De la Renaissance au début du XXe siècle, ces pratiques se sont déclinées en formes spatio-temporelles qui se sont élargies de l'Europe au monde. Ce faisant, elles renseignent sur les espaces et les territoires, à différentes échelles. Les étudier nécessite d'être soi-même mobile, de recenser, d'écouter et d'observer.

Troisièmement, l'hypothèse du voyage ordinaire s'inscrit dans un débat théorique qui met face à face nomadisme et sédentarité. Ces deux conditions spatiales élémentaires sont soit mise en confrontation de modèles (comme chez Deleuze et Guattari), soit mises en perspective l'une de l'autre dans une conception dynamique (comme chez les tenants d'une transition mobilitaire ou bien d'un retour du nomadisme), soit appelées à être dépassées (comme pour les contributeurs du *paradigme des mobilités*). C'est dans cette dernière optique que cette hypothèse est travaillée, en prenant acte de la puissance imaginaire du nomadisme chez les artistes et en le mettant en vis-à-vis des pratiques spatiales. Ce choix découle de

l'examen de la mobilité des artistes dans sa profondeur historique. Il débouche sur la volonté de mettre en œuvre des concepts et un terrain mobiles.

Ces trois chapitres ont étayé les sous-hypothèses du voyage ordinaire sur le plan théorique et les ont enrichies par une analyse géohistorique. Nous les rappelons ici à travers une question à laquelle nous pouvons théoriquement apporter une réponse. Pourquoi les artistes sont-ils mobiles ?

Le premier élément de réponse relève de l'ontologie de l'artiste. Il reprend l'imaginaire bohème et nomade aperçu dans les propos de Gilles Rhode comme dans les analyses d'Alix de Morant. Cette ontologie s'exprime par le caractère supposé essentiel – et essentialisant – de la mobilité pour les artistes. Une mobilité organique pour les artistes mais également fortement valorisée dans la quête d'un ailleurs et d'une altérité potentiellement source d'inspiration. Le modèle romantique de l'artiste génial ou bien du « plein-artiste », pour reprendre la typologie de Dominique Chateau, s'applique sous les attributs de l'instabilité, de l'identité rimbaldienne partagée par l'altérité, d'une recherche permanente d'authenticité, dans l'art pour l'art, etc. Il s'est incarné dans la bohème puis dans différentes formes de réactualisations aussi bien par l'esthétique qu'en pratiques. Ce premier élément de réponse étaye les sous-hypothèses des artistes mobiles par essence d'une part, et d'une mobilité qualifiée de nomadisme d'autre part.

Le deuxième élément de réponse quitte l'ontologie pour se focaliser sur le contexte. La mobilité des artistes est alors une mobilité de marchands dans un réseau de marchés. Elle se distribue dans l'espace en fonction des lieux et aux rythmes que l'activité artistique suppose. La logique économique n'est pas la seule impliquée dans la mesure où des schémas culturels et sociaux sont repris et intériorisés en fonction des réseaux, de leur amplitude géographique, des moyens de transports, des sources d'inspiration et des représentations liées à la réussite et la notoriété. Cette hypermobilité des stars, telle que nous l'avons vue avec les Rolling Stones comme avec Mozart ou les sœurs Bernhardt, ne doit pas cacher des formes de mobilité plus modestes mais qui se caractérisent toujours par de l'itinérance ou de la circulation. Si la mobilité « ontologique » précédemment évoquée peut pousser l'artiste à l'écart de la société ou vers des ailleurs étrangers, l'hypermobilité insère les artistes dans des logiques qui se diffusent dans la société. Elles sont des valeurs pour lesquelles les artistes sont exemplaires et par lesquelles ils sont au cœur du capitalisme. Ce deuxième élément de réponse correspond en particulier à la sous-hypothèse de la mondialité de la mobilité, comme une échelle absolue de l'hypermobilité.

Enfin, le troisième élément de réponse accorde davantage d'importance aux lieux et aux territoires comme contexte mais aussi comme ressource de l'activité artistique. L'esthétique y est indexée à la fois à la culture et à l'espace, à l'altérité et à l'extériorité. Gauguin a trouvé à Tahiti l'ailleurs qu'il cherchait. Les pratiques, leurs intentions et leur possibilité sont associées à des institutions qui ont leur territorialité propre. Celles-ci peuvent s'organiser en réseau, en jumelage voire en circuit ; elles peuvent privilégier la dispersion dans l'espace ou bien un resserrement. Les artistes se déplacent librement ou bien sont indexés sur les mouvements de ces institutions. Une politique, culturelle ou non, accompagne cette mobilité qui cible les lieux et les territoires. Cette transhumance, pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, constitue un mode de mobilité qui articule les lieux, les territoires et les réseaux au profit des activités artistiques et en fonction d'institutions. La sous-hypothèse de l'articulation de l'*ici* et de l'*ailleurs* est reprise ici.

Ces sous-hypothèses étant enrichies de ces apports théoriques et géohistoriques, un apport empirique peut désormais amener à leur éventuelle validation par des résultats de recherches.

Deuxième partie.

**Espaces et territoires des artistes rhônalpins :
une projection internationale.**

Introduction de la deuxième partie

À l'issue du chapitre 3 et de son panorama géohistorique, nous avons vu que la mobilité des artistes n'était pas nouvelle et qu'elle avait été structurée par des logiques institutionnelles. À la fin du XXe siècle et au début du XXIe, cette mobilité des artistes français est toujours en vigueur mais doit être actualisée à l'aune de dynamiques esthétiques, politiques ou économiques du moment. Du point de vue économique, l'activité internationale des artistes français se confronte aux logiques libérales d'un marché du spectacle mondialisé (Benhamou, 2017) pour lequel la question d'un statut d'*exception* culturelle – tour-à-tour protectionnisme ou argument de promotion artistique – se pose (Autissier, 2016 ; G. Saez & Saez, 2012). Du point de vue esthétique, l'émergence française des arts de la rue et du nouveau cirque dans les années 1970 est venue raviver une *excellence* artistique française reconnue sur les scènes, les places publiques et sous les chapiteaux aux quatre coins du monde (Cordier, 2007). Enfin du point de vue politique, la multiplication des politiques culturelles émanant de différents niveaux territoriaux en Europe (G. Saez & Saez, 2012) pose la question de leur articulation, chacun de ces niveaux faisant valoir sa *diversité* dans un contexte de *compétitivité* (Autissier, 2016).

Exception, excellence, diversité, compétitivité sont des notions qui caractérisent le contexte territorial, politique et économique de la mobilité des artistes. Dans ce contexte, il est *a priori* délicat d'évaluer dans quelle mesure la mobilité des artistes est facilitée – aussi bien par des mécanismes de diffusion accrus par la création de nombreux festivals internationaux que par des opportunités de projets artistiques de coopération transnationale – ou bien freinée par des entraves à la fluidité des mouvements internationaux (Poláček, 2007 ; Wiesand, 2008). En revanche, on peut établir d'emblée un lien, spécifique au cas français, entre les artistes et leurs territoires en raison d'une dépendance du secteur artistique aux financements publics, en particulier dans le domaine du spectacle vivant (Benhamou, 2017). Ce lien met l'activité artistique sous l'influence des politiques culturelles qui sont menées, aussi bien en matière strictement culturelle qu'en matière de relations internationales. Ainsi, les territoires sont tour à tour des entraves et des moteurs de la mobilité internationale. Ils sont d'une part responsables des « obstacles récurrents d'ordre juridique, social, fiscal et surtout [...] financiers » (Deniau, 2011, p. 6) et d'autre part capables de débloquent de l'argent public pour soutenir, directement ou indirectement, des projets artistiques internationaux en fonction des

orientations de leur politique.

En France, la mobilité internationale des artistes est donc un sujet de politique publique. À travers les dispositifs, les réseaux et les politiques culturelles, cette deuxième partie questionne la mobilité des artistes à travers les mécanismes incitatifs qui reflètent l'ancrage territorial des artistes. Par ancrage, nous entendons la relation qui s'établit entre des artistes et un ou plusieurs territoires desquels ils relèvent et dont ils peuvent solliciter les institutions. Il s'agit *a minima* d'une relation fonctionnelle qui opère comme un guichet et où les territoires sont des territoires d'appartenance, dans la mesure où les artistes doivent justifier d'une résidence ou d'une nationalité pour être éligible aux programmes. Un dispositif fait l'objet d'une étude plus poussée, le FIACRe-international de la Région Rhône-Alpes. Il est le reflet à la fois d'une politique culturelle menée à l'échelon régional et de la manière dont les artistes s'en saisissent pour monter des projets à l'international. L'étude des données de ce dispositif permet de caractériser les formes et les logiques de la mobilité internationale des artistes dans ce cadre institutionnel.

Pour présenter et expliquer le contexte institutionnel pour les artistes rhônalpins, le chapitre 4 replace la mobilité de ces derniers au sein d'un état des lieux des pratiques des artistes français. Y sont déclinées les logiques et les tendances mobilitaires envisagées sous le prisme de la circulation du spectacle vivant. Si les logiques marchandes sont mises en évidence dans ce chapitre, le suivant (chapitre 5) place la focale sur les logiques politiques et la prise en charge de la mobilité par les institutions locales, régionales, nationales et européennes. Dans le chapitre 6, l'analyse des données du FIACRe-international aborde les pratiques de mobilité comme un résultat des deux logiques précédemment développées et montre comment les formes spatiales et temporelles des voyages d'artistes se structurent autour de projets.

Chapitre IV. La circulation du spectacle vivant

Fabien Jannelle : « En tous cas, vous avez un monde, aujourd’hui, où ça circule, ce qui n’était pas le cas avant. »

C’est en ces termes que Fabien Jannelle, alors directeur de l’Office national de la Diffusion artistique (ONDA) qualifiait l’état du monde dans lequel les artistes français peuvent être mobiles. Selon lui, ce monde s’est ouvert suite à la chute « des grands rideaux de fer » des régimes autoritaires et des « rideaux économiques » des pays émergents. L’art, les artistes, les œuvres peuvent ainsi plus et mieux se déplacer et (s’)échanger. La perspective dans laquelle Fabien Jannelle place la mobilité des artistes est celle de la circulation, c’est-à-dire du déplacement global des artistes, des spectacles et des productions audiovisuelles ou phonographiques. On parle alors de *circulation* pour ancrer les déplacements dans des circuits qui sont structurés par des logiques de réseaux (avec des nœuds, des hubs, des haut-lieux et des axes privilégiés d’échanges) et de marchés (système de rencontre d’une offre et d’une demande organisée par des opérateurs). Il est donc question, dans le propos de Fabien Jannelle comme dans une grande partie des déplacements qui constituent la mobilité des artistes, d’un mouvement avant tout économique qui consiste à vendre des spectacles à l’étranger. On parle alors de *diffusion* pour exprimer l’ensemble des déplacements et des logiques qui concerne la mobilité combinée des artistes et des spectacles¹⁰⁸ dans un objectif mercantile. Le terme d’export, issu du langage marchand, est employé lorsque la mobilité a pour finalité directe la vente des spectacles ou des supports.

Fabien Jannelle : « Bon ben ça, c’est ce qu’on appelle le marché, c’est pas un vilain mot pour moi : le marché. Le marché, c’est une réalité. »

En précisant qu’il ne s’agit pas d’un vilain mot, Fabien Jannelle fait implicitement référence à la manière dont la France considère le couple culture et marché. En plaçant la culture et l’art en particulier comme une *exception*, la France a longtemps tenu sa production artistique à l’écart des règles de concurrence et de libre-échange, exerçant ainsi une sorte de protectionnisme et suscitant de vifs débats avec l’Organisation mondiale du Commerce ou lors des négociations de traités de libre-échange avec les Etats-Unis ou le Canada (Autissier, 2016). Pourtant, à en croire l’éclairage de Fabien Jannelle, la relation de ce couple évolue face à un principe de « réalité » et l’art semble davantage se plier aux logiques de marché à

¹⁰⁸ La mobilité des artistes peut précéder celle des spectacles ou bien l’inverse. Le plus souvent, les deux sont concomitants, les artistes se déplaçant pour interpréter un spectacle.

l'échelle mondiale. Les logiques marchandes de l'art et la circulation des artistes qui en résultent sont bien connues pour l'art contemporain (Boichot, 2012). Ces logiques et problématiques s'étendent depuis plusieurs décennies à la musique et plus récemment aux arts du spectacle (*performing arts*). Elles correspondent aujourd'hui à une géographie de l'art du spectacle qui évolue en fonction d'un marché de taille mondiale dans lequel certains artistes choisissent d'inscrire leur activité. C'est le cas pour quelques artistes sur les parcours desquels j'ai travaillé : Transe Express, Dub Inc, l'Ensemble Correspondances, Malka, les Ballets de l'Opéra de Lyon, etc. C'est « un marché particulier » selon l'expression de Fabien Jannelle mais un marché qui répond *a priori* à des logiques d'offre et de demande, à l'organisation de rencontres entre vendeurs et acheteurs autour de produits et parfois aussi à un subventionnement de pouvoirs publics.

1. La diffusion internationale du spectacle français

La circulation des artistes français en Europe et dans le monde, nous l'avons vu dans le chapitre précédent, n'est pas nouvelle. Rappelons simplement ici qu'elle a été portée, au XIXe et au début du XXe siècles, essentiellement par le théâtre, l'opéra et les musiques militaires (Bara, 2014 ; Charle, 2013 ; Péronnet, 2013). Au cours de la seconde moitié du XXe siècle, ces disciplines demeurent les principales vitrines du spectacle français à l'étranger. Au début du XXIe siècle, pourtant, celui-ci serait à la peine selon des « observateurs [qui] déplorent quasi systématiquement l'incapacité du spectacle français à s'exporter » (Deniau, 2011, p. 6).

Pourtant, les rares chiffres qui traduisent l'activité internationale des artistes français dans le domaine du spectacle contredisent ce constat d'immobilisme. À ce jour, aucune base de données ne recense de manière exhaustive l'activité des artistes français dans le monde :

« On notera la difficulté d'obtenir des chiffres précis sur l'exportation de spectacles car il n'y a pas de "traçabilité" comme pour le disque. De plus, beaucoup de spectacles ne sont pas identifiés par les sociétés civiles et les organismes professionnels et sont donc difficilement quantifiables. » (Roé, 2009, p. 25)

Si la difficulté d'obtenir une vision quantitative est ici évoquée dans le cas de la diffusion de spectacles, celle-ci est accentuée dans le cas de la création ou de la coopération où seuls quelques projets sont mentionnés au cas par cas par des organismes partenaires ou par la communication des artistes eux-mêmes. Seul le projet Travelogue a relevé le défi du recensement et de l'exhaustivité en mutualisant les bases de données des pays européens. Or, les résultats souffrent de nombreuses limites liées à l'hétérogénéité de ces bases de données

(voir Encadré 21). Quelques études partielles existent, soit reposant sur un échantillon soit ciblant une discipline artistique en particulier. Ainsi, l'étude commandée par l'ONDA et réalisée par Marie Deniau en 2011 fournit des indications et des explications globales pour le secteur du spectacle vivant : théâtre, danse, arts de la rue, marionnettes et cirque. Pour les arts de la rue et le cirque, deux enquêtes pour Circostrada Network ont été menées sur la diffusion et, pour les musiques actuelles, le Centre national de la Chanson des Variétés et du Jazz (CNV) a publié, en partenariat avec le BureauExport, une étude sur la diffusion internationale en 2013 (voir Encadré 21).

Encadré 21 - Études statistiques sur la diffusion internationale des artistes français

Les échanges entre la France et l'Europe - théâtre, danse, arts de la rue, marionnettes et cirque.

Étude confiée à l'ONDA par le ministère de la Culture et de la Communication, réalisée par Marie Deniau sous la direction de Fabien Jannelle et Nathalie Vimeux. Étude par questionnaire de 2006 à 2010 sur 500 compagnies répondantes et une cinquantaine de lieux. Rapport paru en 2011.

Source : www.onda.fr/ressources/archives/

Travelogue

Étude de la plate-forme européenne SPACE (Supporting Performing Arts Circulation in Europe) financée par la Commission européenne et co-dirigé par Joris Janssens et Bart Magnus. Le projet a consisté à relier et harmoniser 77 bases de données en Europe concernant la circulation internationale du spectacle vivant entre 2008 et 2011. Rapport publié en 2011.

Source : arts-mobility.info

La circulation des œuvres de rue et de cirque en Europe, enquête auprès d'un échantillon de compagnies artistiques.

Étude du collectif Circostrada Network pour Hors les Murs, coordonné par Anne Tucker, Anne-Marie Autissier, Stéphane Simonin et Yohann Floch. Étude qualitative réalisée en 2007 et parue en 2008 sur un échantillon de 66 compagnies européennes dont 7 compagnies françaises.

Une enquête sur la diffusion des spectacles de rue français

Étude menée par Anne Gonon pour Hors les Murs en 2010. Étude par questionnaire sur l'activité des compagnies en 2009. 58 compagnies répondantes. Rapport publié en 2010 dans la revue de Circostrada Network.

Source : www.circostrada.org/

Chiffres clés export et collaborations à l'international

Étude du Centre national de la Chanson des Variétés et du Jazz (CNV) menée conjointement avec le BureauExport. Rapport publié dans la lettre d'information n°31 de février 2013 portant sur les 220 artistes soutenus à l'international en 2010 et 2011.

Source : www.cnv.fr/archives

D'après les données compilées dans le cadre du projet Travelogue, le spectacle vivant français est massivement présent à l'étranger. L'atlas relève pour la France, entre 2008 et 2011, 4545 « observations » à l'export vers 53 pays du monde. En Europe, seuls les Pays-Bas dépassent ce volume (avec 4822 « observations ») et seules l'Allemagne et la Belgique présentent des volumes comparables dépassant le millier d'« observations ». Encore une fois, ces chiffres sont à considérer avec prudence à cause de données d'origines partielles et de qualité inégale (Janssens & Magnus, 2011). Nous ne retenons donc que l'ordre de grandeur exprimé et la comparaison avec les autres pays européens, deux éléments qui indiquent la vitalité de l'exportation française de spectacles.

L'observation des résultats des études nationales confirme la place de l'international dans l'activité de diffusion des compagnies françaises. L'étude de l'ONDA a recensé, sur son échantillon de 577 structures qui ont répondu à l'enquête, 63 % des compagnies et des lieux ayant présenté au moins une fois un spectacle à l'étranger entre 2006 et 2010 (Deniau, 2011, p. 49). Cela représente environ 350 compagnies et lieux pour près d'un millier de spectacles en quatre ans. En extrapolant, l'auteure de l'étude évalue que 300 spectacles français par an sont représentés à l'étranger. Avec une moyenne de 10 représentations par spectacle (2011, p. 50), il y aurait donc chaque année, environ 3000 représentations de spectacles français ailleurs dans le monde, sans compter les concerts ni les opéras et ballets.

Ces chiffres globaux témoignent d'un dynamisme des compagnies françaises dans leur activité de diffusion à l'étranger et nuancent voire contredisent les constats d'immobilisme et d'enfermement dans les frontières nationales. Ils appellent également à une analyse plus détaillée en fonction des secteurs artistiques. À côté d'une approche quantitative qui prend en compte les volumes ou les proportions de la diffusion internationale, une approche plus qualitative permet d'évaluer l'impact de certains artistes français particulièrement présents sur les scènes mondiales et qui portent l'image du spectacle vivant français. L'ouvrage de Philippe Lane sur la *Présence française dans le monde* recense quelques grands noms du spectacle français dans le monde, secteur par secteur (2011), liste que nous utilisons à titre de référence.

1.1. Théâtre et Opéra : les classiques

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, le théâtre et l'opéra sont deux genres artistiques dont la circulation européenne, voire mondiale, s'est enclenchée et accélérée au XIXe siècle. Leur circulation actuelle apparaît à l'image de ces deux secteurs : institutionnalisée et structurée.

1.1.1. Le théâtre : fleuron et pesanteur

Jusqu'à la fin des années 1990, le théâtre était considéré comme le domaine artistique qui voyageait le plus à l'étranger. Jean Digne constatait que « [l]e théâtre français se vend[ait] bien sur la planète » et citait des « artistes emblématiques » tels que Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine ou Peter Brook (Waresquiel, 2001, p. 532). Peu d'études permettent d'en établir la portée quantitative mais le poids du théâtre français à l'étranger s'établit de manière qualitative. Le Théâtre national de Jean Vilar, la Comédie française, Jean-Louis Barrault, Georges Lavaudant ou Jean-Pierre Vincent comptent parmi les noms de troupes ou de metteurs en scène dont la renommée a dépassé les frontières nationales et qui ont fait du théâtre français un « produit d'exportation dont le prestige [...] facilitait la diffusion » (Foucher, 2013a, p. 141).

Le cadre de cette diffusion théâtrale française était essentiellement diplomatique et son impulsion était le fait de l'Association française d'Action artistique (AFAA) et du réseau des centres culturels français. Plusieurs metteurs en scène interrogés ont témoigné de l'importance de ce circuit dans leur carrière internationale :

Moïse Touré : « Au départ, je pense que je suis comme tous les artistes... Moi, j'ai commencé à travailler à l'international avec, à l'époque, l'AFAA. »

Cette remarque du metteur en scène Moïse Touré place l'AFAA comme un réseau classique et incontournable pour la diffusion internationale du théâtre. Elle indique aussi un mode de diffusion qui ne se résume pas à des tournées à l'étranger mais qui s'articule autour de temps de résidences et d'ateliers. La puissance quantitative du réseau est illustrée par la carrière de Bruno Meyssat, dont le parcours est constitué de quasiment un projet par an avec un centre culturel français depuis 1990. Enfin, l'expérience de Gilles Pastor met en avant la qualité des opportunités du réseau. En effet, sa résidence Hors les Murs à Salvador de Bahia a été un élément déclencheur de ses futurs projets artistiques internationaux.

Pourtant, aujourd'hui, le théâtre paraît quantitativement en retrait de la diffusion internationale. Bien que constituée sur un échantillon, l'étude de l'ONDA place la discipline

théâtrale au dernier rang des disciplines artistiques exportatrices de spectacles. Moins de la moitié des compagnies de théâtre qui ont répondu à l'enquête ont présenté un spectacle à l'étranger entre 2006 et 2010, alors qu'elles sont plus de trois sur quatre chez les danseurs, les circassiens ou les artistes de rue (Deniau, 2011, p. 55). La langue et l'usage du texte dans l'esthétique sont évoqués par l'étude comme une entrave à la diffusion à l'étranger. Pourtant, Philippe Quesne, Joël Pommerat, Olivier Py ou Ariane Mnouchkine sont autant de grands noms qui continuent de porter le théâtre et le répertoire dramaturgique français au-delà des frontières (Lane, 2011).

Si le théâtre a longtemps représenté la France à l'étranger en portant loin la langue de Molière, cette discipline est aujourd'hui minoritaire dans les réseaux internationaux, d'après les études disponibles. Il dépend encore du réseau culturel français ainsi que des logiques diplomatiques.

1.1.2. Musiques classiques et opéra

Les musique et danse classiques ainsi que l'opéra figurent également parmi les esthétiques anciennement mobiles qui ont participé à une européanisation voire une mondialisation culturelle (Charle, 2013). Aujourd'hui, ces disciplines demeurent mobiles même si peu de statistiques existent sur ce sujet. Le site web *bachtrack.com* entretient une base de données internationales depuis 2008 qui recense les concerts, les opéras et les ballets dans le monde. Il en ressort que quelques institutions et artistes français apparaissent dans les classements d'une activité internationale intense. En 2016, le Ballet de l'Opéra de Paris se classait deuxième parmi les compagnies les plus actives au monde. Chez les interprètes, Gautier et Renaud Capuçon, respectivement au violoncelle et au violon, et Jean-Yves Thibaudet au piano apparaissaient dans les dix concertistes les plus actifs. Un marché international du classique existe et les artistes français cherchent à l'aborder par leurs supports phonographiques, les enregistrements radio et les représentations. Sébastien Daucé, de l'ensemble Correspondance, rencontré en entretien, est représentatif de ces ensembles indépendants dont l'ambition de diffusion est tournée vers les marchés européens, le Japon et l'Amérique latine.

Outre cette activité et cette renommée internationales, la mobilité des orchestres et des ballets en France dépend de leur rattachement en tant qu'institution. En effet, ces ensembles étant rattachés à un territoire (ville, département, région, pays), ils ont parfois l'obligation d'une circulation nationale ou internationale de leur activité. Par exemple, le Ballet de l'Opéra de Lyon tourne à l'étranger depuis la création de *Cendrillon* par Maguy Marin en 1985. Selon son chargé de diffusion, Thierry Leonardi, cette diffusion internationale « fait vraiment partie de son cahier des charges ». Même logique pour l'Orchestre des Pays de Savoie malgré une

activité internationale moins intense :

Aline Sam Giao : « Après, notre mobilité internationale, c'est une toute petite partie de notre mission. Néanmoins, c'est notre part de la mission qui est liée à notre financement national. Comme on est un orchestre national, on doit aussi se confronter à la scène internationale, que ce soit par le disque, puisque c'est une carte de visite qui s'exporte et il y a la présence hors de notre région d'implantation que ce soit en France ou à l'étranger. »

Un aperçu de la programmation des différents orchestres et ballets français montre que l'international fait partie de l'activité de ces ensembles, quelle que soit leur taille. La composition souvent déjà très internationalisée des ensembles explique probablement aussi en partie ce prisme international.

Théâtre, musique classique et opéra, outre leur ancienneté circulatoire, caractérisent aujourd'hui une mobilité de réseaux. Au réseau de la diplomatie culturelle française se juxtaposent le réseau des institutions culturelles prestigieuses des grandes métropoles (opéras, auditorium, théâtres) ainsi que celui des festivals.

1.2. Arts de la rue et nouveau cirque : une spécificité française

Au cours des années 1970, deux nouvelles formes esthétiques ont émergé en France et se sont imposées rapidement dans le paysage international : le nouveau cirque (ou cirque contemporain) et les arts de la rue. Ces deux disciplines ressortaient dans l'étude de l'ONDA comme celles dont les compagnies se produisaient le plus à l'étranger à la fin des années 2000. Pour les arts de la rue comme pour le nouveau cirque, près de 80 % des compagnies ayant répondu à l'enquête avaient présenté au moins un spectacle à l'étranger entre 2006 et 2010. Plus précisément pour l'année 2009, l'enquête de Hors les Murs a recensé plus de la moitié des compagnies répondantes ayant présenté leur spectacle en Europe et plus d'une sur dix ailleurs dans le monde. L'étude précisait que cette diffusion internationale avait lieu quasi-exclusivement dans des festivals (Gonon, 2010).

À nouveau, l'usage de la langue apparaît comme facteur explicatif de la facilité de diffusion internationale (Tucker et al., 2008). En effet, dans les deux esthétiques, l'absence de texte ou l'usage d'un langage qualifié d'universel permettrait d'aborder facilement les programmeurs et les publics du monde entier. L'étude de l'ONDA et celle de Circostrada Network (voir Encadré 21 page 225) pointent toutes les deux la spécificité de la longévité des spectacles dans ces deux disciplines qui facilite aussi leur insertion internationale. Enfin, un autre facteur explique la vitalité internationale spécifiquement française de ces deux disciplines : une paternité et un savoir-faire national revendiqué et valorisé.

Marion Achard : « C'est vraiment la dernière année à l'école de cirque quand j'ai entendu parler de toutes les écoles de cirque qu'il y a avait dans le monde. Et il y avait une sorte... Chaque école de cirque à l'étranger était associée à une compagnie française, c'était très bizarre ça. Par exemple, au Cambodge, c'était Les Cousins qui géraient plus ou moins l'école de Battambang. En Tunisie, c'était le CNAC et quand on est allé au Maroc, à Rabat, en fait c'était Fratellini qui gérait Shem'sy. Au Brésil c'était Pierrot Bidon. Donc on avait l'impression, comme ça, comme si les compagnies françaises s'étaient réparties. »

Marion Achard, de la compagnie Tour de Cirque, explique comment le nouveau cirque a fait école à l'étranger et a stimulé ainsi la circulation des artistes, des spectacles et des influences. En effet, hors d'Europe, des noms de circassiens français résonnent en tant que fondateurs et exportateurs du nouveau cirque aux quatre coins du monde. C'est en particulier le cas de Pierrot Bidon qui a été pionnier dans la création d'écoles et dans la diffusion de l'esthétique du nouveau cirque au Brésil et en Afrique de l'Ouest. Des lieux portent ainsi la marque du nouveau cirque à la française comme Buenos Aires et son Polo Circo dont la création en 2009 a été très fortement inspirée par les circassiens français (cirque Altaï, l'Armo, Non Nova, le Cnac de Rosny-sous-Bois...) (Lane, 2011).

Malgré cette implantation internationale, les compagnies françaises demeurent détentrices des clés de l'esthétique propre au nouveau cirque, à savoir la création dramaturgique qui prime sur la performance des "numéros" (Cordier, 2007). C'est une marque de savoir-faire et ce qu'on pourrait appeler aussi une « exception culturelle ». Derrière ce terme caractéristique de la conception culturelle à la française depuis les années 1980, il y a l'idée que les circassiens français, et par synecdoque la France, ont développé un savoir-faire et une esthétique dont ils ont encore le monopole. C'est en ces termes que la place du nouveau cirque dans le monde était qualifiée dans un article de la revue *Arts de la piste* en 2001. Près de quinze ans plus tard, selon Marisol Desentis, directrice de la Tohu à Montréal, cette place n'était toujours pas démentie :

Marisol Desentis : « Oui, il y a beaucoup [de compagnies françaises], parce qu'on n'a pas le choix ! On n'a pas le choix, le cirque contemporain se fait en France. On n'a pas le choix si on veut programmer. Moi j'ai 20 shows à trouver par année, là-dessus j'en ai peut-être 5 de québécois si je suis chanceuse. [...] Oui parce qu'ils sont bons en cirque contemporain. Et c'est pas seulement qu'ils sont bons, c'est qu'ils ont des sous pour créer. »

Qu'il s'agisse de la qualité d'une esthétique ou bien du soutien de l'argent public au secteur artistique, le nouveau cirque et les spectacles de rue français s'exportent dans le monde. Ce ne sont vraisemblablement pas les conditions intrinsèques de leur diffusion qui la facilitent : ni l'investissement de l'espace public pour les arts de la rue, ni les spectacles sous chapiteau ou

sous yourte pour le nouveau cirque. Ces éléments sont favorables à leur diffusion seulement parce qu'ils participent à ces esthétiques recherchées par les programmeurs étrangers. Les compagnies françaises deviennent ainsi à l'étranger indissociables d'un savoir-faire entretenu et porté par la France qui semble valoir comme un passeport.

1.3. Musiques actuelles et danse : les secteurs prolifiques

« La danse ne circule pas comme la musique » à en croire le sous-titre d'un article de Christophe Apprill. Pourtant, l'auteur rappelle qu' « il semble acquis que leur circulation relève *a priori* de processus et de régimes identiques » (2015, p. 131). Même si leurs modes de transmission se distinguent, les compagnies de danse partagent aujourd'hui avec les groupes de musiques actuelles et de jazz le fait de compter parmi les plus mobiles.

1.3.1. La danse

Selon l'étude de l'ONDA, la danse est une discipline qui se diffuse facilement et largement à l'étranger. Trois compagnies sur quatre ont présenté au moins un spectacle à l'étranger entre 2006 et 2010. Cette proportion est quasiment la même que pour le cirque et les arts de la rue mais correspond à un nombre de compagnies plus élevé, soit plus d'une centaine de compagnies qui ont répondu à l'enquête et qui ont eu une activité internationale. De plus, la danse est également la plus prolifique puisqu'elle se classe première en nombre de spectacles présentés à l'étranger. Ceci amène l'auteure de l'étude à relever un « dynamisme des compagnies chorégraphiques françaises à l'étranger » (Deniau, 2011, p. 56).

Les trois compagnies de danse qui composent l'échantillon d'entretiens confirment cette forte mobilité. Bien qu'ayant été approchées sans *a priori* quantitatif et malgré la diversité de leurs profils, elles partagent une activité internationale foisonnante. La compagnie de hip hop Pockemon Crew enchaîne les championnats mondiaux depuis le début des années 2000 et les tournées internationales depuis le début des années 2010. La compagnie de danse contemporaine Lanabel a présenté ses spectacles à l'étranger au moins une fois chaque année depuis 2003. Enfin, Bouba Landrille Tchouda est l'un des plus « internationaux » avec sa compagnie Malka dans la mesure où il passe en moyenne entre 4 et 6 mois à l'étranger par an.

Angelin Preljocaj, Philippe Decouflé, Maguy Marin, Jérôme Bel ou encore Mourad Merzouki sont quelques danseurs qui, au-delà de leur présence récurrente à l'étranger, véhiculent la danse contemporaine française dans le monde (Lane, 2011).

1.3.2. Les musiques actuelles

La diffusion française de musiques actuelles et de jazz dans le monde a été évaluée par une étude du CNV et de BureauExport (voir Encadré 21 page 225). Pour l'année 2011, l'étude a recensé environ 3000 concerts de groupes ou musiciens français à l'étranger. C'est le même volume que l'estimation annuelle de Marie Deniau pour l'ensemble du spectacle vivant. Le secteur des musiques actuelles se distingue donc par une diffusion internationale numériquement imposante. Sa spécificité est le support phonographique qui, matérialisé ou numérique, se diffuse de manière complémentaire aux concerts et influe sur la mobilité des artistes. Les musiciens du groupe de reggae Dub Inc expliquent leur activité internationale abondante par une stratégie de diffusion préalable de leur musique de manière gratuite. Cette diffusion suscite ensuite l'organisation de concerts voire de tournées à l'étranger. Autre spécificité des musiques actuelles, leur structuration en entreprises de production (labels, producteurs) et de diffusion (tourneurs) qui insère plus facilement les artistes dans les logiques marchandes internationales.

Dans cette même étude, on apprend que ces deux organismes ont aidé, en 2010 et en 2011, 221 artistes et 99 sociétés de production pour la réalisation de près de 1500 dates et près de 300 tournées. Les artistes phares de la scène française à l'étranger étaient alors Vanessa Paradis, Cocoon, Arthur H ou encore Tété. Les modes de diffusion privilégiés sont les tournées et les dates de festivals qui représentent près de 80 % des dates à l'étranger. L'étude note cependant une augmentation de la "part restante" qui concerne les dates dites promotionnelles : premières parties et *showcases*. Du point de vue des styles, les groupes de pop rock ainsi que la chanson dominent numériquement la diffusion internationale, dans les mêmes proportions qu'ils dominent la diffusion nationale. Dans le cas de la chanson, ce constat attire l'attention sur l'usage de la langue qui ne semble pas poser de problèmes à l'international. L'étude note que les musiques du monde, et surtout les musiques électroniques, sont les plus internationalisées au sens où ils sont surreprésentés à l'international par rapport à leur diffusion nationale.

Ce panorama de la diffusion des compagnies françaises montre avant tout un paysage artistique du spectacle vivant largement tourné vers l'activité internationale. Malgré l'absence d'études statistiques couvrant l'ensemble du spectacle vivant de manière exhaustive, cette section a été l'occasion d'un état des lieux des enquêtes renseignant la diffusion des artistes français à l'international. Les chiffres présentés sont difficilement comparables entre eux compte tenu de la diversité des échantillons et des méthodes des enquêtes. Pour autant, ils donnent des indications utiles pour avoir une idée des volumes et des proportions de compagnies et de spectacles qui sont diffusés à l'international. Ces chiffres et leurs indications privilégient la diffusion, c'est-à-dire la « dernière étape de la chaîne de fabrication artistique (Grésillon, 2014, p. 77), et négligent ainsi les autres étapes comme la création en résidences qui nourrissent pourtant les flux de circulation des artistes.

L'approche sectorielle proposée a tenu compte de la segmentation des organismes produisant les études sur la diffusion. Cette approche a souhaité, d'une part, présenter l'état de la diffusion pour chacun des secteurs et, d'autre part, aborder les éléments explicatifs de ces différences. Les différents secteurs artistiques se distinguent moins par leur volume de diffusion internationale ou par les caractéristiques esthétiques qui expliqueraient directement cette mobilité que par leur capacité à s'inscrire dans différents types de réseaux de diffusion, plus ou moins anciens et institutionnalisés. On distingue également des esthétiques, des spécificités françaises comme le nouveau cirque, les arts de la rue ou les musiques électroniques dont le volume des flux à l'international n'est pas massif mais qui sont particulièrement appréciées et recherchées par les programmeurs étrangers.

2. L'international : un terrain de jeu et une zone de chalandise

Fabien Jannelle : « Une compagnie, un artiste, il faudrait vraiment qu'il soit au fin fond de la terre de feu pour échapper à tous ces gens qui sillonnent le monde à longueur de journée. Il y a une très grande mobilité... Le rapport au monde dans le spectacle vivant a complètement changé à la fin du XXe siècle. »

L'activité internationale semble désormais être de l'ordre d'une norme tellement elle dépend de logiques économique et culturelle qui ont été mondialisées. C'est le constat que pose également Philippe Chadoir en parlant de « nécessaire insertion internationale » (2005, p. 11) qu'il explique par des logiques marchandes. Dès lors, l'international se pose comme une nécessité ou bien comme un désir, un horizon pour les artistes.

2.1. L'international : un saut d'échelle pour les artistes français

L'accès des artistes français à ces réseaux internationaux a tardé à se faire. Fabien Jannelle explique ce retard, premièrement, par un problème de langue et la difficulté générale des Français à maîtriser les langues étrangères. Deuxièmement, le coût des spectacles français est souvent prohibitif pour des programmateurs étrangers, *a fortiori* hors de la zone des pays industrialisés. Troisièmement, c'est la qualité du réseau national qui a freiné l'extension de la circulation des artistes français aux réseaux étrangers. En effet, la bonne structuration du réseau intérieur et la dotation en financements publics permettaient aisément de trouver des moyens de co-production et de diffusion sans sortir des frontières. La mobilité internationale était alors essentiellement le fait de la diplomatie et d'une volonté de rayonnement de la culture française dans le monde, pilotée par l'Institut français (anciennement AFAA puis Culture France).

Le ressort économique de la mobilité internationale est un aspect plus récent, lié d'une part à une crise de l'industrie culturelle (en particulier de l'industrie des supports phonographiques pour le secteur de la musique), à une plus forte concurrence au sein du réseau national et à une raréfaction des subsides publics. Fabien Fournier-Laroque explique que l'international est un marché de prospection pour les musiques actuelles, un marché vers lequel le BureauExport accompagne les artistes produits en France afin que les acteurs de leur environnement professionnel (labels, tourneurs, producteurs) y investissent. Selon lui, la logique économique consiste d'abord à s'implanter solidement dans le marché national avant de se projeter vers l'international, même s'il concède qu'il y a de nombreux contre-exemples. Les marchés internationaux agissent alors comme des marchés supplémentaires au marché national afin de vendre davantage de supports phonographiques et de spectacles.

Au facteur purement économique, Fabien Jannelle ajoute un autre facteur expliquant la dimension internationale de la mobilité des artistes français : le « mouvement culturel » qui fait « qu'aujourd'hui, la mobilité, l'Europe, l'international, fait partie de leur vie ». En effet, en tant que directeur d'une structure nationale, il remarque chez les jeunes artistes un « goût pour l'international ». Cette tendance doit être nuancée dans sa perspective historique. Nous avons montré dans le chapitre 3 que ce goût d'une part pour la mobilité, d'autre part pour l'international n'est pas nouveau. Il s'agirait plutôt d'un renouveau, à dater du cours des années 1980 et 1990, que les trajectoires d'artistes comme Gilles Rhode, Bruno Meyssat ou

Moïse Touré attestent¹⁰⁹. Quoi qu'il en soit, pour Fabien Jannelle ce « goût pour l'international » se traduit aujourd'hui par un accès aux réseaux mondiaux facilité par le numérique. Pour lui, les jeunes artistes ont désormais immédiatement accès à de l'information sur les ressources et réseaux internationaux, ce qui élargit leur horizon géographique d'activité. C'est la raison pour laquelle "l'international" intervient rapidement dans les trajectoires des groupes et des compagnies et dans leurs stratégies de développement. Fabien Jannelle cite l'exemple du metteur en scène Phillippe Quesne qui « cassait les prix de ses spectacles [...] pour pouvoir aller jouer à l'étranger ». De ce point de vue, on distingue difficilement dans "l'international" ce qui relève d'un investissement économique ou d'un horizon de développement artistique.

Permanence des réseaux culturels de la diplomatie française, essor des enjeux marchands à l'échelle internationale et renouveau d'un goût pour l'international sont les trois facteurs qui expliquent, selon Fabien Jannelle, les contours de la diffusion internationale du spectacle français. Chacun de ces facteurs explique un saut d'échelle de la diffusion nationale à une diffusion internationale qui se traduit par « un rapport au monde dans le spectacle vivant [qui] a complètement changé », pour citer à nouveau ses propos. Une étude de cas de compagnies mobiles à l'international permet de mieux comprendre ce saut d'échelle et les logiques de diffusion qui l'accompagnent.

2.2. *Transe Express et Dub Inc : deux cas de diffusion internationale*

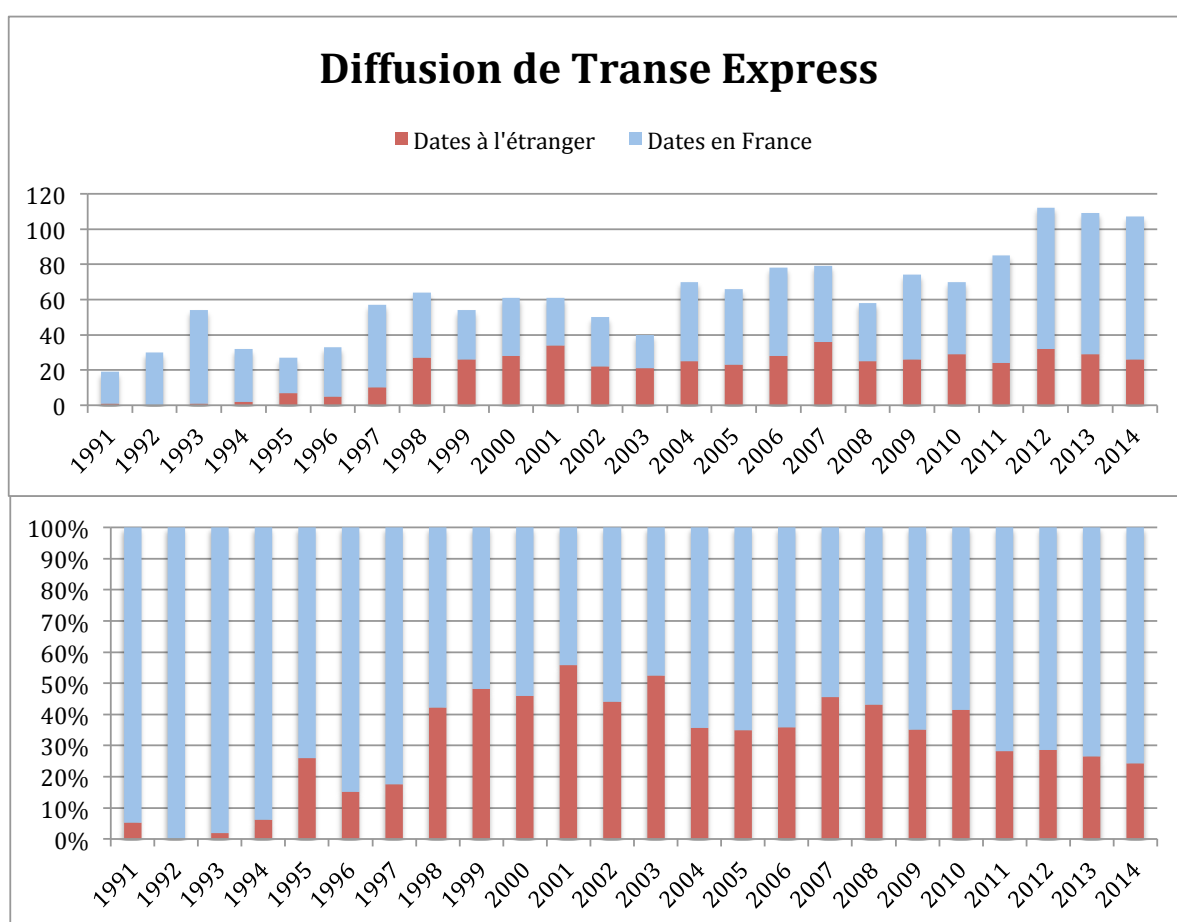
Les opérateurs culturels interrogés et la presse spécialisée soulignent unanimement que la question de l'international se pose pour les compagnies, quelle que soit l'échelle visée : du pays voisin jusqu'au bout du monde. Il ne s'agit pas seulement de jouer, de vendre ou de monter des spectacles à l'étranger. Pour la gestion et le développement économique et artistique, la place de l'international dans l'activité d'une compagnie est une question d'« équilibre ». C'est avec ce terme que Brigitte Burdin décrit l'ensemble des activités de la compagnie de théâtre de rue Transe Express depuis sa création. L'étude de la diffusion de cette compagnie ainsi que du groupe de reggae Dub Inc permet de comprendre ce que signifie cet équilibre.

¹⁰⁹ Ces artistes quinquagénaires, rencontrés et interviewés, racontent comment la dimension internationale a fait partie de la construction de leur parcours artistique.

2.2.1. La recherche d'un équilibre national/international

Au cours des dix premières années de la compagnie Transe Express dans les années 1990, la part des dates à l'étranger n'a fait qu'augmenter pour atteindre un pic en 2001, année où la compagnie s'est davantage produite à l'étranger qu'en France (voir Figure 8). Depuis, le nombre de dates à l'étranger s'est stabilisé autour d'une moyenne de 27 dates par an. Cette permanence et cette stabilité s'expliquent par la particularité de cette compagnie de produire et diffuser plusieurs spectacles en même temps. C'est pour cela que la part des dates à l'étranger, elle, a tendance à diminuer, à cause de la création de nouveaux spectacles qui tournent davantage en France.

Figure 8 – Diffusion de Transe Express

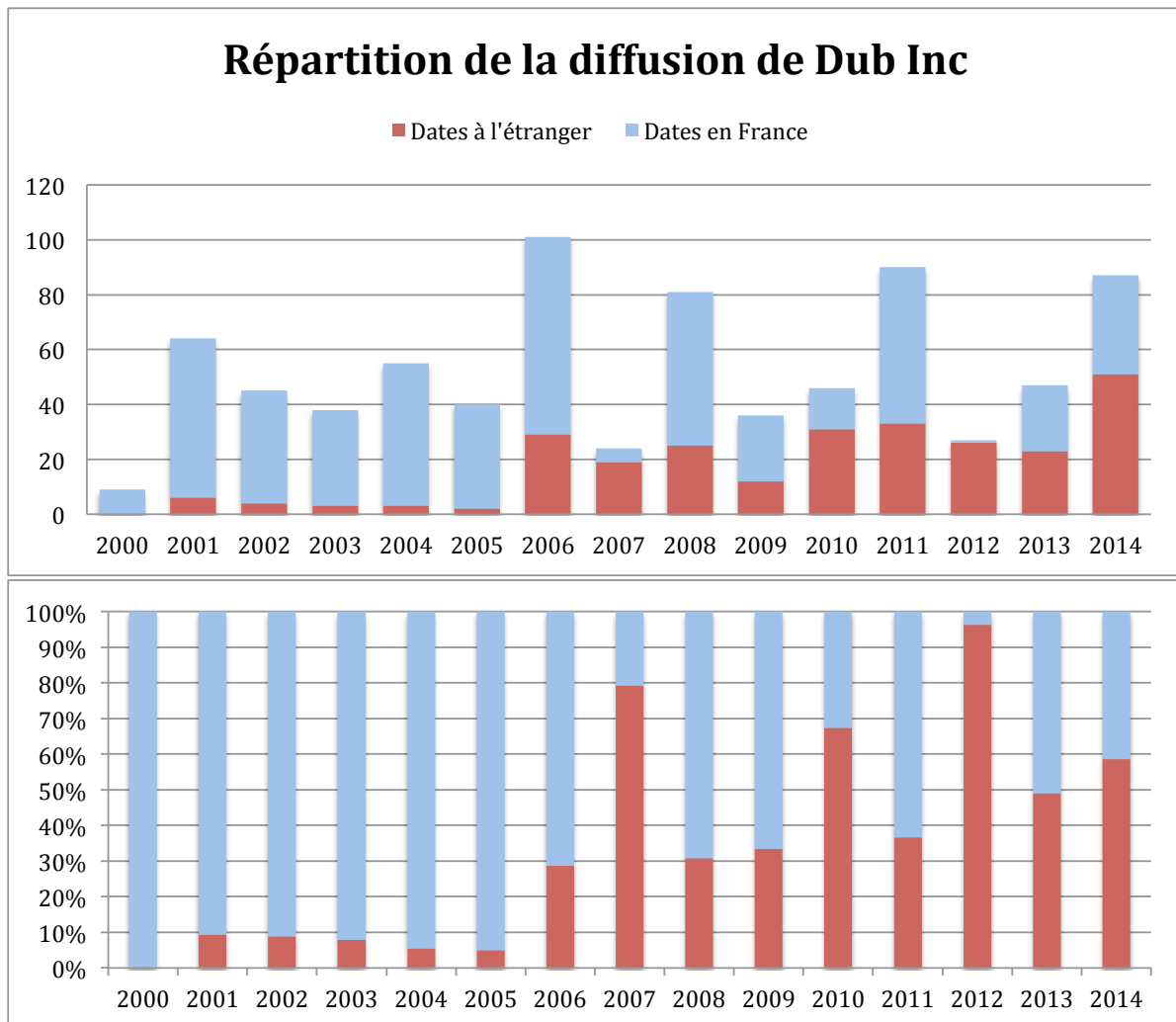


Source : données de Transe Express ; Réalisation : F.Barthélémy, 2015.

La diffusion du groupe de reggae stéphanois Dub Inc, de ses premières dates à la fin des années 1990 jusqu'en 2014, montre une progression de la place de l'étranger (voir Figure 9). Si ces dates n'étaient qu'une poignée durant les premières années du groupe, leur nombre a bondi à partir de 2006 pour devenir majoritaire à quatre reprises en 2007, 2010, 2012 et 2014. Depuis 2006, le nombre de dates à l'étranger s'est stabilisé autour d'une vingtaine par an en

moyenne. En revanche, la part de ces dates dans l'ensemble de la diffusion est en augmentation et traduit à la fois l'intensification et l'élargissement des réseaux internationaux du groupe¹¹⁰. Pour autant, cette progression du nombre de dates à l'étranger et de leur part dans la diffusion n'est pas régulière. Elle dépend du rythme d'enregistrement et de sortie des albums, spécificité du secteur des musiques actuelles.

Figure 9 - Un équilibre France/international dans la diffusion (2/2)

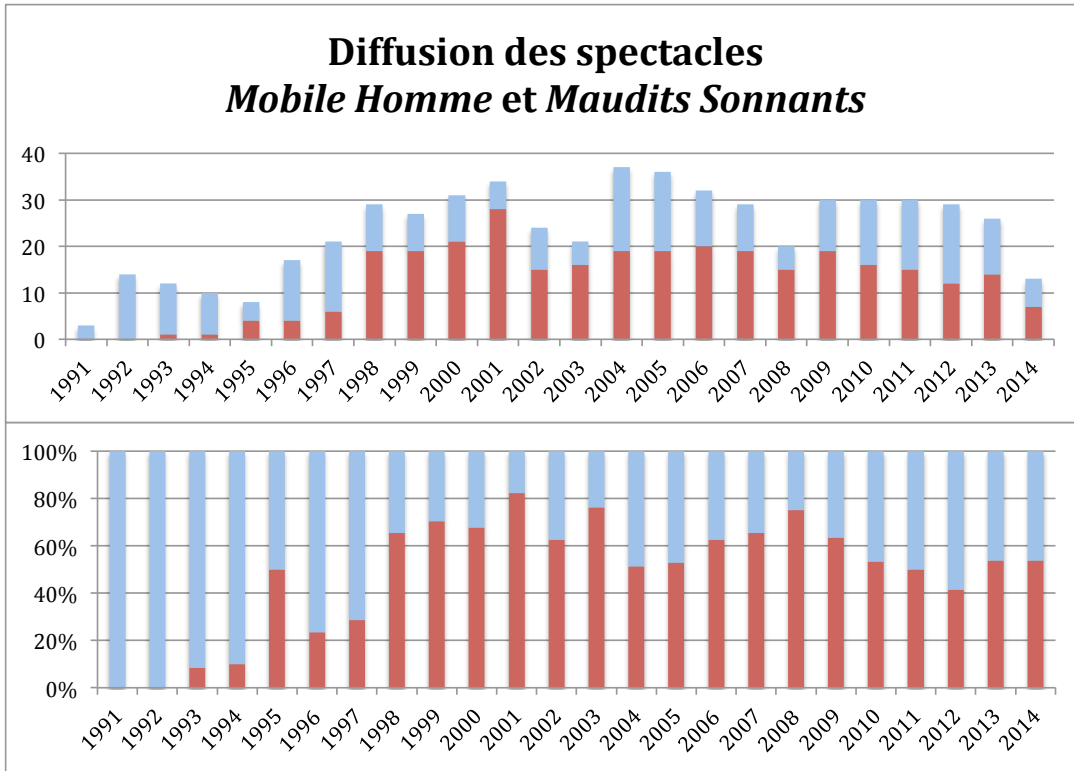


Source : données de Dub Inc ; Réalisation : F.Barthélémy, 2015.

¹¹⁰ Dub Inc présente une particularité par rapport à d'autres groupes de musiques actuelles dans leur manière de démarcher à l'étranger et de faire du réseau. Ils ne passent pas par des structures d'aide à l'export comme BureauExport ni par des tourneurs internationaux. Ils démarchent directement des programmeurs et des tourneurs locaux et sont souvent invités par des fans.

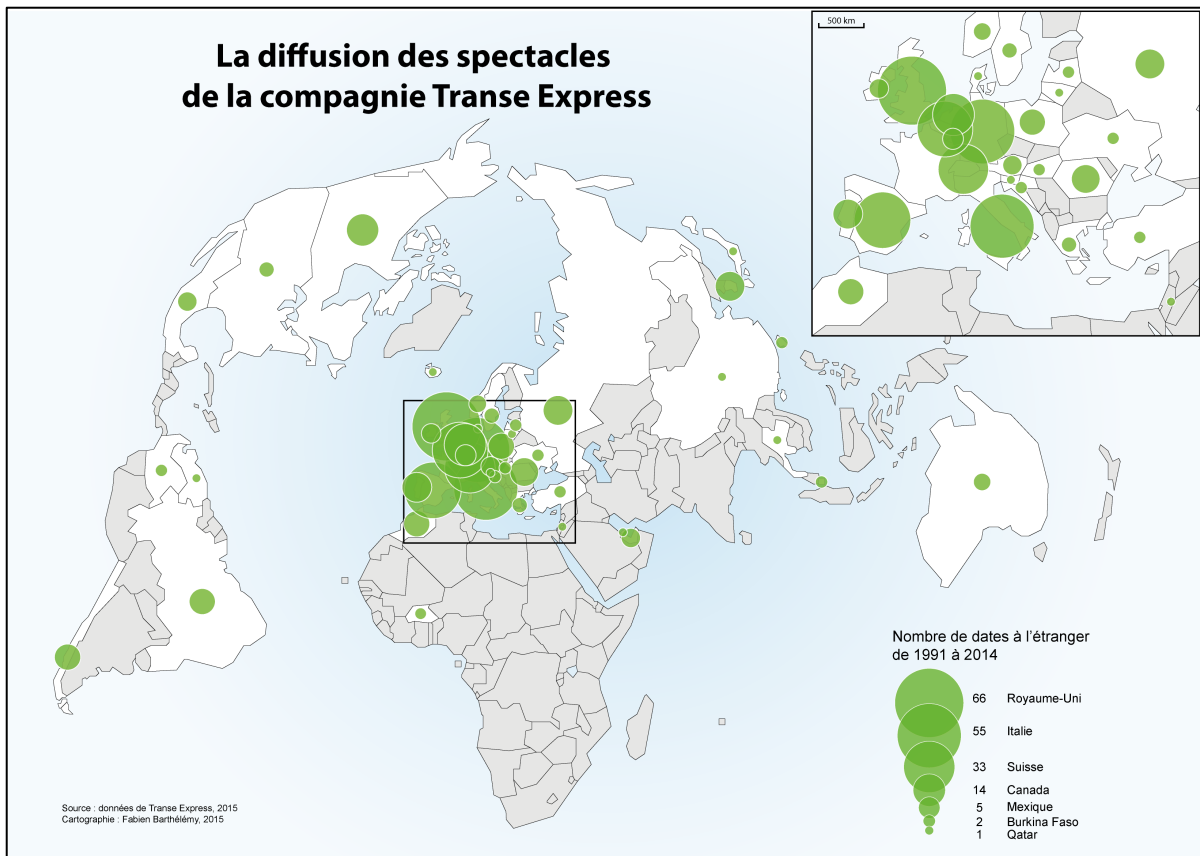
2.2.2. Un élargissement géographique

Figure 10 - Un équilibre France/international dans la diffusion (1/2)

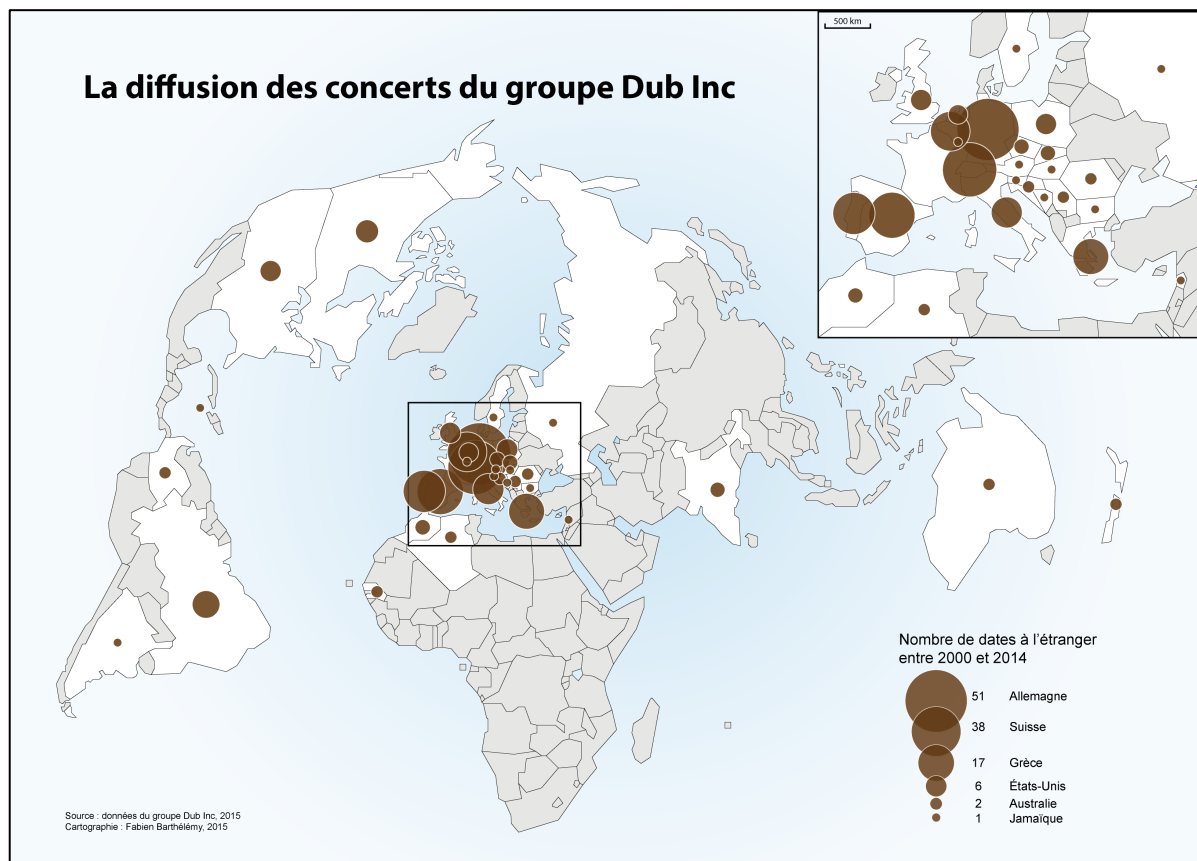


Source : données de Transe Express ; Réalisation : F.Barthélémy, 2015

Carte 2 - Diffusion de la compagnie Transe Express



Carte 3 – Diffusion du groupe Dub Inc



Pour Dub Inc comme pour Transe Express, une similitude apparaît dans la logique spatiale de diffusion : l'élargissement de la géographie de diffusion. D'abord centrées sur le marché national, les destinations des représentations s'étendent des pays voisins à l'Europe puis aux autres continents. Deux spectacles de Transe Express illustrent cette tendance : *Mobile Homme* créé dès 1991 et *Maudits Sonnants* créé en 1996. Ce sont les deux spectacles les plus vendus à l'international qui ont d'abord circulé en France pendant quelques années avant d'être majoritairement produits à l'étranger depuis 1997 (voir Figure 10). Au cours des années 1990, la diffusion internationale de Transe Express est restée exclusivement européenne (Allemagne, Pays-Bas, Espagne, Italie, Royaume-Uni, Pologne, etc.). C'est en 2000, avec la représentation de *Maudits Sonnants* au Singapore Art Festival que la compagnie a franchi pour la première fois les limites continentales. Par la suite, même si la compagnie est restée très présente en Europe, la Russie, le Canada, la Corée du Sud, l'Australie et le Mexique ont été les destinations extra-européennes les plus récurrentes (voir Carte 2)¹¹¹. Ce franchissement extra-européen est arrivé plus tôt dans l'histoire de Dub Inc, après quatre ans d'activités internationales, avec un voyage au Sénégal puis de multiples dates au Brésil, au Canada, aux

¹¹¹ Les Carte 2 et Carte 3 ont été réalisées avec la même règle de proportionnalité afin de pouvoir les comparer.

Etats-Unis, en Inde et au Maroc (voir Carte 3). Cette logique géographique a été résumée en entretiens par les membres du groupe :

Grégory Mavridorakis : « À ce moment-là on a commencé, comme on ne connaissait rien, on était vraiment des débutants dans ce milieu-là, on a commencé à s'organiser pour tourner sur Saint-Etienne, la région, en fait ça a fait une sorte d'escargot, on est allé de plus en plus loin. »

2.2.3. Un équilibre économique

Cette idée d'équilibre national/international va au-delà d'une répartition géographique pour les compagnies. Financièrement, l'international n'a pas la même valeur pour toutes les compagnies. Pour Transe Express, le marché international est un réservoir de dates pour faire travailler les 150 intermittents de la compagnie. L'équilibre national/international permet ainsi de compléter le marché national. En particulier dans le secteur de la musique, la crise du disque a incité des groupes à faire davantage de concerts pour compenser et donc à prospecter vers l'international. Pour autant, l'international est un investissement à risque. Pour Dub Inc, mis à part les dates dans les pays voisins, les excursions au Liban, au Sénégal, au Brésil ou encore en Inde se font le plus souvent à perte mais permettent de s'implanter.

Grégory Mavridorakis : « Si on est un des seuls groupes français à voyager autant, c'est justement parce qu'on a un peu la culture d'accepter de faire quelques sacrifices au début pour pouvoir développer quelque chose sur le long terme. »

Cette manière d'approcher l'international peut être généralisée à beaucoup d'équipes qui m'ont expliqué, en entretien, faire le choix de prendre le risque d'un projet à perte ou, au mieux, à équilibre budgétaire¹¹². Pour garantir cet équilibre budgétaire, l'étranger nécessite des adaptations artistiques afin de réduire les coûts (baisse de l'effectif, découpage des pièces, réduction du matériel et du décor). Même de grosses structures comme les Ballets de l'Opéra de Lyon abordent l'étranger avec un équilibre d'excitation et de risque. Cette prise de risque financière explique que, selon l'étude de l'ONDA, les compagnies les plus anciennes, les mieux structurées et celles bénéficiant d'un conventionnement sont les plus mobiles (Deniau, 2011, p. 53).

Outre l'aspect financier, il s'agit d'un équilibre dans le fonctionnement des compagnies, d'un point de vue humain et artistique, qui rejoint le « goût pour l'international » qu'évoquait Fabien Jannelle. Si l'étranger est un « équilibre » pour Brigitte Burdin et les équipes de Transe Express, c'est un « nouveau souffle » pour les musiciens du groupe Dub Inc qui

¹¹² D'après les entretiens de Sébastien Daucé, Saïd Farouki, Brigitte Burdin, Grégory Mavridorakis, Thierry Leonardi.

s'interprète aussi comme un équilibre. Équilibre entre la lassitude des conditions de jeu en France ou dans un étranger proche où les conditions sont similaires et la découverte, la « nouvelle aventure » que constitue chaque nouvelle date à l'étranger.

Après le tour d'horizon sectoriel de la diffusion internationale, la deuxième partie a approfondi les logiques de diffusion du point de vue des compagnies qui expliquent la « nécessaire insertion internationale » évoquée par Philippe Chaudoir (2005, p. 11). Elle s'est appuyée essentiellement sur les éclairages de Fabien Jannelle, recueillis en entretien, et sur l'étude des cas de Dub Inc et Transe Express.

Qu'il découle de l'existence des réseaux diplomatiques ou bien d'un goût pour cette échelle d'activité, l'attrait pour l'international se traduit en termes économiques pour le fonctionnement de la compagnie. Un équilibre national/international est recherché, premièrement en nombre de dates dans la diffusion et deuxièmement en termes financiers. Pour le premier aspect, l'international est nettement recherché dans la carrière du groupe ou de la compagnie, en suivant une logique géographique d'élargissement, avant qu'un équilibre soit trouvé. Pour le second aspect, si l'international constitue une réserve de dates pour Transe Express, il constitue toujours une partie à perte pour Dub Inc.

Cet aspect économique pour les compagnies est un écho à la structuration des marchés internationaux dans lesquelles d'insère leur diffusion.

3. Un marché international de la musique et du spectacle vivant

Entre nécessité financière et désir d'ailleurs, l'équilibre recherché par les artistes dans la diffusion de leurs spectacles ou bien dans des projets de création les amène à aborder une géographie de l'art qui se structure en permanence entre des logiques commerciales, culturelles et politiques. Ces logiques façonnent des réseaux, des nœuds et des territoires de l'art du spectacle dans lesquels les artistes français s'inscrivent à l'échelle mondiale.

3.1. Le réseau mondial des salons et des festivals

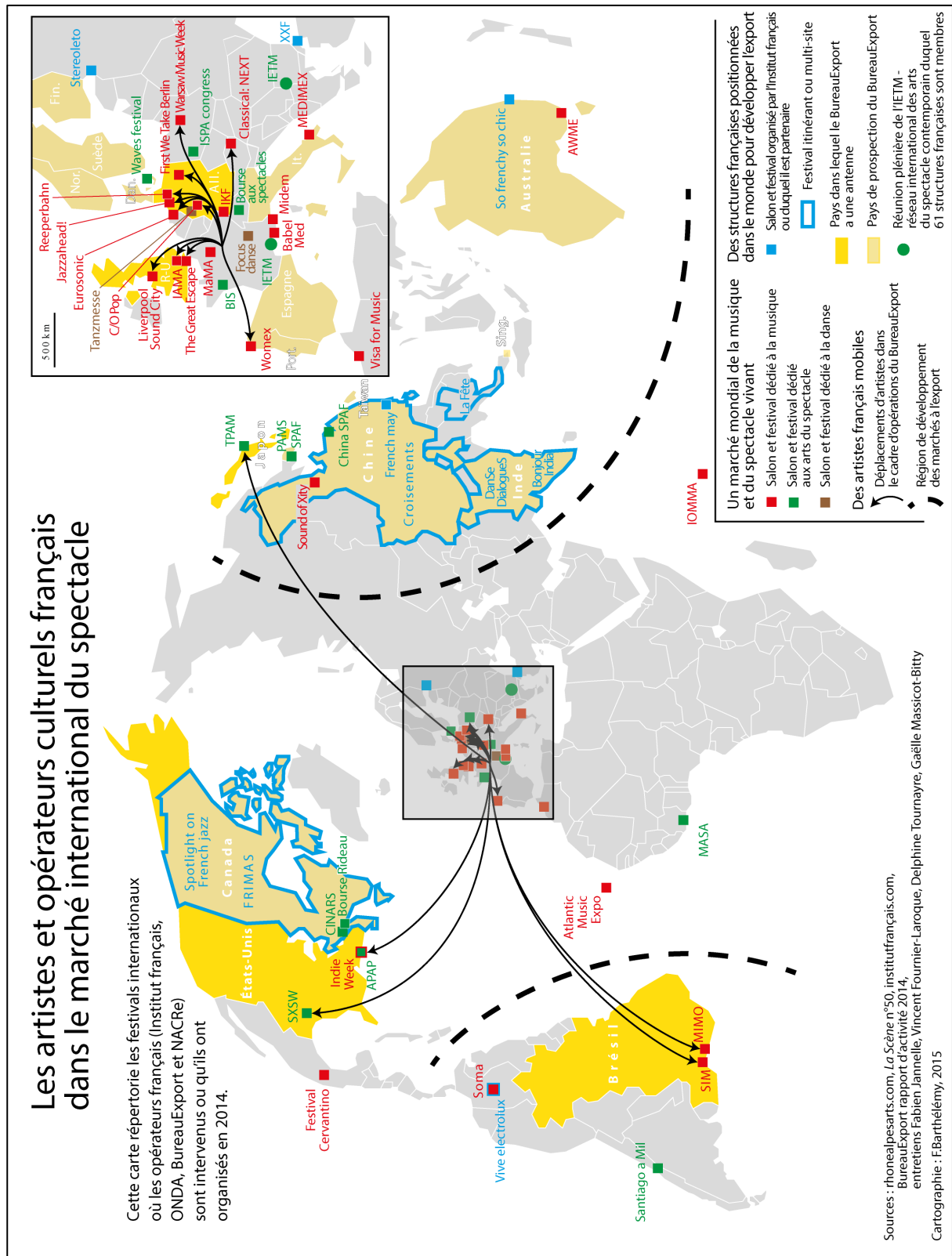
Fabien Jannelle : « Et donc ceci ça constitue un marché, ça veut dire qu'il y a un peu de possibilité de prescription c'est-à-dire qu'on peut acheter des choses, il y a des professionnels qui se connaissent maintenant parce qu'ils circulent [...]. Les festivals sont aujourd'hui le point de rencontre. »

La diffusion internationale des spectacles décrit les contours d'une mondialisation de l'art qui s'organise autour des salons et festivals agissant comme des nœuds, des hubs qui captent les flux d'œuvres et d'artistes. Aujourd'hui, la majorité des grands festivals internationaux qui structurent le marché mondial de l'art vivant sont des festivals musicaux, alors que les festivals pluridisciplinaires autour du spectacle (*performing arts*) se multiplient et quelques-uns, spécialisés en danse, se distinguent. Ces festivals ou salons fonctionnent d'une manière standardisée autour d'une programmation, de *showcases*, de plateaux promotionnels, de rencontres (voire de *speedmeetings* entre agents et programmeurs) et enfin de rencontres-débats autour de problématiques¹¹³. Ce sont littéralement des marchés au sens où s'y rencontrent une offre de spectacle (ou parfois de supports phonographiques dans le cas de la musique) et une demande de programmation. Ces grands festivals se multiplient et sont des lieux stratégiques pour le développement commercial des artistes.

Pour l'année 2014, la Carte 4 donne un aperçu des principaux centres du marché mondial de la musique et du spectacle ainsi que des actions menées par les organismes pour promouvoir les artistes français. L'essentiel des grands rendez-vous internationaux de la musique et du spectacle vivant a alors lieu en Europe occidentale. L'Allemagne et le Royaume-Uni se distinguent comme d'importants organisateurs de festivals internationaux et concentrent le plus grand nombre de lieux prescripteurs de musique ou de spectacles. L'Amérique du Nord, en particulier sur sa façade Atlantique, réunit également les principaux marchés. Montréal avec le CINARS ou New York avec sa multitude de festivals sont au cœur d'un marché nord-américain où le spectacle est depuis longtemps envisagé sous l'angle du business. Cet angle se développe désormais en Asie Pacifique où plusieurs mégapoles japonaises, sud-coréennes et chinoises se sont dotées de grandes foires internationales : les *Performing Arts Meetings* (PAM). Enfin, l'Amérique latine émerge depuis quelques décennies comme une terre de festivals de grande ampleur comme Santiago a Mil au Chili ou la Semana Internacional de Musica (SIM) de Sao Paulo. Comme pour tous phénomènes mondialisés, l'ensemble du monde n'est pas concerné, des pays, des régions, des mégapoles captent les flux de ce phénomène alors que des territoires, en Afrique centrale, au Moyen-Orient, en Asie centrale et en Asie du Sud-Est, restent à l'écart.

¹¹³ Dans le cadre de l'enquête j'ai assisté à trois festivals internationaux : les Biennales internationales du spectacle à Nantes en 2014, les Transmusicales de Rennes en 2015 et le festival d'Avignon en 2013, 2014 et 2015.

Carte 4 - Les artistes et opérateurs culturels français dans le marché international du spectacle



3.2. Un soutien à la diffusion

Ce grand marché international est organisé, au sens où les professionnels se connaissent, échangent, passent des accords et organisent des événements croisés. C'est la raison pour laquelle on peut parler de réseaux dans lesquels les opérateurs culturels interviennent pour faciliter la mobilité de "leurs" artistes. En témoignent, les meetings annuels de l'IETM qui réunissent en réseau plus de 500 acteurs des arts du spectacle à travers le monde (voir Carte 4). En France, l'ONDA, BureauExport et l'Institut français sont les trois principaux opérateurs nationaux de promotion du spectacle vivant dans le monde. Il existe également des opérateurs régionaux comme la Nacre en Rhône-Alpes et des opérateurs privés comme le Pavillon Rouge des Arts (spécialisé dans le marché chinois) ou Mezzanine Spectacle. Ces opérateurs sont spécialisés dans les logiques de diffusion des œuvres voire d'export. Ils ont pour mission de connaître les acteurs et les fonctionnements des marchés étrangers afin de faciliter l'insertion des artistes français et d'y promouvoir leurs productions artistiques.

3.2.1. Les opérateurs de soutien à la diffusion

Les organes de diplomatie culturelle de l'État ont longtemps joué ce rôle : l'Association française d'Action artistique (AFAA) devenue CulturesFrance en 2006 puis Institut français en 2010. L'enjeu marchand a pris le pas depuis quelques décennies et des organisations ont été créées ou bien ont adapté leur mission pour intégrer l'aide à la diffusion internationale dans leurs missions. Avant tout concentré sur la circulation au sein du territoire national, l'ONDA a ainsi tourné une partie de son action vers l'international au cours des années 1990. C'est une association parapublique affiliée au ministère de la Culture dont la mission principale est d' « encourager la diffusion des formes contemporaines du spectacle »¹¹⁴. L'essentiel de son action internationale consiste à faire venir des programmeurs étrangers et à faciliter l'importation de spectacles étrangers mais une aide directe et indirecte est également apportée à l'export.

Le BureauExport a des missions proches mais cible le secteur des musiques actuelles et classique d'une part et l'export international d'autre part. Sa mission principale consiste à « accompagner la filière musicale française dans le développement de ses artistes à l'international » (BureauExport, 2014). C'est une structure créée en 1993 qui associe à parité des acteurs publics (ministère de la Culture et ministère des Affaires Étrangères) et des acteurs privés professionnels de la filière musicale (SACEM, ADAMI, CNV, etc.).

¹¹⁴ www.onda.org

Toujours à l'échelle nationale, des structures à implantation locale comme le Pavillon Rouge des Arts à Lyon ou Mezzanine Spectacle à Toulouse proposent des prestations de conseil et de mise en réseau grâce à leur connaissance des opérateurs sur les réseaux étrangers. Enfin, à une plus grande échelle, la NACRe a pour action de développer la mobilité internationale des artistes Rhônealpins en les aidant à s'insérer dans les réseaux internationaux.

3.2.2. De la diffusion à l'export : une action stratégique

Ces opérateurs, en particulier ceux missionnés par des pouvoirs publics, travaillent à un élargissement de la diffusion française. Si la problématique de la diffusion artistique s'est longtemps cantonnée au territoire national, elle a pris une perspective mondiale depuis quelques décennies. Fabien Jannelle explique qu'avant les années 1990, les missions de l'ONDA accompagnaient la politique de démocratisation culturelle et l'accès au spectacle sur l'ensemble du territoire national. La mise en œuvre de cette politique a suscité une circulation des compagnies et des collectifs artistiques à l'échelle du territoire national, en s'étendant parfois aux pays voisins. Les années 1990 ont marqué un changement d'échelle de la mobilité des artistes, franchissant l'échelle nationale et continentale de l'ouest européen pour accéder à une échelle mondiale. Le secteur de la musique a été précurseur dans cette organisation internationale et dans la mise en œuvre de stratégies commerciales à l'échelle du monde. Le BureauExport a été créé pour aider des artistes français, de musiques actuelles, classiques ou contemporaines, à exporter leurs disques ou leurs concerts à l'étranger et ce dans une perspective « mercantile », selon le terme employé en entretien par Vincent Fournier-Laroque, chargé de développement international. Le BureauExport a implanté des antennes à Berlin, Londres, New York et Tokyo (voir Carte 4). Récemment, un bureau a ouvert à Sao Paulo, attestant une volonté d'investir le potentiel de développement de l'Amérique latine.

Promouvoir la diffusion de la musique et du spectacle français nécessite une action qui dépasse les seules aides à la mobilité des compagnies, bourses de mobilité et aides aux tournées. Si l'export, c'est-à-dire la vente des spectacles et des supports phonographiques, est l'objectif à atteindre, celui-ci passe par une prise en compte de l'ensemble des déplacements qui constitue la circulation des différents acteurs du spectacle dans le monde. L'action des différents opérateurs que j'ai étudiés porte sur cette prise en compte générale dans l'objectif de faire se croiser les circulations des artistes et des programmeurs. Premièrement, la mobilité des programmeurs précède la mobilité des artistes. Celle-ci est stimulée par les invitations croisées des organisateurs de festivals qui viennent "faire leur marché". Par exemple, les programmeurs des festivals anglais Liverpool Sound City et The Great Escape

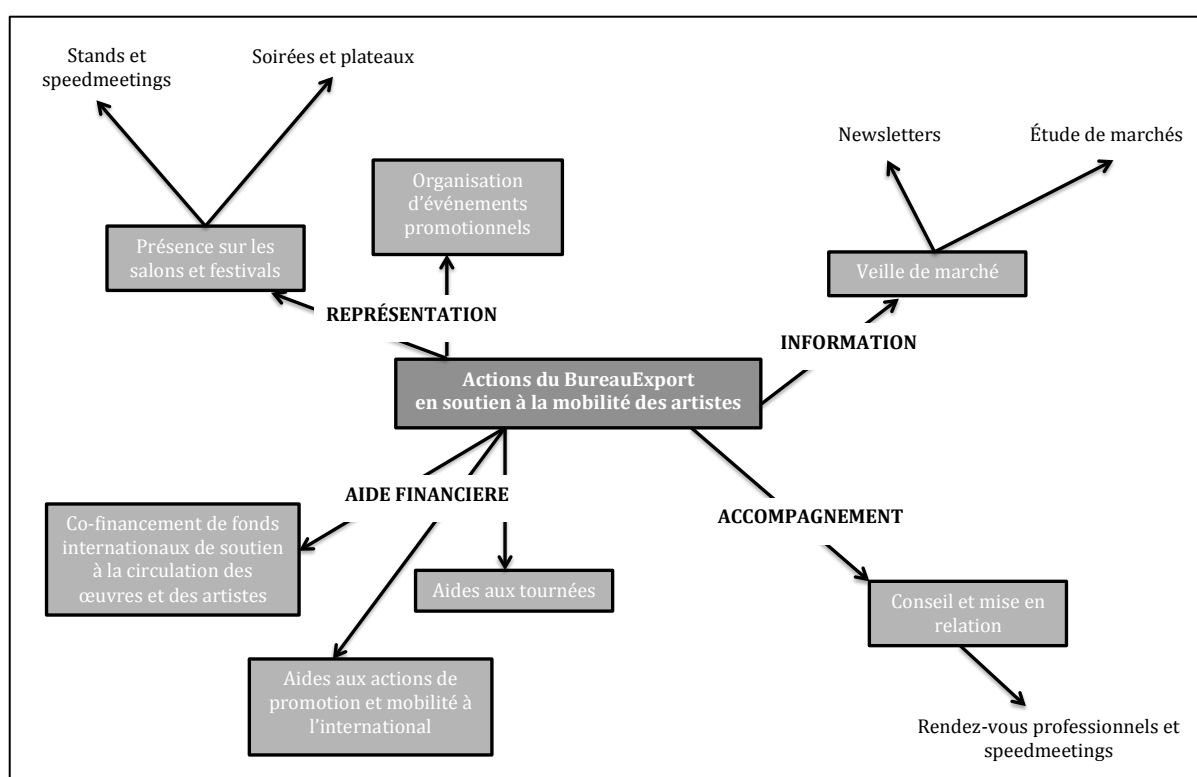
étaient invités en 2013 par le BureauExport de Londres à participer au MaMA à Paris et aux Transmusicales de Rennes. En retour, programmeurs anglais et français ont constitué ensemble un groupe d'artistes appelé « made in France » qui a été programmé dans ces festivals outre-Manche en 2014 (voir Carte 4). Deuxièmement, les artistes se déplacent pour intervenir dans des festivals étrangers, que ce soit dans le cadre de la programmation officielle (« in »), en programmation « off », ou encore en *showcase* en marge des rencontres. Dans tous les cas, c'est l'occasion de faire du *networking*, prise de contact, mise en réseau, promotion d'albums ou de spectacles. Les structures comme BureauExport, l'ONDA ou la Nacre accompagnent les artistes français dans cette démarche. Troisièmement, la France est présente lors d'événements artistiques internationaux. *A minima*, l'activité artistique française est représentée par des stands ou des *showcases* comme le French Pavilion au Classical : Next ou la French Alley au Womex. Les structures françaises organisent aussi directement des festivals ou des événements en marge de festivals à l'étranger pour faire la promotion du secteur artistique national. Ce sont des soirées ou des festivals aux noms évocateurs comme le So frenchy so chic à Sydney, le XXF – Very Very French à Istanbul, la French Connection dans le cadre du festival First We Take Berlin ou encore le French May à Guandong (voir Carte 4). C'est l'occasion de programmer des artistes français et les rendre plus facilement visibles pour les programmeurs étrangers. Mais ces événements dépassent la seule logique économique de la vente de spectacles ou de disques. En témoignent l'omniprésence de l'Institut français soit comme organisateur, soit comme partenaire, derrière ces événements. Ainsi, à travers le marché du spectacle, la logique diplomatique et l'enjeu de la présence française persiste et continue de servir le même objectif qui est celui du rayonnement.

Le passage d'une problématique de diffusion nationale à celle d'un export mondial nécessite donc la prise en compte de tout un système mondialisé de circulation des artistes, des spectacles et des opérateurs. Capter les flux implique à la fois de stimuler de la mobilité entrante en invitant des programmeurs étrangers et de créer de la mobilité sortante par des opérations de communication sur les festivals étrangers. Une particularité française, à l'initiative de l'Institut français, est la production ou co-production de festivals internationaux à l'étranger. Ces actions confirment le fonctionnement des opérateurs internationaux en réseau, un réseau par lequel ces opérateurs peuvent promouvoir la visibilité de leurs artistes.

3.2.3. L'accompagnement à la mobilité

Du point de vue des artistes, la mobilité internationale demeure globalement une entreprise délicate dont les difficultés sont régulièrement pointées dans la presse spécialisée ou les études¹¹⁵. C'est la raison pour laquelle les opérateurs proposent des aides directes à la mobilité internationale en faveur des artistes. Nous étudions ici plus précisément l'ensemble des aides à la mobilité internationale déployé par deux opérateurs : le BureauExport pour les musiciens et professionnels de la musique installés en France d'une part (voir Figure 11) et la Nacre pour les artistes du spectacle vivant installés en Rhône-Alpes d'autre part (voir Figure 12).

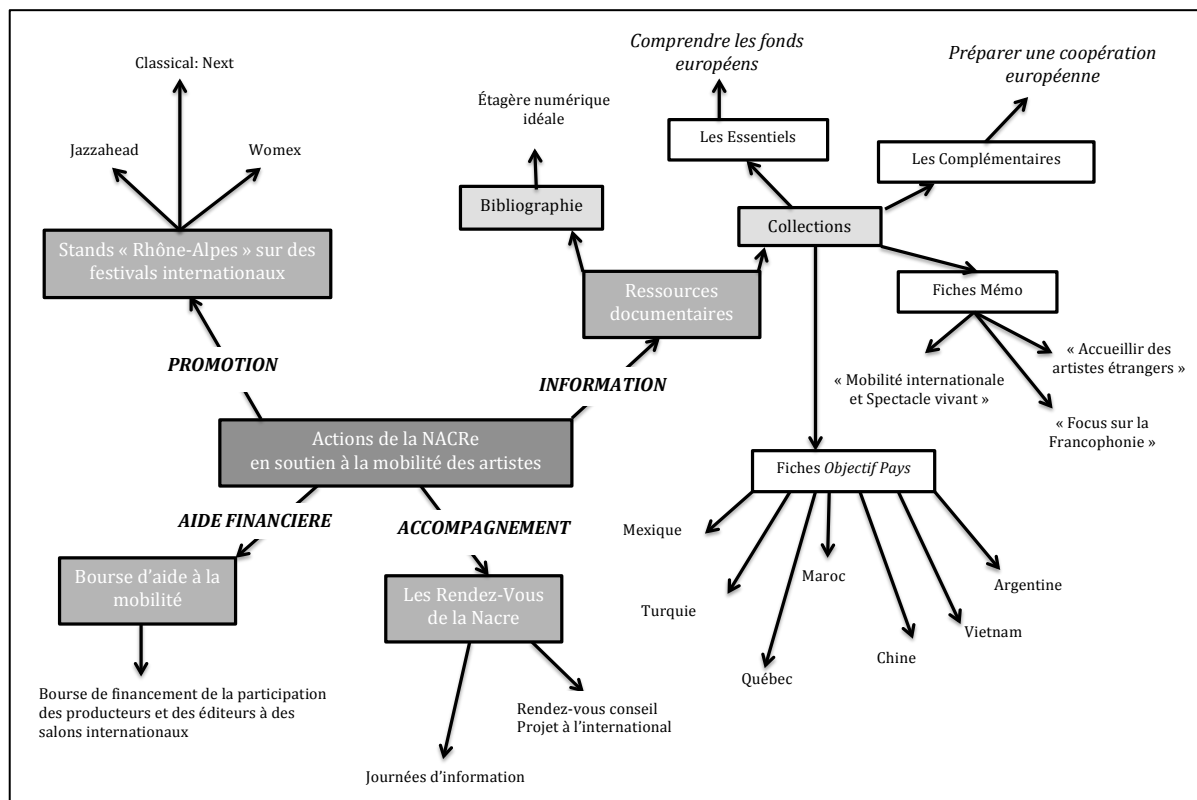
Figure 11 – Action de soutien à la mobilité internationale du BureauExport



Réalisation : F.Barthélémy, 2015. Source : rapport d'activité BureauExport 2014, entretien de Vincent Fournier-Maroque.

¹¹⁵ Nous avons déjà cité les études de l'ONDA, de Circostrada Network. À voir également *La Scène* n°50 2008. La question des freins à la mobilité internationale faisait l'objet du rapport *Mobility Matters* pour l'institut ERICarts en 2008 et cette question revient régulièrement comme thème de table-rondes lors de rencontres d'opérateurs comme l'IETM.

Figure 12 – Action de soutien à la mobilité internationale de la Nacre



Réalisation : F.Barthélémy, 2015. Source : Nacre, entretiens Delphine Tournayre et Céline Dugny.

Ces opérateurs proposent tous deux, premièrement, des aides financières à la mobilité. Concrètement, il s’agit d’un apport pour financer des projets de tournées ou la participation à des festivals. En 2014, le BureauExport a aidé près de 150 artistes pour des tournées, des *showcases* et des voyages promotionnels. Deuxièmement, nous avons déjà abordé les actions de promotion et de représentation sur les festivals et salons internationaux. Le troisième volet de l’aide à la mobilité internationale consiste à un accompagnement des artistes dans l’accès à l’information et aux réseaux. Cet accompagnement ne s’adresse pas uniquement ni directement aux artistes mais à leur entourage administratif et opérationnel : chargés de production, chargés de diffusion, tourneurs, labels, managers. La Nacre a déployé une importante banque de ressources documentaires. En particulier, les *Fiches pays* constituent de véritables guides pour aborder les marchés de certains pays et accéder aux principaux contacts. Cette démarche rejoint celle du BureauExport dont l’un des principaux champs d’action est la veille de marchés depuis leurs antennes délocalisées (revoir Carte 4 page 243). Selon Vincent Fournier Laroque, il s’agit de « pouvoir fournir ces clés de compréhension de chaque marché parce que chaque marché est unique, ça alimente la stratégie des pros et leurs arbitrages en termes de territoires, en termes de budget ». Enfin, ces opérateurs accompagnent les artistes et leur entourage professionnel dans l’acquisition de compétences mobilitaires qui incluent le

montage de projets internationaux, le *networking* et la mise en œuvre des voyages. En 2014, près de 300 structures ont bénéficié du conseil du BureauExport et près de 150 ont participé à des *speedmeetings*.

L'action internationale de ces opérateurs souligne l'importance de prendre en compte un savoir-faire et une connaissance essentiels à la mobilité des artistes dans le cadre de la diffusion. L'aide financière, bien que nécessaire pour bon nombre de compagnies, paraît insuffisante sans ce savoir-faire.

3.3. Dispositifs et bourses de mobilité internationale

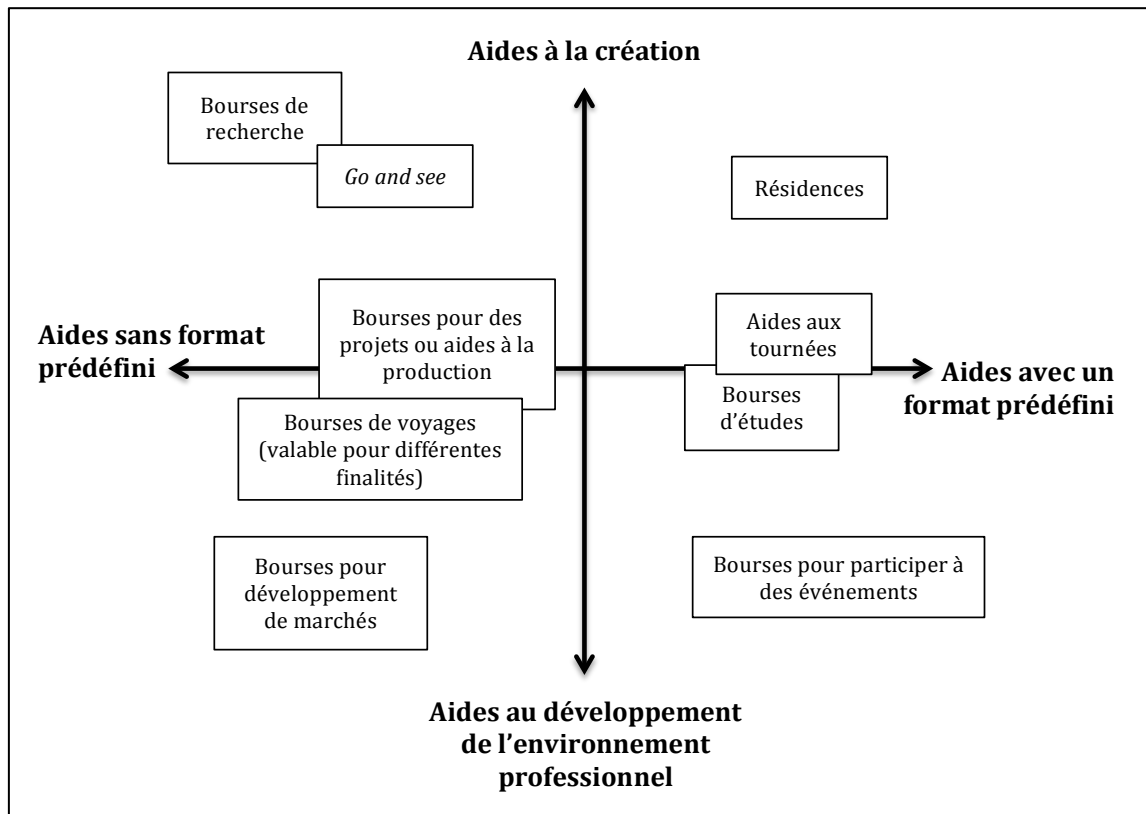
Nécessaires mais pas suffisantes, les aides financières à la mobilité sont pourtant pléthoriques pour les artistes français. Un tour d'horizon de ces différents dispositifs et bourses de mobilité internationale clôt l'étude de la diffusion du spectacle français.

Dans le cadre du projet Practics, le réseau On The Move et l'agence Interarts ont recensé toutes les opportunités de financement de la mobilité internationale des artistes et des professionnels de la culture en Europe. Elles ont été publiées en 2011 dans un *Guide des opportunités de financement pour la mobilité internationale des artistes et des professionnels de la culture en Europe* et sont depuis mises à jour et disponibles sur le site web du réseau On The Move. Par ailleurs, On The Move est une plateforme de diffusion de l'information à propos de la mobilité pour les artistes européens. Elle fonctionne comme un annuaire des aides mais participe également à développer la communication entre opérateurs culturels et la constitution de réseaux. Son objectif est de faciliter la mobilité internationale des artistes et les échanges qu'elle peut provoquer à l'échelle européenne et contribuer ainsi à « la construction d'un espace culturel européen dynamique, pleinement connecté au reste du monde »¹¹⁶.

En 2011, 54 aides étaient disponibles en France parmi lesquelles moins de la moitié visaient à soutenir la mobilité des artistes français vers l'étranger. Les bailleurs de fonds étaient pour la majorité des agences publiques nationales (Office national de la Diffusion artistique, Centre national des Arts plastiques, Institut français, Fonds franco-allemand, BureauExport, Lieux publics) et l'on compte également des fondations privées (fondation LVMH, fondation BNP Paribas). Quasiment tous ces fonds de mobilité sortante restreignaient leurs aides à destinations ciblées : Union européenne, Europe ou bien une liste de pays, villes ou lieux et festivals partenaires.

¹¹⁶ on-the-move.org

Figure 13 – Typologie des aides à la mobilité internationale



Réalisation : F.Barthélémy, 2014 ; d'après le *Guide On The Move*, 2011.

À travers les dispositifs recensés dans ce guide, plusieurs formes d'aides se distinguent et mettent en évidence des formes de mobilité différentes. Les aides se déclinent en bourses (un montant fixe est alloué pour être utilisé à la réalisation d'un projet qui a été sélectionné), subventions (un montant est alloué en fonction des frais d'un projet) et aides en nature, le plus souvent sous la forme de résidences (la résidence la plus connue pour les artistes français est probablement la Villa Medici de l'Institut français, sous sa forme romaine ou bien japonaise – villa Kujoyama à Kyoto – et hors les murs). Outre le financement des *per diems*, la plupart des aides visent à financer des « frais de voyage » c'est-à-dire principalement le coût de transport des artistes, éventuellement du matériel et les frais de visas. Parfois, les dispositifs spécifient des aides au sur-titrage lorsqu'ils ont pour objectif de soutenir la diffusion de spectacles.

Les dispositifs ciblent des formes de mobilité artistique : résidences, tournées, voyages d'études, etc. Pour la réalisation du guide, les porteurs du projet ont utilisé une typologie des formes de mobilité en s'inspirant de celle proposée dans le rapport *Mobility Matters* (Wiesand, 2008). Y sont distingués plusieurs motifs de voyages : résidence, participation à des événements, voyages d'études, de recherche, diffusion, exploration (« go and see »),

développement des marchés, développement de projets et production (voir Figure 13). Le plus souvent, les dispositifs ouvrent à plusieurs types d'aides.

La circulation des artistes français dans le monde s'inscrit dans une logique de réseaux. La Carte 4 présentée page 243 synthétise plusieurs types de réseaux en fonction des genres du spectacle vivant et des enjeux. Les enjeux marchands, culturels et politiques s'entremêlent pour justifier le soutien apporté à certains artistes afin qu'ils intègrent ces réseaux mondiaux. Un esprit de conquête et de stratégies commerciales accompagne l'export qui considère les arts du spectacle comme un commerce à part entière. Des régions et des places sont identifiées comme des marchés où il faut être présent pour vendre des spectacles français.

Il ne s'agit pourtant pas d'un marché libre de toutes concurrence dans la mesure où il est soutenu par un système d'aide à l'export d'une part, et par l'organisation d'événements internationaux mettant les artistes français à l'honneur d'autre part. La circulation des artistes et des spectacles français illustre ainsi toute l'ambiguïté de l'*exception* et de la *diversité* culturelle c'est-à-dire la manière dont la culture peut s'intégrer aux logiques marchandes. Entre protectionnisme d'une part et opérations de promotion d'autre part, il ressort qu'un spectacle n'est pas une marchandise comme une autre et que les opérateurs qui les soutiennent mettent en avant un mélange d'art et de territoire : des spectacles français.

Conclusion du chapitre 4

Ce premier chapitre, d'une partie qui décrit la mobilité des artistes, dresse un état des lieux de la circulation des artistes français dans le monde. Sur le plan quantitatif, ceux-ci font en effet partie de ceux dont les flux internationaux apparaissent les plus importants d'après les chiffres disponibles. Une étude sectorielle apporte une lecture plus fine et fait ressortir des esthétiques qui circulent plus facilement soit pour des raisons intrinsèques (peu d'usages de la langue, facilité de transport) soit par attrait des programmeurs étrangers. Pour autant, il ressort que le facteur qui explique le mieux la circulation des secteurs artistiques est leur capacité à se structurer pour aborder les réseaux internationaux. Deux cas de compagnies ont été analysés afin de mieux comprendre les espaces et les logiques de circulation. L'étude de ces cas apporte un premier élément de réponse à la question de la signification de l'international pour les compagnies : c'est un équilibre. La cartographie de leur circulation dessine un espace de diffusion à l'échelle du monde où des régions clés apparaissent : l'Europe, l'Amérique du Nord, l'Amérique du Sud, l'Australie, une partie de l'Asie et de l'Afrique de l'Ouest. Le franchissement des frontières nationales puis le franchissement des limites européennes apparaissent comme un saut quantitatif sur le plan économique (élargissement du marché) mais aussi un saut qualitatif synonyme de conquête et de renommée. Au-delà de ces deux cas, cette conquête internationale est un enjeu pour des opérateurs culturels dont la mission est orientée vers l'export. La géographie de leur action fait ressortir les nœuds des réseaux mondiaux de la musique et du spectacle vivant ainsi que les régions stratégiques.

Ce chapitre a fait la part belle à la dimension économique de la mobilité des artistes. Les chiffres qui renseignent sur l'état des lieux quantitatifs poussent vers cette lecture. Ils recensent en effet des flux entrants et sortants, amenant ainsi à envisager la mobilité par le prisme de la circulation. Ces flux étant généralement comptabilisés sur la base de la vente des spectacles, ils mettent en avant la diffusion. Enfin, étant parties prenantes d'une logique de réseaux marchands, la plupart de ces flux équivalent à de l'export dans un commerce de spectacle vivant. La dimension commerciale de ces flux, ainsi que leur analyse en termes de circulation, n'épuisent donc pas les formes et les logiques de la mobilité des artistes en général. Pour autant, l'étude de ces flux, de leurs réseaux et des opérateurs qui interviennent dessus souligne la tension stratégique entre la logique protectrice voire protectionniste d'*exception* et la logique promotionnelle voire offensive de la *diversité* qui fait de l'art français une sorte de marque de qualité. La dimension politique se trouve ainsi également à l'œuvre.

Chapitre V. La mobilité des artistes : un sujet de politique culturelle

Dans le chapitre précédent, le tour d'horizon de la circulation des artistes et des spectacles a confirmé la forte mobilité à la fois en volume et en capacité d'exportation. Ce panorama a également permis d'aborder les freins à cette mobilité ainsi que les nombreuses aides et dispositifs d'accompagnement. Ces derniers, issus d'organismes publics ou associatifs, participent à inscrire les artistes dans les territoires.

Territoire. Mot désignant une surface occupée. Tarte à la crème des planificateurs utilisée à toutes les sauces par le discours culturel, la notion de territoire, qui fleure son urine de lion, donne l'impression de vivre dans un zoo peuplé d'une faune mondaine où les perroquets font la loi sous l'œil amusé des gardiens. « Quand t'es propriétaire, t'es rien. » (Proverbe jaïn). Deleuze parle de déterritorialisation et reterritorialisation.

Tartar(e), 2011, *Grand dictionnaire du théâtre de la rue et des boniments contemporains*, Broché.

Cette définition du conteur et artiste de rue Jean-George Tartare indique la relation délicate entre les artistes et les territoires en tant qu'institutions publiques. En l'identifiant au zoo, Tartare associe le territoire à un espace fermé qui existe essentiellement par la vertu du discours politique. Qu'ils rejettent ou adhèrent aux fonctionnements politiques des territoires, les artistes du spectacle en sont dépendants financièrement (Benhamou, 2017), y compris pour rendre possible ou faciliter leurs projets internationaux. La mobilité internationale des artistes s'inscrit ainsi dans les logiques politiques des territoires sollicités pour financer leurs activités. La culture est en effet un objet de politique publique dont les États se sont saisis à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, en faisant tour-à-tour un objet symbolique ou diplomatique (Autissier, 2006). Il s'agit avant tout d'un instrument politique aux mains des États, même si d'autres acteurs à des niveaux infra et supranationaux ont fait leur apparition depuis quelques décennies, soulevant ainsi des problématiques de cohérence, de coordination et d'articulation entre niveaux (Saez & Saez, 2012). Anne-Marie Autissier distingue deux dimensions d'application des politiques culturelles. La première est strictement politique au sens où elle relève des idéologies, des réflexions et des débats en matière de finalités. Elle trace une évolution qui, depuis les années 1950, parcourt les problématiques de démocratisation de l'art et de la culture, de professionnalisation des artistes et enfin d'adaptation aux logiques économiques et politiques de la globalisation. La seconde est « politico-administrative » et renvoie aux actions et aux dispositifs élaborés, coordonnés et mis en place. La culture apparaît

ainsi à la fois comme un objet de politique intérieure mais également extérieure « [tendant] à concurrencer les relations diplomatiques culturelles traditionnelles » (Autissier, 2006).

Ce chapitre présente et analyse les politiques culturelles qui impliquent la mobilité internationale des artistes. Elles sont déclinées selon trois aspects. Premièrement, le chapitre aborde les politiques culturelles de chaque niveau territorial telles qu'elles sont formulées dans les déclarations, les délibérations, les circulaires, les rapports publics ou les communications. Deuxièmement, ces politiques culturelles tournées vers l'extérieur dessinent des géographies de projection faites de territoires de coopération, de réseaux culturels ou encore de zones de voisinage. Ces espaces de projection sont envisagés comme des cadres géographiques à la mobilité internationale des artistes. Troisièmement, enfin, ces politiques culturelles et leurs espaces de projection deviennent opérationnels et sont activés par les artistes à travers des programmes et des dispositifs dont l'action et l'articulation seront présentées en fin de chapitre.

1. Les politiques culturelles en faveur de la mobilité internationale des artistes

La mobilité des artistes apparaît attachée aux institutions depuis plusieurs siècles, comme cela a été décrit dans le chapitre 3. L'État, sous sa forme monarchique, impériale ou républicaine, a intégré l'art comme instrument culturel à sa politique extérieure. Cette diplomatie culturelle nationale se poursuit et évolue tout en voyant d'autres niveaux territoriaux acquérir des compétences culturelles et de relations internationales. Ces niveaux territoriaux, métropoles, Régions et Communauté européenne, nouveaux arrivés sur la scène des politiques culturelles ont formalisé leurs stratégies et leurs actions au cours des années 1980 et 1990 (G. Saez & Saez, 2012).

1.1. La France et sa diplomatie culturelle

Au niveau national, la mobilité des artistes entre historiquement dans le champ d'action de la politique des affaires étrangères. Son principal opérateur, l'Institut français, y développe une mission culturelle (concernant les productions artistiques, la langue française et les débats d'idées) sous la tutelle du ministère des Affaires étrangères.

Rayonnement, visibilité, diversité, diplomatie, influence ; chacun de ces termes est employé pour désigner et qualifier la mission de l'Institut français dans le cadre d'une politique culturelle à l'international. Pourtant, chacun de ces termes est problématique dans la mesure

où il fait soit l'objet d'un effort de nuance, soit de controverse, soit d'incompatibilité avec les autres. Cette problématique sémantique reflète une politique culturelle internationale en réflexion et en mutation, ce qui amène ses outils à évoluer et la mobilité des artistes à s'adapter.

1.1.1. Répondre à une « envie de France » au XXI^e siècle

La diplomatie culturelle française serait en crise, d'après le titre d'un rapport du Sénat en 2009 (Legendre & de Rohan, 2009). Un an auparavant, un autre rapport amorçait la tendance en annonçant des coupures budgétaires et en proposant des restructurations dans les missions et dans l'organisation du réseau derrière le mot d'ordre : « moins de centres culturels, plus de présence culturelle » (Gouteyron, 2008). À la fin des années 2000, l'enjeu était toujours de répondre à une « demande de France » (Legendre & de Rohan, 2009) voire à une « envie de France » (Tarsot-Gillery, 2014) avec le plus vaste réseau et le plus gros budget consacré à la promotion culturelle à l'étranger en Europe¹¹⁷ mais dans un contexte d'apparition de nouveaux défis. La concurrence accrue des appareils de diplomatie étrangère (chinois, britannique, allemand, espagnol, etc.) notamment en matière de promotion de la langue, la dématérialisation des échanges avec le développement du numérique, l'essor des logiques marchandes et la nécessité de leur prise en compte dans les stratégies d'influence et enfin la multiplication des acteurs culturels internationaux dont la nature et le rôle varient fortement d'un pays à un autre constituent autant de nouveaux défis pour la diplomatie culturelle française (Chaubet, 2013).

C'est dans ce contexte, « entre fierté et modestie » (Gouteyron, 2008), qu'a émergé l'Institut français en 2010 sur les cendres de CultureFrance pour réunir sous une seule appellation différents opérateurs du réseau culturel français dans le monde. Cette nouvelle institution a entériné le changement stratégique d'une politique de rayonnement vers une politique d'influence, d'une politique d'exception culturelle vers une politique de diversité (Legendre & de Rohan, 2009 ; Tarsot-Gillery, 2014). Parmi tous ses outils et ses leviers d'action, la mobilité des artistes reste un axe important qui s'appuie sur l'étendue du réseau culturel dans le monde ; une mobilité qui doit épouser les formes de ce renouveau stratégique.

1.1.2. L'art au service d'une diplomatie d'influence

La diplomatie culturelle reste le terme qui désigne l'ensemble des actions des opérateurs culturels français à l'étranger piloté par les feuilles de route du ministère des Affaires

¹¹⁷ 1 milliard d'euros en 2007, soit près de 2 fois plus que l'Allemagne, 5 fois plus que la Grande-Bretagne et 10 fois plus que l'Espagne (Gouteyron, 2008).

étrangères. Les contours de cette diplomatie et ses axes stratégiques privilégiés passent aujourd'hui par de nouveaux termes désignant une inflexion des approches. Le rapport du Sénat de 2009 concernant le « rayonnement culturel international » actait un basculement d'une logique de rayonnement vers une logique d'influence :

« Il convient désormais de substituer à une logique de rayonnement prisonnière de son héritage historique, une politique d'influence s'appuyant sur une culture qui ne cherche pas seulement à se diffuser, mais également à s'enrichir au contact des autres cultures. »
(Legendre & de Rohan, 2009)

Derrière ce glissement stratégique se cachait un rééquilibrage préconisé entre le ministère des Affaires étrangères et le ministère de la Culture. Même si le terme de rayonnement est toujours largement employé par les opérateurs culturels, son sens actuel mérite des précisions.

Cette nouvelle conception de la diplomatie culturelle souhaite s'affranchir des pesanteurs historiques d'un modèle français caractérisé par le colonialisme et l'universalisme. Aujourd'hui, la diplomatie française épouse les formes de l'idéologie du *soft power* et s'identifie au terme d'influence (voir Encadré 22). Il s'agit d'une nouvelle conception de la puissance qui délaisse ses aspects coercitifs pour développer des aspects incitatifs. Influencer par la culture signifie désormais peser indirectement sur « les équilibres du monde » tant politiques qu'économiques, d'après les termes de Xavier Darcos, ancien ministre et président exécutif de l'Institut français (Foucher, 2013a, p. 124). La culture ne peut donc plus s'envisager comme un modèle unitaire, constitué comme un bloc autour de la langue, de l'art, des modes de vie et des idées, à imposer au reste du monde. La diplomatie d'influence doit laisser la place à la diversité, aux échanges et aux coopérations dans sa conception de la culture. Toujours selon Xavier Darcos, de « puissance de projection », la France adopte le statut de « puissance médiatrice ». Ainsi se définit l'Institut français, en particulier en matière de spectacle vivant, comme « des passeurs, des facilitateurs à tous les niveaux [pour] permettre une meilleure mutualisation de l'action internationale », selon les propos de Gaëlle Massicot Bitty¹¹⁸. Pour autant, par le dialogue, les échanges, les coproductions artistiques, la diplomatie vise à faire valoir les intérêts de la France dans deux domaines. D'une part dans le domaine économique, les opérateurs se chargent de faciliter l'accès aux marchés pour les industries culturelles françaises. D'autre part dans le domaine des idées et des valeurs, l'Institut français porte des positions propres à la France pour lesquelles l'art peut être un vecteur efficace.

¹¹⁸ Responsable du pôle spectacle vivant et musique de l'Institut français, propos recueillis en entretien à Nantes le 23 janvier 2014.

Naissance et limites d'un concept américain

Le concept de *soft power* est apparu dans les années 1990, proposé et popularisé par le politologue américain Joseph Nye (2004, 2011). Il est défini comme une méthode diplomatique qui s'oppose et qui complète le *hard power* reposant sur la coercition par l'usage de la force militaire ou de la pression économique. Dans un contexte post guerre froide où les Etats-Unis deviennent la superpuissance mondiale, le *soft power* rassemble une diversité d'outils qui jouent sur l'influence et la séduction dans les relations internationales. La culture, le sport, les universités, les valeurs libérales et démocratiques servent à faire rayonner l'image américaine et à attirer. Ce *soft power* ne dépend que partiellement de Washington, c'est la société civile des producteurs, des universitaires ou encore des fondations qui le portent. Ce qui en fait une « force indirecte, décentralisée et non dirigée », un « “undirected power” » (Martel, 2013, p. 69). Cet aspect enferme le concept de *soft power* dans une conception et un usage américano-centré. Frédéric Martel montre même comment la popularisation de ce concept à travers le monde a lui-même participé à consolider le *soft power* américain (2013, p. 71).

Une invention européenne

Malgré l'apport de Joseph Nye à la toute fin du XXe siècle, les ingrédients du *soft power* semblent actifs depuis que la diplomatie existe. Si cette “diplomatie douce” a le plus souvent complété une diplomatie de la puissance des armes et de la monnaie, le projet politique de la construction européenne a inauguré une expression du pouvoir centré uniquement sur des symboles et des valeurs. Bastien Nivet montre en effet comment la Communauté économique européenne (CEE) s'est constituée en “superpuissance” européenne capable de structurer le monde autour d'elle (Nivet, 2013). Plus précisément, l'Europe de la CEE puis de l'Union européenne s'est dotée des instruments d'une “puissance civile” complémentaire du *hard power* de certains États membres et visant en premier lieu à installer durablement la paix sur le continent. Dans les relations extérieures, les Européens se sont tournés vers « d'autres outils d'influence pour défendre leurs intérêts sur la scène internationale : le commerce, la coopération, le droit, le rayonnement » (2013, p. 85). Ces outils ont conduit l'Europe à exercer une “puissance normative”, capable de définir, d'instaurer et de gérer des normes internationales aussi bien dans le domaine du commerce international, du changement climatique, de la justice pénale que des relations internationales elles-mêmes (2013, p. 87).

L'influence : le mot-clé d'un *soft power* à la française

Dans ce contexte de refonte de la diplomatie internationale, la France a modelé sa diplomatie entre son usage traditionnel de la culture dans la diplomatie (Markovits, 2015), le modèle américain de *soft power*, le tournant amorcé par l'Europe et l'entrée en scène des puissances émergentes (Gazeau-Secret, 2013). L'art, la culture, la langue, les idées et les valeurs ont, de longue date, été placés en avant de l'image de la France dans le monde. Cette stratégie a amené au développement du plus vaste réseau culturel et d'enseignement dans le monde sur lequel l'influence peut désormais s'appuyer. L'influence est en effet devenue le maître-mot d'un *soft power* à la française dont la spécificité est, outre son *exception culturelle*, d'y intégrer l'économie (Martel, 2013). La culture sert le déploiement économique sur les marchés mondiaux du cinéma, de l'art contemporain, du spectacle vivant ou encore du livre. À l'inverse, des pans du secteur économique comme la gastronomie, la viticulture ou la mode sont empreints de références culturelles françaises. Si ces productions à exporter dans le monde sont le fait d'acteurs de la société civile (artistes, universitaires, cuisiniers, entrepreneurs, etc.), l'influence à la française se distingue du *soft power* à l'américaine dans la mesure où l'État pilote les stratégies et accompagne les acteurs à travers son action directe (du ministère des affaires étrangères et des postes diplomatiques), ses institutions dédiées (l'Institut français, Unifrance, BureauExport, etc.) et ses collectivités territoriales (2013).

1.2. Les collectivités territoriales : des ambitions à l'international

Même si les collectivités territoriales n'ont pas vocation à mener de politique extérieure globale et diplomatique qui demeure une prérogative de l'État, celles-ci ont mis en place des « actions extérieures » dans le but d'entretenir des relations internationales (Gely, 2016). La thématique culturelle peut y prendre place avec une importance variable.

Si les grandes villes ont développé des politiques culturelles depuis plus d'une vingtaine d'années (G. Saez & Saez, 2012), celles-ci ne mentionnent jamais vraiment d'actions menées à l'international. Pourtant, dans les faits, les trois grandes villes de Rhône-Alpes, Lyon, Grenoble et Saint-Étienne soutiennent chacune la mobilité des artistes dans le cadre d'une convention avec l'Institut français qui s'inscrit à la fois dans une politique de développement culturel et au service d'une ambition de rayonnement à l'étranger. Il en est de même pour la collectivité régionale en général et pour Rhône-Alpes en particulier avec la redéfinition de sa politique culturelle au milieu des années 2000. La collectivité départementale, même si elle possède la compétence culture, est ici laissée de côté dans la mesure où, dans le cas rhônalpin, aucune ne mène de véritable politique culturelle tournée vers l'extérieur accompagnée de dispositifs dédiés. Notons seulement que la mobilité des artistes peut être soutenue au niveau départemental par des projets culturels dans le cadre de la coopération décentralisée.

Le thème de la mobilité internationale des artistes apparaît ainsi au croisement des politiques culturelles et internationales des collectivités territoriales qui entendent se servir de la culture et en particulier de l'art comme un des leviers de l'action extérieure.

1.2.1. La Région Rhône-Alpes et sa nouvelle politique culturelle (2005-2015)

C'est au début des années 2000 que l'assemblée régionale a décidé de donner un nouvel élan à sa politique culturelle. Elle a entamé en 2004 une large concertation des différents acteurs culturels et, en particulier, des artistes. Une place de choix a alors été accordée au spectacle vivant qui, dans un contexte de crise et de mutation (du statut de l'intermittence, des modes de production et de diffusion et des financements publics), nécessitait un soutien de la collectivité régionale. Ainsi, le rapport *Soutien au spectacle vivant : une nouvelle politique de la création artistique, de l'emploi, des publics et du rayonnement*, paru en 2005, résume les résultats de la concertation (en l'occurrence les Rencontres pour le spectacle vivant en Rhône-Alpes) et détaille les axes de la nouvelle politique qui sera menée jusqu'en 2015.

La question de la mobilité des artistes apparaît d'abord en creux et se place à l'articulation de la politique culturelle et de la politique internationale. Dès le titre du rapport, cette nouvelle

politique met côte-à-côte le thème de la création artistique et celui du rayonnement. Plus loin, la définition du périmètre d'action culturelle dans les politiques régionales croise le budget de la culture et celui de la coopération internationale. La mobilité des artistes apparaît ensuite explicitement parmi les objectifs de la nouvelle politique régionale du spectacle vivant. Elle intervient dans le premier objectif de soutien aux artistes et aux compagnies sous la forme de « l'élargissement des diffusions et des publics » d'une part et de la « consolidation des productions » d'autre part. Il s'agissait plus concrètement d'« accroître [...] les capacités de la Région à accompagner la production des œuvres, notamment celles dont l'ambition et la qualité permettent d'envisager une circulation nationale et internationale » (Région Rhône-Alpes, 2005, p. 11). Enfin, la dimension internationale de l'activité artistique est clairement évoquée dans le dernier objectif cité :

« La politique de la Région ne limitera pas son champ par ses frontières administratives. Elle visera la collaboration avec d'autres régions en France, en Europe, au-delà, notamment pour faciliter la mobilité des artistes et des œuvres. » (Région Rhône-Alpes, 2005, p. 4)

L'application des objectifs de cette politique passait par un soutien financier à différents acteurs et structures culturelles et artistiques en Région. Indirectement, le soutien de la collectivité pouvait aussi passer par l'aide aux « grandes institutions » (Centres dramatiques nationaux, Centres chorégraphiques nationaux, Centres nationaux de création musicale, Scènes nationales), celles-ci jouant un rôle de tête de réseau dans la circulation d'artistes à l'échelle internationale. Des conventions pluriannuelles devaient permettre de renforcer leur position internationale et faciliter ainsi l'insertion d'artistes rhônalpins dans ces réseaux. L'aide à l'Opéra de Lyon, à l'Orchestre national de Lyon, aux Musiciens du Louvre-Grenoble ou encore à Jean-Claude Gallotta via le CCN de Grenoble visait alors en partie à soutenir leurs activités internationales. Plus directement, la Région engageait un soutien accru et pérennisé aux « collectifs artistiques », à savoir les équipes artistiques, les compagnies, les ensembles instrumentaux, etc. sous la forme de conventionnements. Ceux-ci permettaient d'aider sur la longue durée des collectifs dont la qualité artistique était déjà solidement identifiée. Ce soutien financier conventionné sur trois ans visait, entre autres, à faciliter les conditions de création et de diffusion afin de permettre d'intégrer des réseaux internationaux.

Enfin, le rapport entérinait la création d'un fonds spécifique à « la coopération et à la mobilité internationale ». Cela devint le second programme des Fonds pour l'Innovation artistique et culturelle en Rhône-Alpes (FIACRe), résumé sous l'appellation FIACRe-international. Ce dispositif est apparu à la suite de deux types d'actions déjà menées dans le cadre du budget de

la culture. D'une part, la Région finançait des projets artistiques internationaux qui s'inscrivaient dans le cadre des accords de coopération décentralisée. Le rapport cite plus précisément le financement de projets avec le Québec, le Bade-Wurtemberg, la Catalogne, la Lombardie et Shanghai. D'autre part, la Région était engagée dans une convention tripartite avec l'AFAA et la DRAC qui finançaient des projets d'échanges internationaux sans précision géographique. Le FIACRe-international a donc été créé pour dépasser ces deux cadres d'action jugés trop contraignants, le premier géographiquement et le second en termes d'organisation, selon les propos d'Abraham Bengio et d'Isabelle Chardonner, recueillis en entretien¹¹⁹. Le rapport mentionne également que « la question de la mobilité à l'international, qui a été abordée régulièrement par les professionnels au cours des Rencontres, présente une réelle difficulté, notamment pour les jeunes équipes peu structurées et peu familières du réseau des centres culturels français à l'étranger » (Région Rhône-Alpes, 2005, p. 20). C'est donc une préoccupation des artistes qui a incité la Région à développer ce « programme expérimental », entré en application en 2006 et qui a fonctionné dix ans.

On peut conclure de ce moment de formulation d'une nouvelle politique culturelle que la dimension internationale, matérialisée par la mobilité des artistes, a occupé une place non-négligeable. Certes, elle apparaît au second plan par rapport à l'action territoriale, la diffusion régionale et au développement de l'emploi, mais elle est une préoccupation partagée par les opérateurs culturels, les équipes artistiques et les objectifs de la Région. Elle s'exprimait alors essentiellement en termes de diffusion ou bien de circulation des artistes et des œuvres. Seuls les passages spécifiques au FIACRe-international abordent la mobilité sous l'angle des projets et des échanges. Pour l'instance régionale, l'international est alors conçu comme un ensemble de réseaux transnationaux dans lesquels quelques institutions s'inscrivent et quelques artistes s'insèrent : réseaux des territoires partenaires de Rhône-Alpes dans le cadre des accords de coopération décentralisée, réseaux des centres culturels français à l'étranger et réseaux des institutions à rayonnement international. La nouvelle politique culturelle de la Région posait la mobilité des artistes au prisme d'une dialectique du développement d'une excellence culturelle locale et du développement de la circulation internationale. On peut en déduire que la Région se considérait alors comme un territoire incubateur d'où des artistes sortaient et faisaient rayonner la culture rhônalpine.

¹¹⁹ Alors respectivement directeur général adjoint du pôle Vivre Ensemble et directrice de la culture. Interrogés le 27 mai et le 3 juin 2013.

1.2.2. Les métropoles rhônalpines et leur volonté de rayonnement

Même constat du côté d'un autre niveau de collectivité territoriale : les villes et plus spécifiquement les métropoles. Ces collectivités ont des tailles et des compétences différentes mais partagent la volonté d'une action extérieure en matière culturelle et l'ambition d'un rayonnement sur la scène internationale. Ce sont les principes généraux qui ressortent de l'étude des politiques et dispositifs en faveur de la mobilité internationale des artistes des trois plus grandes villes de Rhône-Alpes : Lyon, Grenoble et Saint-Étienne.

Avant d'aborder les contours des politiques internationales en matière culturelle, rappelons qu'au niveau local, le croisement des questions de culture et d'international se place à l'articulation des compétences de la municipalité et de celles de l'intercommunalité. À Saint-Étienne et Lyon, les compétences culturelles sont du ressort de la Ville alors que les relations internationales sont gérées au niveau des Métropoles, en charge des accords de coopération décentralisée. Seule la Ville de Grenoble a dans les mains ces deux compétences. C'est alors aux services culturels de ces trois Villes qu'incombe la gestion de la convention avec l'Institut français, principal outil de soutien à la mobilité des artistes, en coordination avec les relations internationales. Selon les chargés de mission rencontrés en entretien, c'est une manière d'inscrire une "ligne internationale" dans leurs actions culturelles.

Les politiques culturelles sont définies et formulées à travers différents types de documents desquels on peut faire ressortir trois axes (voir Encadré 23). Premièrement, chacune des politiques culturelles des trois Villes vise en premier lieu à un soutien aux acteurs artistiques pour le développement culturel du territoire : renforcement du maillage culturel et accès des publics à une offre culturelle de qualité. Deuxièmement, vers l'extérieur, les politiques culturelles reposent sur l'objectif général du rayonnement du territoire à l'étranger par sa création artistique. Ce rayonnement passe par le soutien à la création et à la diffusion. Il s'agit d'aider les acteurs artistiques afin de renforcer la qualité de leurs productions et de faciliter leur capacité à rendre leurs œuvres visibles à l'étranger. Une distinction est faite par les municipalités entre l'action qu'elles mènent auprès de leurs grands établissements culturels et l'action auprès des autres structures artistiques, associatives ou privées. Les opérateurs rencontrés en entretien étayaient cet objectif de rayonnement par l'action artistique : il repose selon eux sur une articulation entre le prestige des institutions culturelles et des compagnies les plus emblématiques qui assurent une visibilité à l'étranger d'une part et la quantité et la diversité de la création à travers les nombreuses compagnies de moindre envergure d'autre part. Notons que l'enjeu du rayonnement n'est pas tout à fait le même pour chacune de ces

métropoles. Si l'enjeu pour Saint-Étienne et Grenoble est de faire connaître la ville à l'étranger, voire de faire changer une image industrielle déclassée dans le cas de Saint-Étienne, Lyon est déjà bien identifiée et cherche à approfondir ses réseaux internationaux. Enfin, la troisième caractéristique commune est de mener cette politique culturelle municipale tournée vers l'extérieur en s'appuyant sur les accords de jumelage et de coopération et de renforcer ces relations internationales par le prisme des projets artistiques.

Encadré 23 – Les objectifs internationaux des politiques culturelles à Lyon, Saint-Étienne et Grenoble

À Lyon, la politique culturelle pour la période 2008-2014 a été formulée dans un document interne intitulé *La culture à Lyon*.

« La politique culturelle de la Ville de Lyon s'inscrit dans la stratégie d'action municipale, définie par le Maire et son adjoint délégué à la Culture et au Patrimoine, qui vise à la fois la proximité et l'excellence, dans une perspective d'amélioration de la qualité de vie.

Les priorités d'intervention de la Ville en matière culturelle se définissent selon trois axes majeurs :

1/ accompagner le développement de la cité, sur les plans culturel et artistique, ainsi que son rayonnement économique et international, en travaillant avec tous les acteurs du territoire, et valoriser le patrimoine de Lyon

2/ favoriser l'accès de tous à la culture : développer et diversifier les publics pour une démocratisation de la Culture

3/ faire de Lyon une métropole de la création en plaçant la culture comme lieu d'innovation et de recherche

Les axes majeurs en 2014 :

⇒ Poursuivre le déploiement de l'offre culturelle sur l'ensemble du territoire

⇒ Et rendre la culture et l'art accessible au plus grand nombre

⇒ Faire participer pleinement la culture aux politiques d'attractivité et de rayonnement de la Ville et du territoire

⇒ Préserver, entretenir et valoriser le patrimoine et la mémoire de la Ville.

⇒ Inscrire l'art au cœur de la ville.

⇒ Innover »

À Grenoble, la convention avec l'Institut français, adoptée en délibération en 2012 pour la période 2012-2014, rappelle en préambule les grandes lignes de la politique culturelle de la Ville.

« La Ville de Grenoble :

- conduit une politique culturelle qui vise notamment à renforcer la structuration de ses interventions en s'appuyant sur les institutions municipales,

- en soutenant les projets mis en œuvre par les opérateurs dans les différentes disciplines,

- en contribuant à l'aménagement culturel de son territoire

- en encourageant les pratiques artistiques et culturelles en amateur encadrées par des professionnels

La mise en œuvre de cette politique concourt au rayonnement artistique et culturel de la Ville de Grenoble. À l'international, cette politique culturelle se prolonge par la déclinaison de plusieurs objectifs :

- faire connaître à l'étranger les créateurs grenoblois,
- promouvoir les institutions culturelles municipales, favoriser les échanges internationaux entre les artistes et les professionnels de la culture,
- valoriser à Grenoble les cultures étrangères

Cette politique répond également à des priorités géographiques définies par la Ville de Grenoble qui privilégient notamment le réseau des villes liées à Grenoble par un jumelage ou un accord de coopération. »

À Saint-Étienne, les axes de la politique culturelle à l'international sont mentionnés dans un document interne intitulé *Culture et international réunissant les services culturels de la Ville et les services de la direction des relations internationales de Saint-Étienne Métropole.*

« Objectifs du groupe de travail :

- Coordonner les actions culturelles Ville à celles de Saint-Étienne Métropole dans le cadre de l'attractivité
- Participer au changement d'image de Saint-Étienne
- Accompagner les projets à l'international développés par les structures culturelles municipales
- Dans le cadre du partenariat avec l'Institut français, impliquer plus les relations internationales afin d'inviter ou d' "exporter" des artistes significatifs stéphanois ou en provenance des zones prioritaires définies par les relations internationales
- assurer le suivi des projets internationaux des établissements : conservatoire, MAI, opéra...
- Préparer l'accueil des délégations nationales ou internationales en montrant le changement d'image de la Ville de Saint-Étienne même en dehors des institutions purement municipales (monde associatif, friches...).

Réalisation : F.Barthélémy 2017, d'après les conventions avec l'Institut français de Grenoble et Saint-Étienne et une circulaire interne de Lyon.

Pour mener ces politiques culturelles, les trois métropoles rhônalpines ont chacune opté pour une convention avec l'Institut français en partageant le même objectif global : « promouvoir la culture française dans le monde » (Ville de Grenoble, 2012). Un objectif décliné au niveau local :

Christine Tollet : « L'idée c'est d'aider au départ, d'aider à la promotion de la culture française, ce qui est exactement la mission de l'Institut français. Donc nous, en convention avec l'Institut français, on rentre dans l'idée de promouvoir la culture lyonnaise sur les territoires étrangers. »

Pour cela, la convention met en œuvre un jeu d'échelles qui renforce le potentiel de rayonnement artistique et culturel des Villes en particulier et de la France en général. En effet, les opérateurs culturels locaux mettent en évidence la complémentarité des approches de chacun qui justifie la pertinence de la convention au-delà de la seule aubaine financière. Cette complémentarité repose sur la spécificité des compétences des deux niveaux territoriaux : le local et le national. Premièrement, le niveau local enrichit le niveau national. L'Institut

français peut s'appuyer sur la connaissance fine du paysage artistique par les services culturels des Villes qui ont un regard expert sur la fiabilité des équipes artistiques et la solidité des projets déposés. Deuxièmement, en sens inverse, les opérateurs locaux bénéficient de l'expertise de l'Institut français sur les réseaux internationaux, les marchés et les partenaires locaux à l'étranger. Troisièmement, la convention permet aux Villes de développer un rayonnement culturel national au sens où le comité de pilotage permet de faire connaître des artistes locaux aux opérateurs culturels nationaux. Concrètement, les services culturels grenoblois ou lyonnais¹²⁰ incitent certains artistes à aller rencontrer les opérateurs de l'Institut français. Cela participe à la « découverte du territoire [lyonnais] par l'Institut français à Paris », comme l'explique Christine Tollet en entretien. Pour autant, les opérateurs des Villes mentionnent des débats autour d'intérêts divergents lors des comités de pilotage. Si l'Institut français cherche des artistes d'envergure et rompus à l'expérience internationale, capables de s'insérer efficacement dans les programmations de ses Années croisées, les Villes cherchent souvent à faire émerger des artistes encore peu connus sur la scène nationale. L'autre point d'achoppement concerne les territoires de destination. Les territoires de jumelage et de coopération des Villes ne correspondent pas nécessairement aux territoires que souhaite prioriser l'Institut français, notamment en rapport à leur calendrier d'événements (celui des Saisons et des Festivals).

La convention avec l'Institut français constitue un instrument opérationnel et financier qui sert une ambition conjointe à trois niveaux de territoires : les Villes, les Régions et l'État. Même si la Région Rhône-Alpes a fait le choix d'un dispositif de soutien à la mobilité internationale des artistes qui se veut indépendant, sa politique culturelle à l'international défend les mêmes objectifs de rayonnement de sa création artistique et culturelle sur la scène internationale. Cet emboîtement des objectifs des politiques menées niveau par niveau pose cependant question au-delà du niveau national et interroge son articulation avec les politiques menées au niveau communautaire.

1.3. La mobilité des artistes au service du projet européen

La mobilité internationale des artistes est prise en charge au niveau communautaire. Le sens de cette mobilité devient ambigu à cause du saut à un niveau territorial qui dépasse et englobe les États. Cette mobilité dite internationale, telle que nous l'avons définie, est au niveau européen à la fois interne à l'espace communautaire et externe aux pays membres. Elle peut

¹²⁰ Les opérateurs stéphanois rencontrés, Raphaël Jourjon et Damien Chapuis, n'ont pas mentionné cette pratique, ce qui ne signifie pas qu'elle n'existe pas.

également être externe à l'espace communautaire lorsqu'elle implique des pays tiers.

1.3.1. Un axe de la politique culturelle intérieure

La mobilité, d'une manière générale, apparaît comme un outil au service du projet européen au moins depuis le traité de Maastricht et le droit de libre circulation accordé à tout citoyen européen. Par ce même traité, l'Union européenne se dote de compétences dans le domaine culturel même si, en vertu du principe de subsidiarité, la culture demeure la prérogative de chaque État membre. Pour autant, en 2007, un *Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation* proposé par une communication de la Commission européenne était adopté sous forme de résolution par le Conseil de l'Union européenne et entérinait ainsi des principes communs aux différents États membres¹²¹ en matière de politique culturelle. En préambule, cette politique culturelle y était définie à la croisée de deux grands principes : d'une part la diversité promue par la *Convention de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* de 2005 et d'autre part la libre circulation en vue de promouvoir la compétitivité des secteurs culturels et créatifs déclarée dans le *Traité de Lisbonne* de 2007 (Conseil de l'Union européenne, 2007, p. 2). Deux grands principes qui apparaissent antagonistes et dont l'articulation ne se fait qu'au prix de l'expérimentation de nouvelles pratiques qualifiées par le néologisme de « coopétition » (Autissier & Deniau, 2013).

Plus particulièrement, la promotion de la mobilité des artistes apparaît explicitement pour étayer les objectifs ciblés par l'*Agenda*. Son premier objectif de « promotion de la diversité culturelle et du dialogue interculturel » (Conseil de l'Union européenne, 2007, p. 4) passe en effet en premier lieu par le fait d' « encourager la mobilité des artistes et des autres professionnels du secteur culturel » comme levier d'action. La mobilité est alors perçue comme un outil aussi bien au service de la diversité culturelle – elle met en présence des artistes de cultures diverses, les met au contact des citoyens européens et occasionne des échanges artistiques – que de la compétitivité dans une économie mondialisée – la mobilité des artistes et des professionnels de la culture est source d'adaptabilité et d'amélioration de la capacité de l'emploi (Commission européenne, 2007, p. 9).

Afin de rendre cet objectif opérationnel dans un contexte de coopération entre États membres, le Conseil a mis en place un plan de travail triennal. Dans le premier plan couvrant la période 2008-2010, « améliorer les conditions nécessaires à la mobilité des artistes » apparaît en

¹²¹ Rappelons que le Conseil de l'Union européenne est l'instance qui réunit les gouvernements des États membres.

premier dans la liste des « domaines d'action prioritaires », citée en annexe de l'*Agenda*. L'importance de la mobilité des artistes au sein d'une politique culturelle européenne apparaît encore au début des années 2010 en étant un des thèmes retenus pour un groupe de travail dans le cadre de la méthode ouverte de coordination (MOC). Ainsi, en 2012, un rapport sur la mobilité des artistes a été publié dans le cadre du 2^e Plan de Travail pour la Culture (2011-2014) (Holvast et al., 2012). Il rappelait que la question de la mobilité des artistes occupait une place importante dans l'*Agenda*¹²² et énonçait les bénéfices de la mobilité des artistes, pour les artistes eux-mêmes et plus généralement les professionnels de la culture, pour les publics, pour les États membres et enfin pour l'Union européenne. Pour ce dernier aspect, la mobilité des artistes et plus largement la circulation culturelle étaient perçues par les auteurs du rapport à la fois comme un moyen d'apaiser les relations diplomatiques entre États membres, d'atténuer les déséquilibres entre pays en offrant aux artistes des petits pays des marchés plus larges de diffusion et enfin de participer au processus d'intégration européenne par un prisme moins centré sur l'économie et plus proche du quotidien des citoyens (2012, p. 14 à 17). En rappelant ces aspects positifs de la mobilité des artistes et en martelant le contexte de réductions budgétaires, ce rapport semblait déjà acter l'absence de véritables mesures opérationnelles de la part de l'Union européenne. Ainsi, quelques années après, dans le plan adopté en 2014 pour la période 2015-2018, la mobilité des artistes était rétrogradée au quatrième et dernier objectif : « promotion de la diversité culturelle, culture dans les relations extérieures de l'Union européenne et mobilité ».

La question de la mobilité des artistes n'a pas disparu pour autant du paysage politique européen. Même au niveau de l'Europe, la culture se diffuse à travers différents programmes et la nouvelle programmation 2014-2020 laisse place à la promotion de la mobilité des artistes, notamment avec Erasmus Plus.

1.3.2. Un sujet de politique extérieure pour l'Europe

La culture a également sa place dans le cadre de la politique extérieure de l'Union européenne. Plus précisément, la culture doit être envisagée dans une perspective diplomatique dont l'objectif est d'« insuffler des “envies d'Europe” sur plusieurs continents » (Autissier, 2016, p. 10). Même si le terme de diplomatie n'est pas employé, c'est l'idée qui est à l'œuvre derrière le troisième et dernier objectif de l'*Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation* : la « promotion de la culture en tant qu'élément indispensable dans les

¹²² « The promotion of artists' mobility at EU-level is one of the objectives and priorities of the European Agenda for Culture » (2012, p. 6).

relations internationales de l'Union » (Conseil de l'Union européenne, 2007, p. 4). Ainsi, « [l]a culture est reconnue comme un élément important des principaux programmes et instruments de coopération de l'UE et des accords bilatéraux de l'Union avec les pays tiers » (Commission européenne, 2007, p. 7). Plusieurs axes structurent l'engagement de la culture dans les relations internationales de l'Union européenne selon la communication de la Commission en 2007. Le premier évoqué est l'aide au développement d'une part en matière de préservation du patrimoine et d'autre part en matière de développement des activités artistiques dans les pays tiers. Le deuxième axe concerne la promotion des droits de l'homme et plus spécifiquement de la notion de droits culturels. Le troisième établit l'enjeu global du dialogue interculturel comme garant de la paix et de la sécurité. Enfin, la culture apparaît comme un instrument de la diplomatie publique, un moyen privilégié « pour faire passer dans les pays des messages importants sur l'Europe, son identité et son expérience dans la mise en place de passerelles entre différentes cultures » (Commission européenne, 2007, p. 7).

Ce tour d'horizon des politiques culturelles en faveur de la mobilité internationale des artistes montre que, quel que soit le niveau territorial, les mots d'ordre sont inspirés, rejoignent ou s'inscrivent dans le cadre idéologique de la *Convention de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*. La mobilité internationale des artistes est alors un instrument propice à mettre en valeur la diversité des cultures et des pratiques artistiques notamment dans le cadre de la diffusion d'une part, et à concrétiser le dialogue interculturel notamment dans le cadre de projets de coopération, d'autre part. Ces grands principes semblent se diffuser dans un mouvement descendant qui inspire les politiques culturelles tournées vers l'international du niveau communautaire européen jusqu'au niveau local des Villes.

Du point de vue de chaque territoire, la promotion de la mobilité reflète des stratégies de développement intérieur et de projection extérieure. La mobilité, avec les opportunités qu'elle peut susciter en terme de vente de spectacles ou de développement de projets artistiques internationaux, est considérée comme un moyen de développer le secteur artistique "intérieur" par l' "extérieur". Ce développement touche à la fois des attentes économiques de création d'emplois et des attentes strictement relatives à la qualité artistique des compagnies. Cette qualité artistique et cette solidité économique caractérisant le territoire "de l'intérieur" sont ensuite exportées "vers l'extérieur" avec les projets internationaux des artistes au service d'un objectif de rayonnement.

2. Les cadres géopolitiques de la mobilité des artistes

Les différentes politiques culturelles à l'international que nous venons de présenter ne se projettent pas dans un monde ouvert et « lisse » pour reprendre la terminologie de Deleuze et Guattari (1980). Le monde dans lequel elles se projettent est « strié », marqué et borné par les relations extérieures et les ambitions bilatérales et multilatérales. Elles sont matérialisées par des accords, structurées par des réseaux et alimentées par des projets internationaux.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous présentons et analysons les différentes géographies dessinées par les politiques extérieures dans lesquelles s'insère l'action culturelle et artistique. Ces géographies voire ces cartographies servent de cadres spatiaux et territoriaux à la mobilité internationale des artistes.

2.1. La présence française dans le monde : réseau et opérateurs

La politique de diplomatie culturelle s'exerce à travers trois opérateurs implantés à l'étranger : les services de coopération et d'action culturelle des ambassades, les Instituts français et les Alliances françaises. Malgré le défi du numérique et de l'émergence de nouvelles modalités de diplomatie d'influence, le réseau des équipements culturels français à l'étranger « demeure le cadre privilégié de rencontres et d'expériences humaines de type “qualitatif” » (Chaubet, 2013, p. 100).

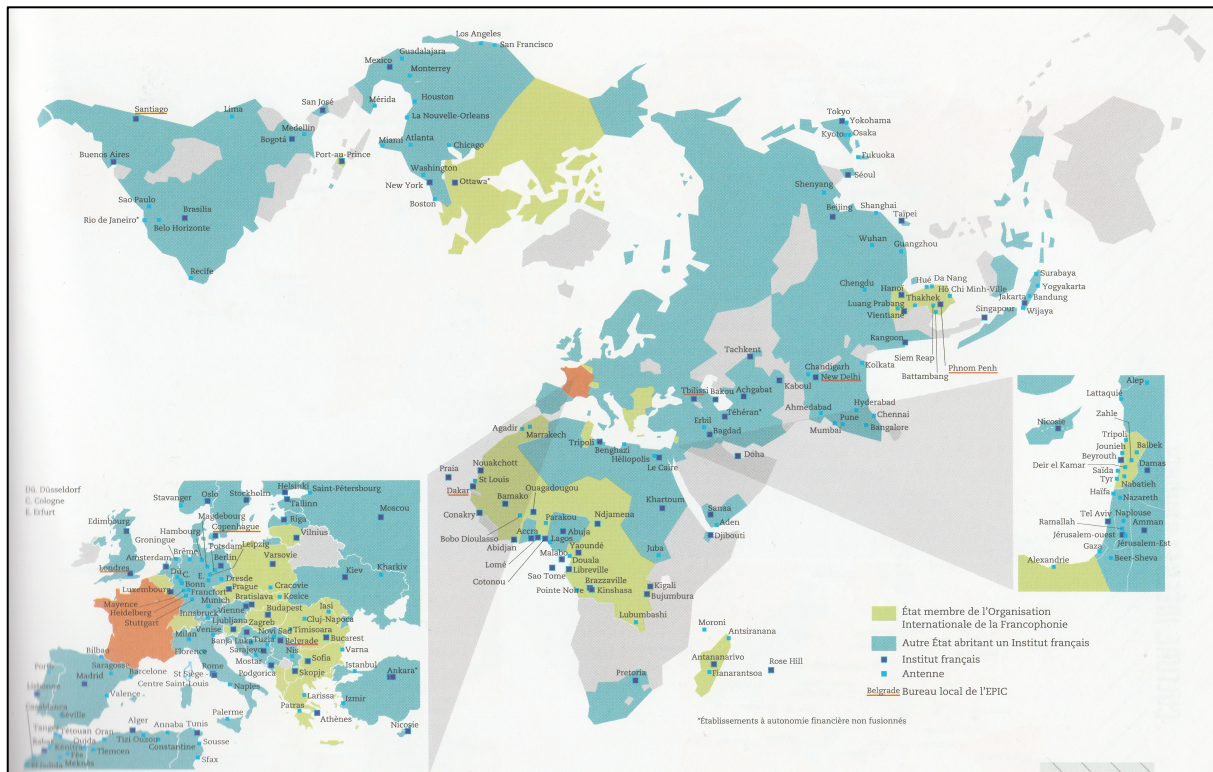
Les établissements culturels français à l'étranger ont tous pour objectif de mettre en œuvre la politique culturelle du ministère des Affaires étrangères à savoir promouvoir et diffuser la culture française au sens large. Malgré la diversité de ces établissements, leur action s'articule toujours autour d'éléments-clés : la langue, le cinéma, les conférences et débats d'idées, les arts visuels et les spectacles. Cette section s'intéresse essentiellement au rôle de ces établissements dans la diffusion de spectacles et donc à la mobilité des artistes.

2.1.1. Les Instituts français à l'étranger

La création de l'Institut français a eu pour objectif d'homogénéiser les statuts et fonctionnement des centres culturels français à l'étranger et de coordonner leurs actions par le siège parisien. En 2013, l'Institut français déployait dans le monde 100 établissements estampillés Institut français et 140 antennes (voir Carte 5). Une grande diversité subsiste tout de même en termes d'autonomie des structures. La réforme a consisté à fusionner les postes culturels des ambassades aux Instituts français. Ainsi, la plupart des attachés culturels des ambassades sont désormais directeurs des Instituts français. Ceux-ci coordonnent les actions des antennes de la région. Dans le cadre d'une expérimentation et en suivant la même logique

de centralisation et d'homogénéisation, 12 établissements avaient même directement été placés sous la gestion de l'Institut français à Paris entre 2011 et 2013.

Carte 5 - Le réseau mondial des Instituts français



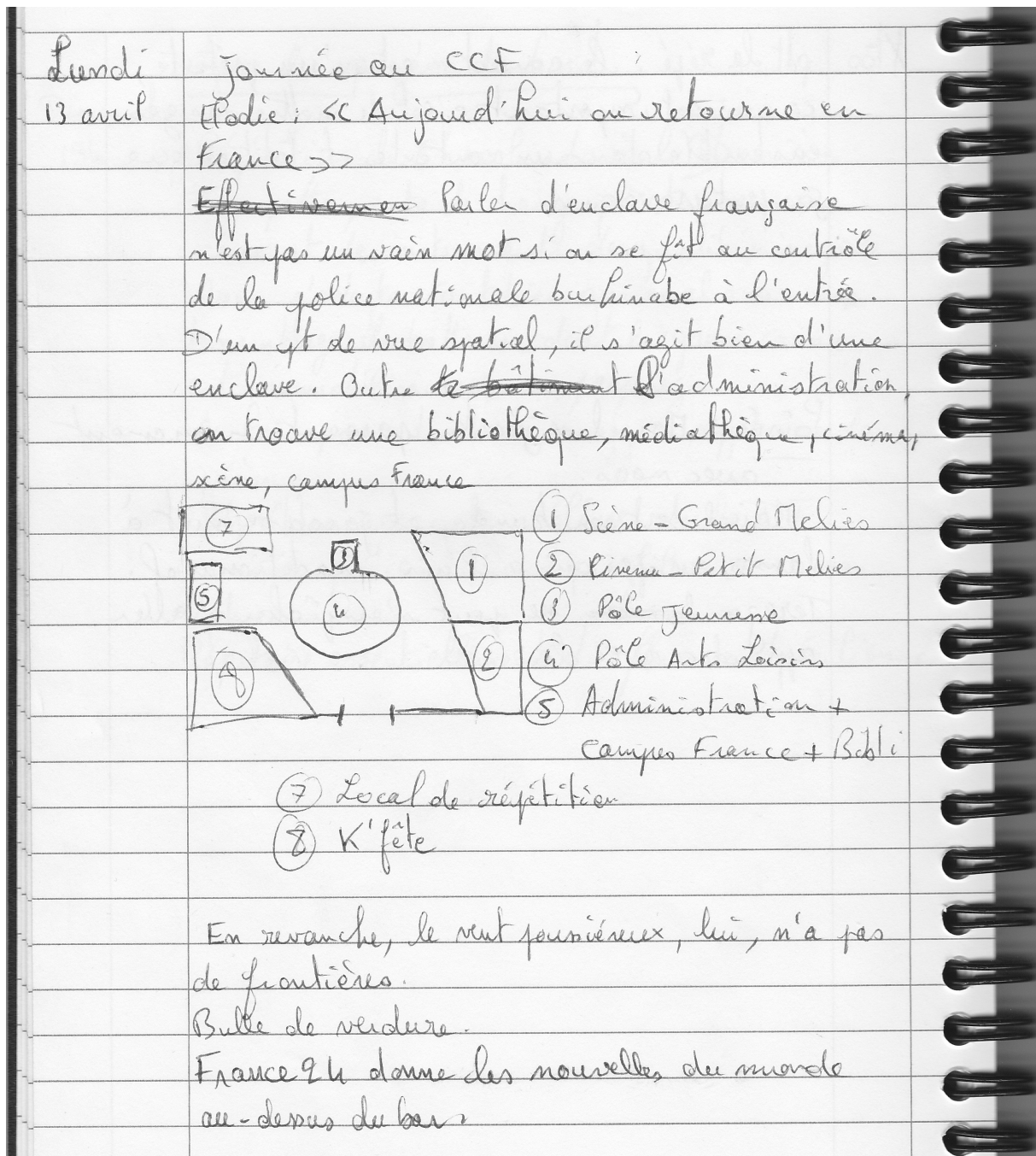
Source : Foucher, 2013, p. 129

Beaucoup d'Instituts ou d'antennes ne jouent pas un rôle de programmation en matière de spectacle comme ce fût le cas du temps de l'AFAA ou comme c'est le cas des Alliances françaises. Là où le marché du spectacle vivant est suffisamment développé pour que les spectacles circulent sans la programmation directe de l'Institut français, ceux-ci font le lien entre programmeurs locaux et artistes français. Ils mettent en contact et peuvent accompagner financièrement la programmation des spectacles français. Leur action porte donc sur l'influence des programmeurs de festivals locaux pour placer des artistes français sur le devant de la scène. Carmen Muntane, de l'antenne de Barcelone, illustre ce rôle avec l'exemple du Festival de Jazz de Barcelone au sein duquel « on essaye toujours de faire venir des artistes de jazz français pour être visibles ».

En revanche, dans certaines régions du monde où les marchés ne sont pas développés, les Instituts français jouent directement un rôle de diffusion et de programmation, au même titre que les Alliances. Un lieu comme l'Institut français de Ouagadougou témoigne du rôle majeur de diffusion culturelle de certains Instituts (voir Figure 14). Outre sa bibliothèque et sa salle de cinéma, le lieu est équipé de locaux de répétition et d'une scène (le Grand Méliès) où sont

programmés des spectacles aussi bien français que burkinabés.

Figure 14 - Un centre culturel français à l'étranger : le CCF de Ouagadougou



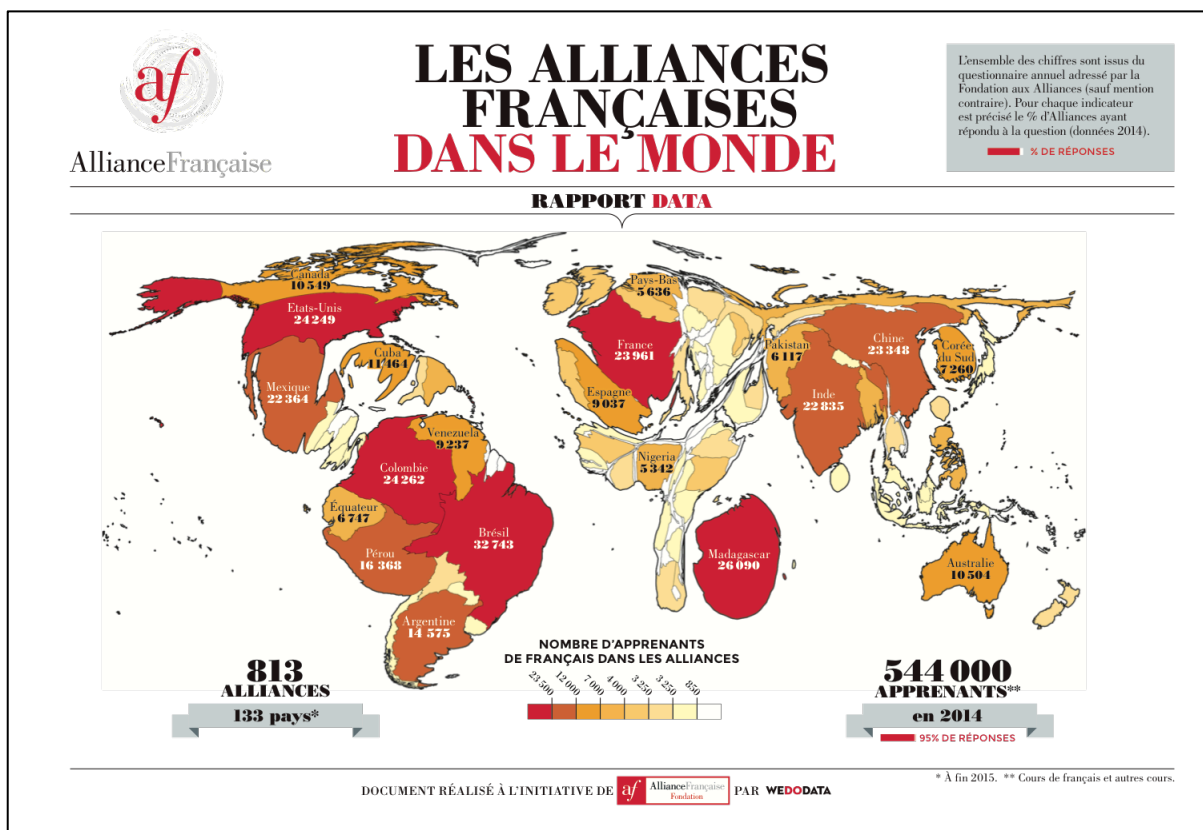
Source : carnet d'observation, Ouagadougou, 13 avril 2015.

2.1.2. Le réseau des Alliances françaises

Avec plus d'un millier de centres dans le monde, l'Alliance française peut être qualifiée de « plus grande multinationale au monde » (Chaubet, 2004a, p. 763). En 2014, 813 Alliances françaises étaient réparties dans 133 pays avec pour objectif de promouvoir la culture francophone (voir Carte 6). Contrairement au réseau des Instituts français, celui de l'Alliance française est un réseau privé avec pour centre et pilote la Fondation Alliance française de

Paris. L'Alliance a été créée à la fin du XIXe siècle dans un esprit d'abord de colonisation et de nationalisme post-1870. Le réseau s'est ensuite développé tout au long du XXe siècle autour de deux axes : l'enseignement de la langue française d'une part et une « animation plutôt mondaine (organisation de conférences et de spectacles théâtraux, constitution de bibliothèques) » d'autre part (Chaubet, 2004a, p. 774). Même si sa mission première est tournée vers l'enseignement du Français, les artistes français de passage dans les Alliances participent à la promotion de la langue, de la culture française et des cultures francophones.

Carte 6 - Les élèves des Alliances françaises dans le monde



Source : rapport data 2014 des Alliances françaises dans le monde, fondation-alliancefr.org

À côté des expositions, des conférences, des projections de films, les Alliances françaises ont une action de programmation de spectacles pour promouvoir la culture francophone. En cela elles participent à la mobilité des artistes et elles stimulent leur diffusion. La Fondation à Paris est prescriptrice d'une programmation qu'elle suggère ensuite à ses antennes. Chacune d'entre elles peut ainsi acheter des spectacles à des artistes français. Par exemple, en 2014, François-Régis Camoin, directeur de l'Alliance française d'Ottawa, a programmé plusieurs spectacles d'artistes français dans le registre du théâtre ou de la musique :

François-Régis Camoin : « On va, par exemple, recevoir en février 2015 une tournée théâtrale où on a négocié. Parce que cet artiste va faire une quinzaine de représentations aux Etats-Unis et la même chose au Canada, on a comme une sorte de tarif de groupe. Elle, elle s'y retrouve complètement, elle fait la promotion de son spectacle, au total, elle gagne peut-être beaucoup plus d'argent que si elle était venue sur deux ou trois cachets et nous on est capable de le faire sinon on n'aurait peut-être pas les moyens de l'accueillir. Voilà, c'est un exemple typique. [...] C'est un one woman show, en fait, d'une comédienne qui a mis en scène la pièce *Stupeur et tremblements* d'après Amélie Nothomb. [...] Elle, elle va venir, on a un cachet qui est tout à fait supportable et puis c'est la Fondation qui a payé son voyage international, l'amène aux Etats-Unis et la ramène du Canada. Et chaque Alliance, entre-temps, va payer un cachet, minime mais un cachet quand même, les frais de séjour de la personne et l'acheminement vers la prochaine destination. Je vois, ici, au Canada, on a des Alliances qui ne peuvent pas se payer ça. Et nous, par exemple à Ottawa, ça va être un de nos spectacles gros événements de l'année et même si tout a été raboté au maximum, pour nous, ça représente pas mal d'argent quand même. Mais il y a des Alliances qui sont capables d'avoir des spectacles d'une autre envergure, clairement. »

La structuration et le fonctionnement en réseau apparaissent comme une véritable plus-value pour la diffusion des artistes. D'abord, la centralisation et l'impulsion de l'offre par le centre diffusent une programmation dans le réseau mondial. Ensuite, il existe un « effet réseau » selon François-Régis Camoin qui consiste, pour une antenne, à repérer un artiste ou un spectacle, à le programmer et ensuite à le recommander auprès des autres Alliances de la région. Le réseau devient ainsi, pour les artistes français qui y ont accès, une véritable aubaine de diffusion à l'étranger. Pour le réseau des Alliances, la circulation des artistes sert les objectifs de promotion de la culture francophone et de défense de la diversité culturelle.

Le réseau des Alliances françaises ne doit pas être perçu comme un réseau uniforme et centralisé. Malgré l'étendue extraordinaire du réseau des Alliances, la capacité des antennes à programmer des spectacles et à organiser des événements est très variable. Premièrement, la portée de leur mission ne rencontre pas le même écho en fonction des régions du monde dans lesquelles elles sont implantées. Ainsi, d'après l'expérience de François-Régis Camoin à la tête de plusieurs établissements culturels français à l'étranger, une Alliance à Ottawa ne rencontre pas les mêmes problématiques qu'une Alliance à Nouakchott ou à Kinshasa, par rapport à la francophonie, à la stabilité politique du pays ou encore à la nature du public fréquentant l'établissement. Par ailleurs, au sein même d'une région, la taille et les moyens d'actions peuvent varier fortement d'une antenne à une autre. La puissance de ce réseau ne doit donc pas masquer d'importantes disparités.

2.2. Les territoires de coopération des collectivités

Du milieu du XIXe siècle jusqu'à la seconde moitié du XXe siècle, les collectivités territoriales françaises ont mis en place des politiques en matière d'action extérieure (Gely, 2016). Après la Seconde Guerre mondiale, les jumelages ont consisté en une première forme de coopération internationale et ont dessiné des premières zones de projection pour les collectivités. Cette projection s'est renforcée et structurée avec des accords de coopération décentralisée au cours des années 1970 et 1980 dans un contexte de solidarité internationale et d'aide au développement. À partir des années 1990, de nombreux accords ont été revus en multipliant les thématiques d'action dans une « vision selon laquelle un territoire local peut être impacté par les réalités vécues sur d'autres territoires, aussi éloignés soient-ils » (2016, p. 35). Ainsi, actuellement, plusieurs thématiques structurent les projets des accords de coopération décentralisée mais les actions en faveur de la culture, du tourisme et du patrimoine ressortent particulièrement en terme de nombre d'actions portées par les collectivités françaises (2016, p. 4). C'est dans cette vaste thématique que les projets suscitant la mobilité des artistes peuvent prendre place.

2.2.1. Rhône-Alpes : une Région active à l'international

Même si la problématique de mobilité internationale des artistes relève de la politique culturelle de la Région, elle s'articule avec les objectifs et moyens d'action de la politique internationale pilotée par la Direction de l'Europe, des Relations internationales et de l'Europe (DERIC). Avant la création du FIACRe-international, le cadre des relations internationales de la Région prévalait pour financer les projets artistiques à l'étranger. Si la création de ce fonds a remplacé les anciens dispositifs, les projets visant les Régions partenaires et les coopérations décentralisées étaient « privilégiées, sans exclusivité » (Région Rhône-Alpes, 2005, p. 28). Ainsi, les réseaux de partenariat et de coopération sont demeurés des destinations et des cadres d'opération privilégiés pour l'aide à la mobilité des artistes. Leurs projets se sont trouvés à l'articulation d'objectifs artistiques et d'objectifs des relations internationales.

La Région Rhône-Alpes a entrepris une politique de relations internationales dès 1984 laquelle s'est matérialisée par des accords de coopération décentralisée. Les contours de cette politique et ses objectifs ont été redéfinis en 2012 (Région Rhône-Alpes, 2012), actant l'évolution géopolitique du monde et le déplacement de l'enjeu humanitaire vers l'action solidaire. Le rapport qui a été rédigé alors, et la délibération qui a suivi, décrivent la nécessité d'une aide au développement et valident donc une priorité d'action de coopération tournée

vers les Suds. Une telle collectivité dépend en cela des cadres que lui fixe la législation nationale. Cependant, avec ses compétences, la Région entend mener des actions d'aide au développement et conduire des démarches diplomatiques « en articulation, complémentarité et cohérence avec la communauté internationale » (Région Rhône-Alpes, 2012, p. 2) et en conformité avec les textes de référence auxquels elle adhère (Objectifs du Millénaire pour le Développement de 2002, Déclaration universelle des Droits humains de 1948, Charte européenne de la Coopération de 2008, etc.). Concernant plus précisément la question diplomatique, Abraham Bengio explique que la Région ne prétend pas avoir de diplomatie mais « [peut] parfois accompagner, de manière intelligente, la diplomatie française ». C'est ainsi qu'en 2012, Rhône-Alpes se positionnait comme une collectivité active et importante sur la scène des actions de coopération en affichant environ 2000 projets réalisés en près de 10 ans.

La dimension culturelle et artistique peut facilement trouver sa place dans les objectifs généraux de la nouvelle politique internationale :

« Dans ce cadre, la coopération au développement régionale participe de l'ouverture au monde des rhônalpin-es, comme du rayonnement international de la Région aux côtés des autres politiques publiques de l'action internationale régionale. » (Région Rhône-Alpes, 2012, p. 1)

Elle apparaît pourtant assez peu au regard d'autres éléments comme l'économie, les droits humains, la démocratisation, la santé, etc. Elle figure sur la liste « des compétences, de l'expérience et des savoir-faire majeurs de la Région » que la coopération doit amener à échanger avec les territoires ciblés, dans le même groupe thématique que la formation professionnelle, l'éducation et la francophonie (Région Rhône-Alpes, 2012, p. 4). Pour autant, la culture n'intervient pas explicitement parmi les quatre axes structurants de la politique régionale de coopération solidaire et rien ne définit donc le rôle que la culture, voire l'art, pourraient jouer dans les objectifs de la politique extérieure de la Région, ni dans la mise en œuvre des accords de coopération. Ainsi, toutes les coopérations ne prévoient pas de volets culturels dans lesquels des projets d'artistes pourraient directement s'inscrire. Ce secteur a donc « comme stratégie de pondre ses œufs dans les nids des autres », selon l'expression d'Abraham Bengio. Les artistes peuvent alors développer des projets internationaux liés à des thèmes comme la santé, l'environnement, l'éducation ou la solidarité.

Les artistes peuvent également s'inscrire indirectement dans le quatrième axe de la politique régionale de coopération solidaire : « la construction d'une région citoyenne, solidaire et

ouverte sur le monde » qui passe explicitement par la mobilité internationale (Région Rhône-Alpes, 2012, p. 8). Cet axe correspond à l'apport des coopérations pour la région Rhône-Alpes, ses structures associatives et ses citoyens et vise au développement de valeurs comme la solidarité, l'ouverture au monde ou le développement durable. La mobilité internationale est alors un instrument au service de la connaissance de l'Autre et de l'Ailleurs et de la diffusion au retour en région des résultats des projets menés dans les régions de coopération. Les artistes, en tant que professionnels de la manipulation du sensible et du symbolique (Menger, 2002 ; Rancière, 2000) sont particulièrement concernés par cette démarche de compréhension de l'altérité et de sa transmission sensible.

La Région Rhône-Alpes s'inscrit dans plusieurs types de relations internationales. On peut distinguer les relations qui impliquent des Régions de même profil que Rhône-Alpes ou bien partageant les mêmes problématiques d'une part et les relations avec des territoires issus du monde en développement tel qu'il était conçu par les pays du Nord dans les années 1980 d'autre part. Chacune de ces relations, avec les conventions qui les définissent, peut être le cadre de projets et de voyages d'artistes rhônalpins.

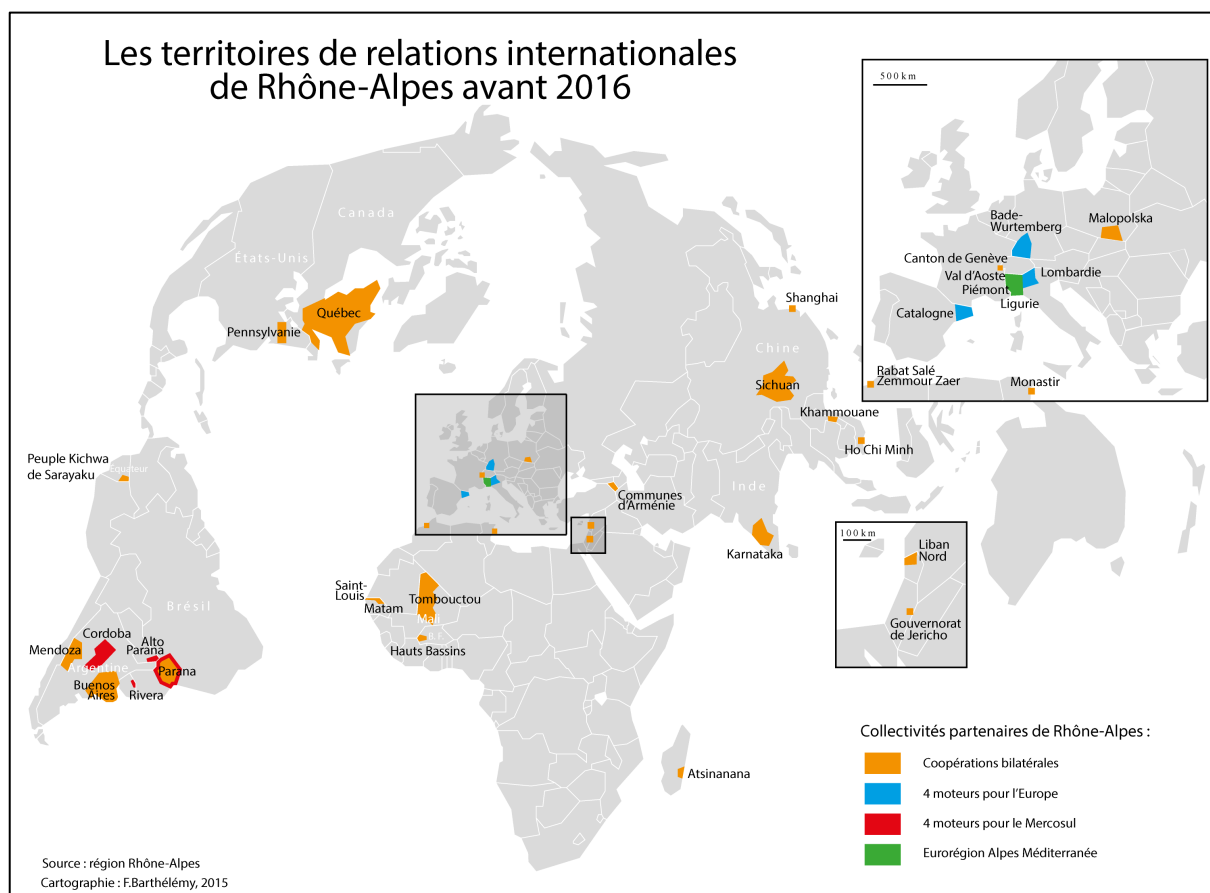
Un premier groupe de territoires de coopération avec Rhône-Alpes est caractérisé par la proximité, à la fois au sens topographique et thématique. Des relations de proximité ont été nouées avec des Régions voisines soit dans le cadre de programmes transfrontaliers européens (Interreg Alcotra, Eurorégion Alpes Méditerranée), soit dans le cadre d'outils spécifiques (accords avec le Canton de Genève). Certains de ces accords prévoient un volet culturel. En particulier, l'Eurorégion Alpes Méditerranée, regroupant aux côtés de Rhône-Alpes, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Piémont, la Vallée d'Aoste et la Ligurie (voir Carte 7) fixe comme objectif de faciliter la mobilité des artistes et la diffusion des spectacles entre ces territoires¹²³. Des relations ont également été engagées sur la base d'une proximité de profil démographique et économique autour de problématiques communes. C'est le cas du groupe des « 4 moteurs pour l'Europe » avec le Bade-Wurtemberg, la Lombardie et la Catalogne, et des « 4 moteurs pour le Mercosul » avec des territoires d'Amérique latine. Les accords entre ces Régions définissent ce qu'Abraham Bengio qualifie d' « ambitions communes » parmi lesquelles la culture et l'art peuvent entrer en ligne de compte.

Néanmoins, ces accords de coopération ne sont pas tous actifs au même degré, en fonction des territoires et des thématiques. Sur le plan culturel et l'organisation de projets susceptibles

¹²³ www.la-nacre.org/uploads/tx_estiondoc/Focus_euroregion1009.pdf

d'engendrer de la mobilité transfrontalière d'artistes, deux cas de figures se présentent. Premièrement, dans les accords transfrontaliers régis par la Commission européenne, des projets peuvent être déposés et soutenus dans le cadre des programmes européens comme Interreg. Deuxièmement, en ce qui concerne les autres types de relations, le cadre d'action est très large et constitue seulement une référence sans qu'il y ait de programme opérationnel. Ainsi, c'est dans un dialogue entre les artistes et les services de la Région que des projets peuvent trouver leur place à la fois dans les ambitions de ces relations et dans les lignes budgétaires qui leur sont dédiées.

Carte 7 - Les territoires de relations internationales de Rhône-Alpes avant 2016



Un deuxième groupe de territoires de coopération est constitué autour de conventions bilatérales de coopérations décentralisées (voir Carte 7). La carte des 28 accords de coopération qui se déploient sur quatre continents s'explique par « une histoire partagée avec la France, liée à la colonisation, aux migrations, et à l'apport des diasporas qui en sont originaires et sont venues nourrir notre croissance industrielle » (Région Rhône-Alpes, 2012, p. 4). Seules 5 conventions mentionnent un objectif culturel ou en lien avec la francophonie : les coopérations avec les communes d'Arménie, la Province d'Ho Chi Minh Ville, la Province de Khammouane, la municipalité de Shanghai et le Liban Nord. Or, les projets

artistiques se glissent dans d'autres aspects des conventions et les projets dans le domaine de la culture sont très nombreux selon Cécile Prato, chargée de mission de la DERIC¹²⁴. Si les coopérations fonctionnent généralement sous la forme de transferts de savoir-faire du Nord vers le Sud, Cécile Prato note que les projets d'artistes reposent sur des échanges et débouchent très souvent sur des co-productions. Ce sont en effet ces projets qui sont valorisés du côté des services culturels, caractérisés par une création « qui ne préexiste pas à l'échange » selon Abraham Bengio, plutôt que des projets de diffusion ou d'export. C'est la raison pour laquelle la particularité des projets d'artistes dans les coopérations est le long terme, c'est-à-dire pas une simple action mais des collaborations sur la durée et plusieurs séries de voyages. Les projets dépassent généralement la seule exigence esthétique et suscitent des échanges sur des questions d'apport technique d'organisation, de formation, de mise en place de structures, etc.

Ainsi, la géographie des coopérations décentralisées a pendant longtemps orienté la mobilité des artistes rhônalpins en quête d'un soutien financier ou opérationnel :

Isabelle Chardonier : « En gros, si on voulait être soutenu par la Région, il fallait aller à Shanghai, fallait aller à Montréal sinon ça ne marchait pas. »

À partir de la mise en place du dispositif FIACRe-international en 2006, la prégnance géographique des territoires de coopération s'est estompée mais demeure toujours. Premièrement, le FIACRe-international favorise les projets qui « renforcent les coopérations décentralisées et les projets de coopération avec les Régions partenaires de Rhône-Alpes », selon les critères de son appel à projets. Deuxièmement, les services culturels orientent encore les artistes indécis sur leurs destinations à se tourner vers les territoires partenaires et à s'inscrire dans les lignes des conventions :

Abraham Bengio : « Quand ça peut s'inscrire dans ces cadres-là, c'est quand même mieux, c'est plus facile, plus facile à financer, plus facile à suivre, notre soutien peut être plus déterminant, pas seulement financièrement mais parce qu'on a des contacts locaux ».

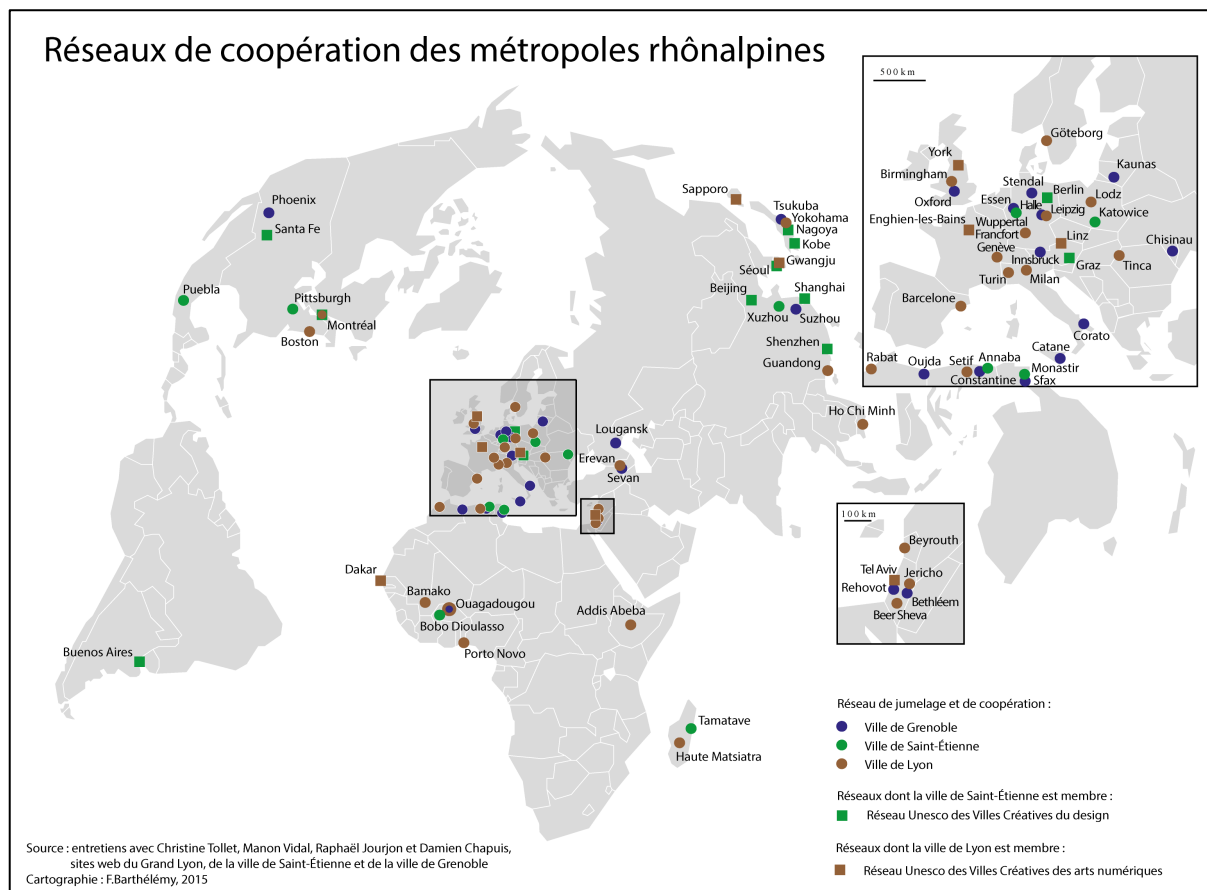
Les relations internationales de la Région ne constituent donc plus un réseau contraignant la mobilité internationale des artistes rhônalpins, mais il est un terrain où l'activité des artistes et les actions de la Région peuvent se rejoindre dans la mesure où ce sont des territoires que les opérateurs régionaux connaissent bien, avec lesquels ils entretiennent des contacts et pour lesquels ils ont déjà une expertise. En cela, la mise en place des projets d'artistes se trouve

¹²⁴ D'après son intervention lors de la table-ronde des Rencontres du spectacle vivant à Avignon le 16 juillet 2015.

facilité et vient nourrir des relations bilatérales avec les territoires partenaires.

2.2.2. Les Métropoles entre jumelages et inscription dans des réseaux thématiques

Carte 8 – Réseaux de coopération des métropoles rhônalpines



Le réseau de jumelage et de coopération de Grenoble compte 19 villes partenaires (voir Carte 8). Pour 13 d'entre elles, le partenariat comprend un axe culturel et a donné lieu à au moins un projet culturel en 2014. En particulier, les relations avec les villes de Kaunas, Innsbruck, Ouagadougou, Oujda et Phoenix ont suscité des échanges d'artistes ou des créations conjointes en 2014¹²⁵.

Saint-Étienne mise son action internationale sur deux réseaux : celui des territoires de coopération d'une part et celui des villes créatives de l'UNESCO d'autre part. En 2013, un groupe de travail s'est constitué pour réunir la direction des affaires culturelles de la Ville et la direction des affaires internationales de Saint-Étienne Métropole avec pour objectif de mutualiser les stratégies et les réseaux afin de développer la culture stéphanoise à l'international. Les objectifs et propositions de ce groupe reflètent la volonté d'utiliser les

¹²⁵ Voir *État des lieux jumelages et coopérations, leçons apprises et prospectives 2015*, disponible en ligne : www.grenoble.fr/96-jumelages-et-cooperations.htm

réseaux internationaux comme levier de développement culturel international. Ainsi, parmi les jumelages et accords de coopération, 10 villes ont été ciblées comme partenaires d'échanges et destinations privilégiées des projets (voir Carte 8). En particulier à Katowice, Tamatave, Annaba, Monastir, Bobo Dioulasso et Xuzhou, les projets d'artistes sont prioritaires pour un financement par la convention qui lie la ville à l'Institut français. Dans une moindre mesure, sont valorisés les projets à destination des 10 autres villes qui sont membres du réseau des villes créatives de l'UNESCO dans la catégorie design (voir Carte 8). Globalement, la Ville et la Métropole de Saint-Étienne consacrent leurs efforts financiers sur une thématique : le design. Ainsi, les artistes stéphanois souhaitant développer leur mobilité internationale augmentent leurs opportunités de soutien par les collectivités locales si leurs projets croisent la thématique du design.

Quant à Lyon, la métropole est insérée dans un vaste ensemble de réseaux qui lui donne une place et une activité importante à l'échelle internationale. En ce qui concerne le réseau de coopération, Lyon compte 26 villes partenaires dans le monde. Le développement de « grands projets internationaux », « l'accompagnement des gouvernements locaux dans les pays émergents » et l'échange des pratiques sont les trois grands axes qui guident la coopération, selon le site web du Grand Lyon¹²⁶. Parmi les « acteurs du territoire » qui participent aux échanges et au développement entre villes partenaires, les artistes sont cités en exemple aux côtés des universitaires, des entrepreneurs et des associations. Les artistes peuvent intervenir dans les projets menés avec les 20 villes avec lesquelles les partenariats prévoient une thématique culturelle. En particulièrement trois partenariats mettent l'art en avant : Turin, Leipzig et Ouagadougou. Avec Turin, les projets artistiques s'articulent autour de la danse avec des participations croisées lors d'événements (Biennale de la danse et Danza festival) et des collaborations d'artistes (Denis Plassard et Elena Rolla). Avec Leipzig, ce sont l'art et la musique contemporains qui sont à l'honneur et qui suscitent les échanges entre institutions (écoles, conservatoires, musées, bibliothèques, Opéra). Enfin, à Ouagadougou, ce sont les ateliers Frappaz qui apportent leur soutien technique au développement du festival des arts de la rue.

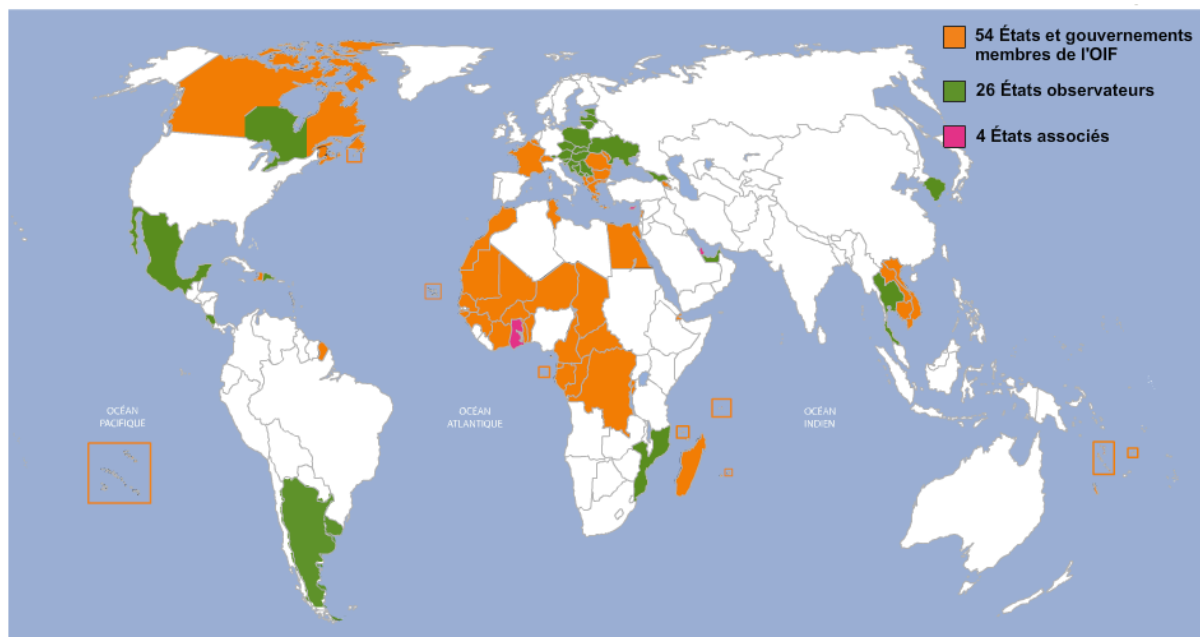
Lyon a également joué la carte de l'insertion dans les réseaux thématiques internationaux qui associent des villes autour de problématiques communes. La métropole est membre de plus d'une dizaine de réseaux parmi lesquels le réseau des villes créatives de l'UNESCO dans lequel Lyon est classée dans la catégorie art numérique.

¹²⁶ www.economie.grandlyon.com/tous-les-partenariats-internationaux-villes.html

2.3. *La Francophonie : un espace culturel international*

Les pays francophones sont réunis au sein de l'Organisation internationale de la Francophonie. Cette association réunit 84 États membres pour promouvoir la langue française et faciliter les échanges. Parmi ses thématiques d'action, la mobilité des artistes peut intervenir directement derrière l'item « diversité et développement culturel ». En l'occurrence, l'OIF s'engage à « [s]outenir les filières du cinéma, de la télévision, de la radio, de la presse écrite, du livre, de la musique, du théâtre et du spectacle vivant, des arts visuels et plastiques, de l'artisanat, de la mode et du design »¹²⁷.

Carte 9 - Le monde de la Francophonie



Source : www.francophonie.org/

2.4. *L'Union européenne : cohésion interne et ambitions externes*

Au niveau communautaire, évoquer un espace de projection dans lequel s'établissent des relations entre territoires pose nécessairement la question de la structuration interne du projet européen : cohésion et élargissement. Pour autant, le projet européen a toujours posé la question de son rapport au reste du monde, en termes militaire, économique, diplomatique mais aussi culturel (Lisack, 2014). C'est cette dialectique entre une construction européenne reposant en partie sur la culture et la place de la culture dans sa politique extérieure qui dessine un double espace de projection : interne et externe.

¹²⁷ www.francophonie.org

2.4.1. Un désir d'Europe culturelle et un désir artistique d'Europe

Le couple Europe et culture a largement été étudié par Anne-Marie Autissier dans un ouvrage éponyme (2016). Il en ressort une longue prise en compte de la culture par les instances de l'Union européenne à la fois pour un usage de structuration interne ainsi que pour une projection extérieure. À l'épreuve d'une perspective marchande ou bien d'un prisme nationaliste, l'Europe a gardé à cœur de mettre la culture dans son projet et de le faire évoluer quitte à forcer le trait. En effet, ses penseurs ont longtemps justifié la construction d'un projet politique pan-européen sur le fondement d'un socle culturel commun. La culture y était alors perçue au sens anthropologique des traits de civilisation (croyances, valeurs, traditions, etc.). Ainsi, en 2007, en convoquant la pensée d'auteurs comme Denis de Rougemont en exergue de la communication pour un *Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation*, la Commission européenne mobilisait cette perception fondatrice de la culture pour légitimer son rôle actuel dans le projet politique. Anne-Marie Autissier rappelle comment la manœuvre est abusive au sens où elle mélange des conceptions différentes de la culture, fait l'amalgame entre l'Europe et l'Union européenne et prête une conscience européenne anachronique (2016, p. 113).

Pourtant, la proposition de construire l'Europe par la culture fait florès auprès des milieux artistiques. Cette proposition est partagée par de nombreux acteurs culturels et se décline en plusieurs degrés d'implication de la culture dans le projet politique. Tout d'abord, sur le modèle des circulations de l'époque moderne, la circulation des artistes et des œuvres serait propice à construire un espace européen. C'est par exemple le sens de l'argument de présentation du fonds franco-allemand pour la musique contemporaine Impuls :

« La circulation des œuvres et des artistes est une composante essentielle de la construction de l'univers européen. À travers la culture se bâtit une conscience et une histoire commune. Nous sommes fiers d'y prendre toute notre part. »¹²⁸

Plus précisément, la mobilité des artistes et les échanges qui en découlent sont capables à terme de forger un espace culturel commun, notamment pour la plateforme européenne d'information On The Move :

« On the Move (OTM) aims to facilitate cross-border mobility in the arts and culture sector, contributing to the building of a vibrant European shared cultural space that is strongly connected with the rest of the world. »¹²⁹

Au-delà des intentions, plusieurs auteurs montraient, dans un article paru au milieu des années

¹²⁸ impulsneuemusik.com

¹²⁹ on-the-move.org

1990, comment une troupe française de théâtre, itinérante en Europe, participait à véhiculer et partager la notion nouvellement institutionnalisée de citoyenneté européenne (Ingram et al., 1995). Bien que le terme d'Europe restât ambigu pour les artistes étudiés, les auteurs déduisaient de leur parcours – c'est-à-dire du « passage de frontières [et du] processus de négociation portant sur les catégories discursives nationales » – la définition d'un « nouvel espace identitaire “européen” » (1995, p. 145).

Les artistes semblent en effet adhérer à cette proposition d'un espace culturel commun, en l'occurrence les artistes français du spectacle vivant selon une étude de l'ONDA qui constate un « “désir d'Europe” [...] vivace au sein d'une myriade d'équipes et de structures tant pour accueillir que pour partir » (Deniau, 2011, p. 106). Enfin, fort de ce pouvoir fédérateur, la culture doit devenir un accélérateur politique au sein des instances de l'Union européenne. C'est le point de vue d'Action Culture Europe pour qui « la culture doit être au cœur du débat public et de la prise de décision »¹³⁰.

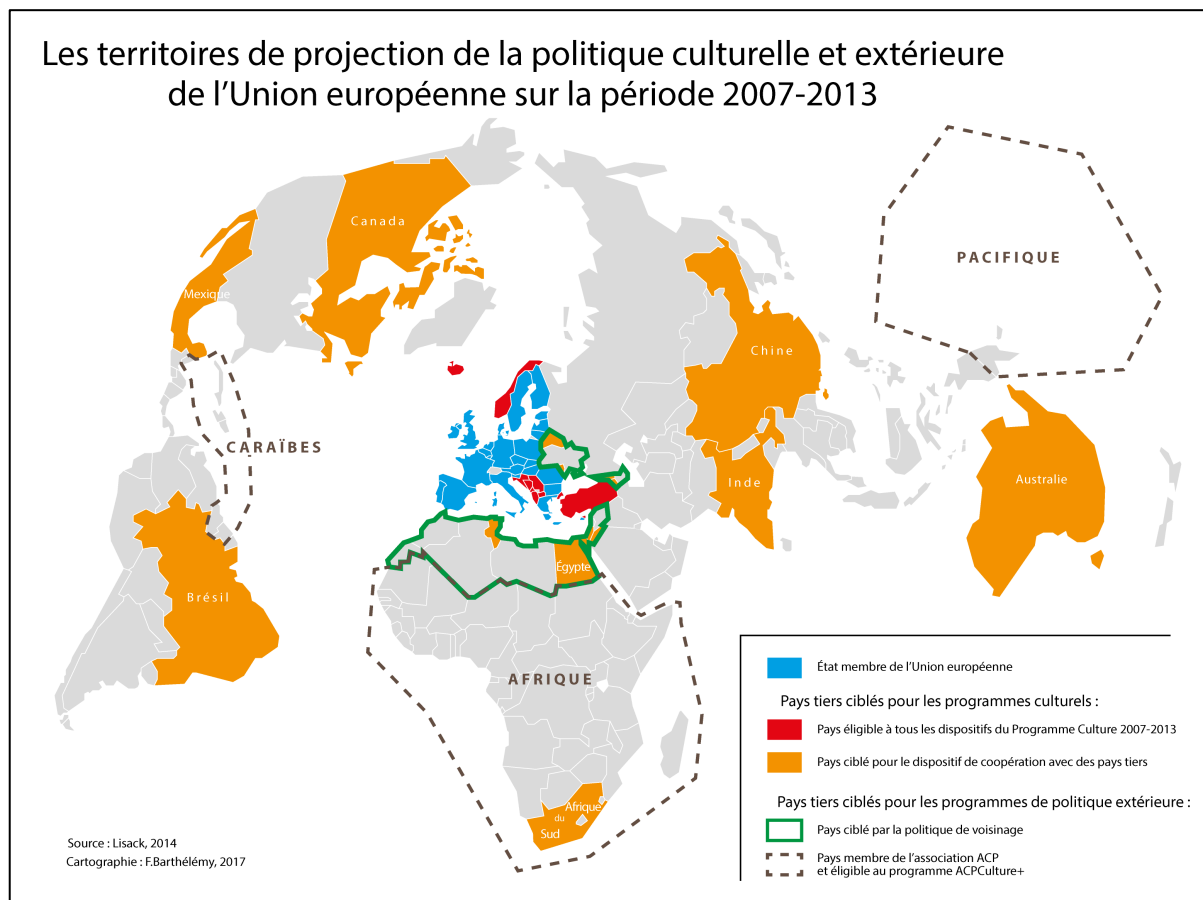
À défaut de pouvoir vérifier si cette proposition fonctionne, nous constatons à travers ces quelques exemples qu'elle est prise au sérieux par des opérateurs culturels de différentes natures. Si la culture prétend peser sur des enjeux politiques, il est en revanche certain que l'Union européenne a produit une politique culturelle dont la mobilité est une composante.

2.4.2. L'Europe et sa politique extérieure

Les programmes européens qui soutiennent l'action artistique et la mobilité des artistes comme le Programme Culture 2007-2013 concernent avant tout l'espace intérieur composé des États membres de l'Union européenne (Lisack, 2014). Or, ils n'excluent pas l'association de pays tiers en rendant éligibles des projets de coopération entre des structures issues des États membres et d'autres pays hors de l'Union européenne (voir Carte 10).

¹³⁰ Traduit de l'anglais par mes soins : « Culture must be put at the heart of the public debate and decision-making » cultureactioneurope.org/our-belief/

Carte 10 – Les territoires de projection de la politique culturelle et extérieure de l'Union européenne



C'est le cas du Programme Culture 2007-2013 pour lequel une liste de pays voisins est éligible à tous les dispositifs : pays membres de l'Espace économique européen (Islande et Norvège), Albanie, Bosnie-Herzégovine, République de Macédoine, Montenegro, Serbie et Turquie. Par ailleurs, l'axe du programme concernant les actions culturelles visait spécifiquement le soutien aux projets de coopération avec des pays tiers. De 2007 à 2013, une quinzaine de pays du monde ont été ciblés par la Commission européenne pour être éligibles à ce type de projets, en accord avec les priorités de la politique extérieure (2014, p. 20).

Le financement de projets culturels avec des pays tiers passe également par les programmes généraux de politiques extérieures et de voisinage. L'Instrument européen de Voisinage et de Partenariat (IEVP) finançait des projets avec une dizaine de pays des rives sud et est de la Méditerranée ainsi que des pays de l'Europe de l'Est. Ces projets visant la coopération à travers différents domaines, dont la culture, s'inscrivaient dans une politique de développement d'un espace environnant politiquement stable et économiquement prospère (2014, p. 28). Enfin, la projection mondiale de l'Europe s'étend vers les pays d'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique dans le cadre d'une politique de coopération et d'aide au

développement. Dans le cadre des fonds au développement, le programme ACPCulture+ était dédié aux actions culturelles en partenariat avec des pays de la zone Afrique Caraïbes Pacifique. Ces actions d'aide au développement par la culture étaient inscrites à l'*Agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation* au titre de la promotion de la diversité et du dialogue interculturel.

La politique extérieure des territoires, quels que soient leur taille et leur niveau, projette une géographie des relations internationales. En fonction des territoires, elle peut prendre la forme de réseaux à l'échelle mondiale – thématiques ou directement diplomatiques – de partenariats bilatéraux ou encore de relations de voisinage. Ces géographies de projection internationale constituent le réceptacle privilégié des actions et des projets et s'en nourrissent en retour pour s'activer, s'entretenir ou se réactiver. Elles sont le résultat d'une histoire géopolitique et traduisent à la fois une politique internationale et un rang au sein des territoires.

Les artistes peuvent se projeter également dans ces géographies pour mener leurs projets artistiques. En tant que rhônalpins s'inscrivant potentiellement dans des actions culturelles internationales de plusieurs niveaux territoriaux – métropoles, Région, État, Union européenne – ils "empilent" en quelque sorte les géographies de projection de chacun de ces niveaux. Cet assemblage géographique et les choix de destinations relèvent *a priori* de choix engagés par les artistes mais dépendent alors aussi des dispositifs qu'ils sollicitent.

3. Des programmes et des dispositifs pour soutenir la mobilité des artistes

Afin de rendre opérationnelles les politiques culturelles en faveur d'un déploiement international, des programmes et des dispositifs sont mis en place par les territoires. Ceux-ci sont complémentaires des bourses et des accompagnements proposés par des agences ou des fondations présentées dans le chapitre précédent (revoir le point 3.3). Ils ont la particularité de définir dans leurs critères de sélection des conditions relatives aux territoires : territoires de départ et territoires de destination. En cela, ces programmes et dispositifs peuvent agir en activation ou en renforcement de l'espace de projection et des réseaux internationaux des territoires. Cette troisième partie détaille les programmes et dispositifs proposés par les territoires et leur articulation.

3.1. Les dispositifs de l'Institut français

Nous l'avons vu, l'Institut français fonctionne depuis 2011 entre un réseau mondial de centres culturels et sa tête de réseau à Paris. Les aides à la mobilité de l'Institut français composent alors entre le support du réseau et des opérations plus ponctuelles menées dans les cadres de la stratégie diplomatique française.

3.1.1. Le soutien direct aux équipes artistiques

Soutenir directement la mobilité internationale des artistes compte parmi les missions de l'Institut français : « favoriser la mobilité internationale des créateurs avec des programmes de résidence » et « promouvoir les échanges artistiques internationaux »¹³¹. Elle apparaît aussi indirectement à travers d'autres missions comme le développement du dialogue des cultures via l'organisation des « Saisons culturelles » ou « agir pour la diversité culturelle à l'échelle européenne.

¹³¹ Extrait d'une brochure d'information éditée par l'Institut français, 2014.

Encadré 24 – Les programmes de résidence de l’Institut français concernant le spectacle vivant

La Villa Médicis

Créée par Louis XIV en 1666, la Villa Médicis est une institution unique au monde, où séjournent et se rencontrent des artistes de toutes disciplines.

L’Académie de France à Rome – Villa Médicis accueille les plus grands artistes et chercheurs de renommée internationale dans toutes les disciplines afin de mener à bien un projet spécifique pour des périodes courtes. A cette occasion, ils peuvent être appelés à participer à la programmation culturelle romaine. Les résidences sont valables à titre individuel uniquement, pour une période d’une à quatre semaines.

La Villa Kujoyama

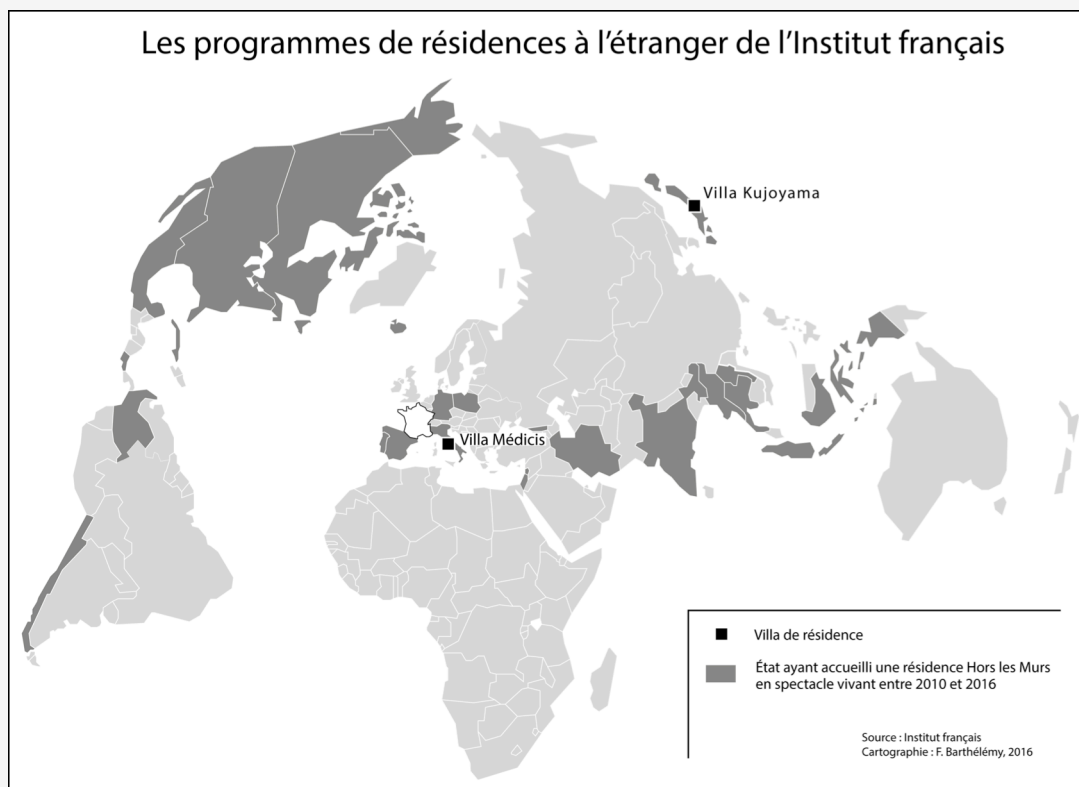
Seule résidence française de créateurs en Asie, la Villa Kujoyama propose à 12 lauréats de bénéficier d’un séjour à Kyoto de 2 à 6 mois.

Inspirée par le modèle de la Villa Médicis à Rome, la Villa Kujoyama, construite en 1992 [...] à Kyoto, est l’une des 5 antennes de l’Institut français du Japon. C’est une résidence qui accueille des artistes et créateurs confirmés déjà inscrits dans une démarche professionnelle. Six lauréats du programme peuvent être accueillis simultanément en résidence. Outil d’échanges interdisciplinaires, la Villa Kujoyama a pour vocation de renforcer le dialogue interculturel entre la France et le Japon. Ses résidents sont appelés à nouer des relations de travail non seulement avec les milieux artistiques, universitaires, culturels de la région du Kansai mais aussi avec ceux de l’ensemble de l’archipel.

Les Villas Hors les Murs

Hors les murs – programme de recherche et de création est destiné à des créateurs, français ou domiciliés en France depuis plus de 5 ans, souhaitant séjourner à l’étranger dans le but d’effectuer une recherche en rapport avec un projet spécifique.

L’objectif du programme est de favoriser la mobilité à l’international des créateurs.



Source : www.institutfrancais.com, www.villamedici.it/fr

Le principal levier de mobilité des artistes est le programme des résidences à l'étranger. C'est également le plus ancien, avec l'emblématique Villa Médicis dont nous avons déjà esquissé le rôle dans les circulations des siècles précédents (revoir chapitre 3). L'Institut français a ouvert son horizon géographique en proposant une résidence au Japon et en finançant des bourses de résidences ailleurs dans le monde : les résidences Hors les Murs (voir Encadré 24). Ces programmes de résidence concernent toutes les disciplines. Outre l'objectif de création artistique, ces programmes demandent aux artistes bénéficiaires une implication territoriale, c'est-à-dire de travailler au contact des institutions, du public et des autres artistes locaux. C'est particulièrement le cas pour les résidences Hors les Murs qui, visant la recherche et la création, supposent un temps d'immersion au sein d'une culture ou au contact d'une problématique locale. Plusieurs artistes rencontrés en entretien ont bénéficié de cette résidence comme Gilles Pastor sur les rites du Candomblé à Salvador de Bahia (Brésil) ou Moïse Touré sur « la question des noirs aux Amériques » (Etats-Unis, Haïti, Honduras).

D'autres programmes de l'Institut français financent directement des voyages d'artistes, soit en ciblant des secteurs artistiques, soit de manière transversale (voir Figure 15). La diffusion est à l'honneur puisque tous les secteurs du spectacle vivant bénéficient d'aides ponctuelles aux tournées. Le site web ou les brochures de l'Institut français regorgent d'exemples d'artistes, de groupes, d'ensembles et de compagnies qui ont été aidés pour établir des tournées internationales. Les autres programmes articulent création et diffusion à l'étranger. Certains comme FranceDanse, Sound French ou IntégraleS mettent l'accent sur la diffusion et l'objectif de visibilité de la scène française autour de temps forts à l'étranger. C'est l'occasion de promouvoir les nouvelles créations et de mettre en présence les artistes et les prescripteurs. Les autres programmes, comme Circles ou Théâtre Export, sont davantage tournés vers la création voire la co-création en développant ou intensifiant des partenariats locaux.

Pour les artistes, ces programmes visent premièrement un objectif marchand de vente de spectacles. Ils financent soit des voyages d'approche pour présenter des créations en vue de leur diffusion future, soit des tournées pour aborder de nouveaux territoires avec une sécurité financière. Deuxièmement, ces programmes souhaitent développer la dimension internationale du travail des artistes français en facilitant les collaborations avec des partenaires étrangers. Du point de vue de l'Institut français, ces programmes jouent sur une double articulation. Les opérations alternent d'une part entre des actions ponctuelles et localisées et la diffusion sur les territoires, d'autre part entre le bilatéral et le multilatéral.

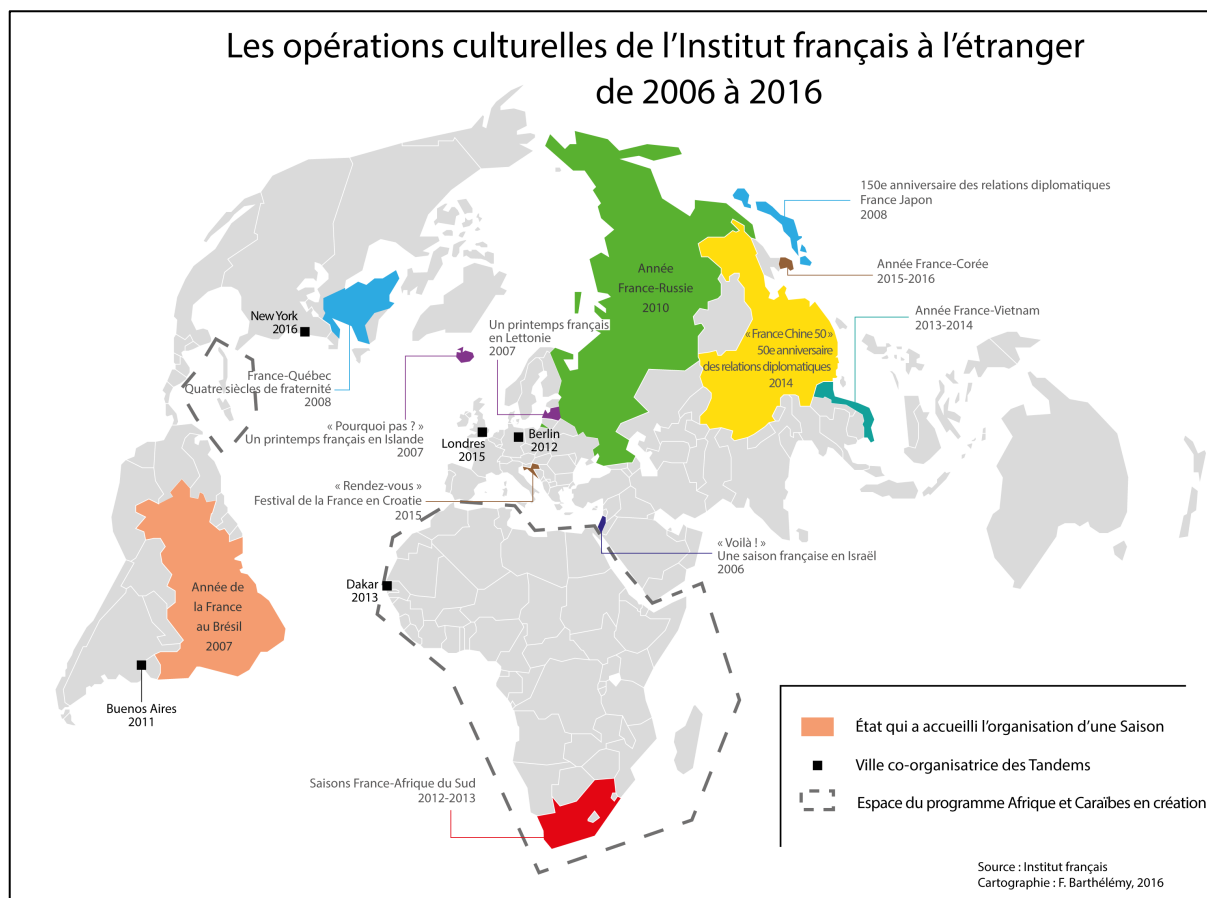
Figure 15 – Les programmes de l’Institut français pour la mobilité internationale des artistes



Source : Institut français ; réalisation : F.Barthélémy, 2016

3.1.2. Les opérations à l'étranger : du bilatéral au multilatéral

Carte 11 - Les opérations culturelles de l'Institut français à l'étranger de 2006 à 2016



Des opérations culturelles bilatérales existent depuis 1985. Elles ont lieu soit autour d'événements particuliers comme les anniversaires de relations diplomatiques soit seulement pour favoriser les échanges culturels avec un pays durant une période. La Carte 11 représente les pays ou les villes où ces opérations culturelles ont eu lieu sur la décennie 2006-2016 qui correspond à l'avènement de l'Institut français. Elle représente seulement les opérations menées à l'extérieur et qui ont pu susciter de la mobilité internationale pour des groupes ou des compagnies françaises. D'autres opérations, non représentées sur la carte, ont consisté à célébrer la culture d'un pays en France en invitant des artistes et en achetant des œuvres étrangères. Or, l'innovation de cette période tient à dépasser la logique des échanges bilatéraux à sens unique en développant l'organisation des années croisées. Pendant plusieurs mois, des événements ont lieu en France mettant à l'honneur la culture d'un autre pays et vice-versa. Les années croisées concrétisent l'inflexion dans la politique diplomatique : le passage d'une logique de rayonnement à une logique d'influence qui accorde plus de place à la réciprocité des échanges. Autre innovation de la période qui illustre cette nouvelle politique, les Tandems décentralisent depuis 2011 l'action diplomatique en s'appuyant sur un

partenariat avec la Ville de Paris pour organiser des événements culturels croisés avec une autre grande métropole du monde.

Malgré des critiques confiées en entretien par plusieurs opérateurs culturels regrettant la ponctualité de l'événement dans le temps, son incapacité à générer des échanges sur la durée et la limitation à des logiques de diffusion, l'Institut français insiste sur l'impulsion de projets de coopération à long terme. Par exemple, la page web dédiée au Tandem Dakar-Paris évoque un « partenariat structurant » entre équipes françaises et sénégalaises autour du projet *Libre* sur le numérique¹³². En l'occurrence, les différentes opérations bilatérales impliquent des partenaires de nature et de secteurs différents dépassant la seule sphère artistique et portant les différents aspects de la diplomatie d'influence. Par exemple, le « printemps français » en Lettonie en 2007 « a décliné les principales dimensions de la relation bilatérale : économie, éducation, sciences, tourisme et coopération »¹³³. Aux côtés des chefs d'entreprises, des présidents d'université et des élus, les artistes, les compagnies et les directeurs de structures culturelles se déplacent donc dans le cadre de ces opérations, d'une part pour présenter leurs créations, d'autre part pour éventuellement monter des projets en partenariat bilatéral.

L'aspect multilatéral est en particulier creusé dans le cadre territorial et politique européen. L'Institut français est engagé dans des programmes à l'échelle européenne et favorisant les relations multilatérales avec les autres opérateurs : le British Council, le Goethe Institut, les instituts Cervantes et Dante Alighieri. Ces relations prennent place au sein du réseau EUNIC qui vise d'une part à articuler les différentes diplomaties nationales européennes autour de l'idée de diversité culturelle et d'autre part à guider les réflexions autour d'une diplomatie culturelle européenne. Une de ses émanations est le programme More Europe qui vise à promouvoir une diplomatie culturelle européenne à travers des études, des séminaires et des débats.

Pour autant, la diplomatie française est encore loin d'être soluble dans une diplomatie européenne. Les actions menées dans ce cadre demeurent de l'ordre de la réflexion en réseau. Du côté des programmes dont l'action parvient jusqu'aux artistes, ce sont encore les relations bilatérales qui priment avec l'exemple de fonds binationaux : le fonds culturel franco-allemand, Diaphonic ou FACE (voir Figure 15). Impuls neue Musik, le fonds franco-allemand pour la musique contemporaine s'est récemment étendu à la Suisse par un partenariat avec Pro Helvetia, son opérateur de diplomatie culturelle, inaugurant ainsi un programme tripartite.

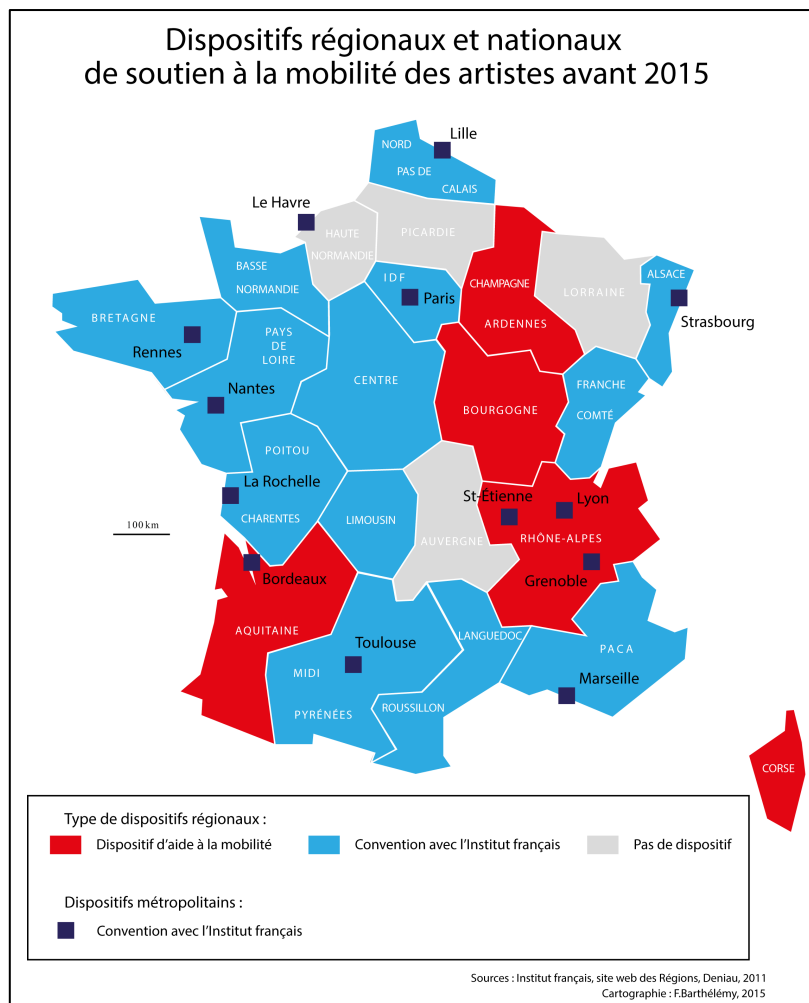
¹³² www.institutfrancais.com/fr/tandem-dakar-paris

¹³³ www.institutfrancais.com/fr/saisons-annees-festivals/un-printemps-francais-en-lettonie

3.2. Les dispositifs des collectivités territoriales

Rhône-Alpes, avec le FIACRe-international, faisait partie de la dizaine de Régions qui avait mis en place un dispositif de soutien financier à la mobilité internationale des artistes. Ces dispositifs concernaient autant le spectacle vivant que le secteur des arts visuels. Sur la Carte 12, on peut voir que Rhône-Alpes faisait partie d'une minorité de Régions qui avait mis en place un dispositif spécifique et autonome à la mobilité internationale des artistes. La plupart des autres Régions, ainsi que les collectivités de plusieurs grandes villes, soutiennent cette mobilité en partenariat avec l'Institut français. Si toutes les Régions ne s'étaient pas dotées d'un dispositif, comme la Lorraine ou la Picardie, la plupart avait inscrit la question de la mobilité internationale des artistes à leur agenda culturel et à leur action internationale. Aujourd'hui, après la réforme territoriale de 2015 et les nouvelles élections régionales de la même année, il n'existe quasiment plus de dispositif comparable au FIACRe-international. La quasi-totalité des nouvelles Régions a désormais placé son action culturelle à l'international sous l'égide d'une convention avec l'Institut français.

Carte 12 - Les programmes de soutien à la mobilité internationale des collectivités publiques



3.2.1. Les conventions de coopération de l'Institut français

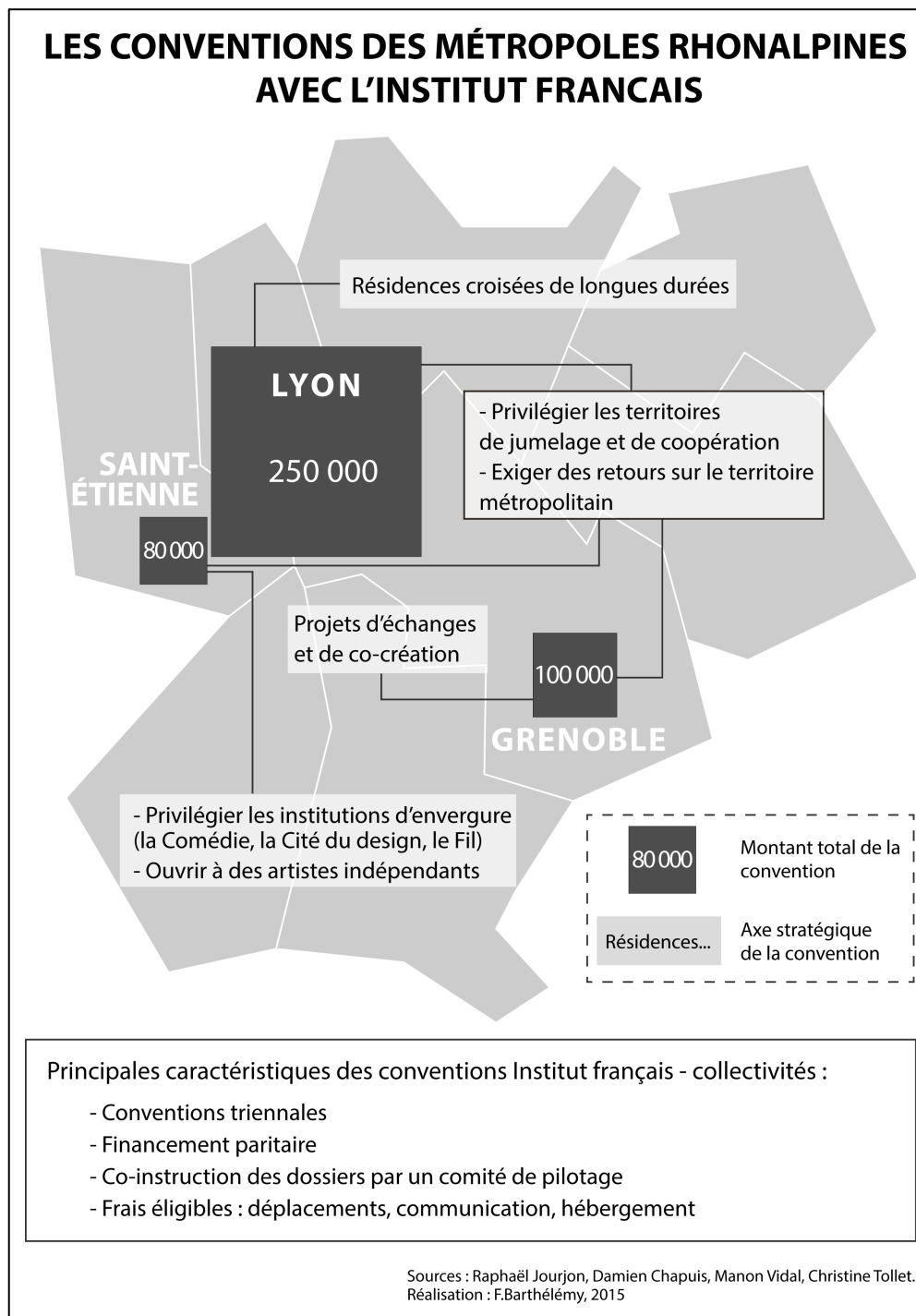
Indirectement, le niveau communal a la spécificité, en matière de politique culturelle, de gérer les grands équipements culturels, de leurs équipes et de leurs actions¹³⁴. Il s'agit des théâtres, des conservatoires, des musées, des Opéras, des orchestres, etc., qu'ils soient en régie directe ou bien contractualisés. Dans le cadre de cette politique, la municipalité ou bien l'intercommunalité sont amenées à financer des voyages internationaux aussi bien des équipes administratives que des équipes artistiques (orchestres, ballets, ensembles, troupes, etc.) ou parfois d'élèves et étudiants de ces institutions. Les municipalités abondent également dans le budget des établissements publics de coopération culturelle (EPCC) aux côtés du département, de la Région et de l'État. C'est le cas pour la MC2 à Grenoble, la Cité du design à Saint-Étienne ou encore le musée des Beaux-Arts à Lyon.

Plus directement, les trois grandes métropoles de la région ont chacune passé une convention avec l'Institut français pour financer spécifiquement des projets d'artistes à l'étranger. Concrètement, la Ville et l'Institut français s'entendent pour alimenter un fonds à parité et choisissent ensuite ensemble des projets internationaux à financer (voir Figure 16). Ces conventions, dont le renouvellement est triennal, participent chaque année à financer les projets de plusieurs dizaines de structures dans le domaine du spectacle vivant ou des arts visuels. Les critères de sélections visent des artistes professionnels installés durablement dans le « territoire »¹³⁵ et dont le projet international justifie d'un retour sur le territoire. Le nombre de structures aidées varie en fonction des années et surtout des Villes qui ne bénéficient pas de la même enveloppe budgétaire. Si Saint-Étienne a longtemps fait le choix de soutenir les grosses structures afin de les faire gagner en visibilité, elle ouvre maintenant à des artistes de moindre envergure, comme c'est le cas pour les autres Villes. Généralement, les conventions choisissent des projets dits structurants, c'est-à-dire dont l'objectif vise l'échange artistique de long terme, débouchant éventuellement sur de la co-création et dépassant le cadre de la seule diffusion.

¹³⁴ Cette compétence municipale était en discussion, en 2014, à un moment de réflexion sur le passage au statut de Métropole à Lyon et à Grenoble.

¹³⁵ Si ce terme est employé systématiquement par les opérateurs culturels interrogés, ils ne correspondent pas toujours à la même géographie : le territoire de la commune, de la Métropole, de toute l'aire urbaine ? Résidence dans le territoire ou bien seulement « rôle à jouer sur notre territoire » comme le mentionne Manon Duval pour Grenoble.

Figure 16 - Les conventions des métropoles rhônalpines avec l'Institut français



3.2.2. Le FIACRe-international : un dispositif régional de soutien à la mobilité des artistes

Dans l'appel à projet édité chaque année pour le volet international du FIACRe, il est rappelé en préambule que ce dispositif a pour « objectif de soutenir la mobilité d'artistes rhonalpains à l'étranger ». À travers les critères de sélection des projets qui sont annoncés, on perçoit deux axes stratégiques que ce fonds alimente : d'une part le développement professionnel des

compagnies et des structures de la région et d'autre part le développement des coopérations internationales de la Région.

Isabelle Chardonner : « On s'est dit que là, voilà, il fallait prendre en considération ce désir fort des artistes de, voilà, de développer leurs projets à l'international, qu'en même temps, ça rencontrait l'ambition de la Région de rayonner à l'étranger. [...] La Région, elle a une ambition à l'international. »

La politique culturelle de la Région à propos de la mobilité des artistes repose sur un postulat : la mobilité est un facteur de développement professionnel. L'appel à projet stipule : « Les réseaux culturels européens et internationaux sont un vecteur de professionnalisation, d'élargissement des partenariats, d'initiation aux bonnes pratiques, de changement et d'innovation ». Autrement dit, le développement artistique ici passe par l'ailleurs. L'ailleurs, pour la Région, ce sont avant tout les réseaux européens puis internationaux. Les bienfaits de la mobilité pour le développement artistique passent alors par une notion absente de l'argumentaire : la circulation, celle des pratiques et des opportunités captées par la circulation des artistes. Les valeurs affirmées derrière cette circulation sont d'une part l'échange avec « l'élargissement des partenariats » et la promotion de créations « conjointe[s] entre artistes rhônalpins et artistes étrangers ». D'autre part, cette circulation doit favoriser le changement et l'innovation ; le déplacement géographique doit servir un déplacement au sens esthétique ou plus largement professionnel. Cette circulation est envisagée par échelles. Elle prend place, pour les artistes, dans des périmètres avec des jalons (salles de spectacles, musées, festivals, etc.) et des opérateurs (directeurs de lieux, programmeurs, techniciens de collectivités, etc.). Ce triptyque – périmètre, jalons, opérateurs – est le reflet et la certification d'un niveau de l'artiste : sa qualité artistique ainsi que sa renommée. Lorsque les techniciens de la Région parlent d'artistes « reconnus », c'est pour signifier que leur qualité artistique est au niveau du périmètre régional voire du périmètre supérieur. Dès lors, la mobilité permet de franchir ce niveau et d'accéder au niveau supérieur ou bien de conforter sa place dans un niveau supérieur avec une circulation auprès de nouveaux jalons et de nouveaux opérateurs dans un périmètre élargi. Comme l'affirme Abraham Bengio, c'est une prérogative des techniciens de la Région que de repérer la maturité des projets pour les aider à franchir les frontières nationales, soit en soutenant des projets, soit en incitant certains à se lancer :

Abraham Bengio : « Donc, faut trouver le moment où un artiste nous paraît suffisamment maintenant affermi, sûr de lui, en tout cas de son art, de sa technique, pour qu'un déplacement international soit possible et fécond pour lui comme pour la Région dont il est issu. »

Dans le cadre du FIACRe-international, il s'agit d'un critère de sélection. De nombreux débats ont eu lieu lors des comités de sélection autour de la maturité des compagnies et de leurs projets, l'enjeu étant la responsabilité de la Région dans la réussite ou l'échec du projet. L'enjeu de l'international pour les artistes, aux yeux des opérateurs culturels, est aussi bien professionnel qu'esthétique. L'international est perçu comme bénéfique aussi bien pour la rencontre de nouveaux partenaires que pour la découverte de nouvelles inspirations.

3.3. Les dispositifs des organisations internationales et transnationales

Les dispositifs nationaux et locaux mettent en œuvre une volonté de rayonnement, de développement artistique et d'échanges entre artistes. Ils reposent sur une sélection territorialisée et se mettent au service de leurs politiques. Au-delà du niveau national, la question de la territorialisation des dispositifs se pose dans la mesure où ils visent *a priori* davantage à construire ou consolider des régions supranationales par la culture qu'à projeter l'image de territoires à l'extérieur.

3.3.1. L'espace de la Francophonie

L'Organisation internationale de la Francophonie (OIF) s'appuie sur les dynamiques culturelles pour faire vivre son projet politique de défense de la langue et d'échanges interculturels. Pour cela, il s'appuie entre autres sur le soutien à la mobilité des artistes au sein de cet espace francophone. En particulier, le programme En scène ! s'attache à soutenir la mobilité des artistes par une aide financière. Il s'agit d'une aide à la diffusion qui doit aider les artistes à accéder aux marchés internationaux et à développer de « nouvelles formes de collaboration »¹³⁶. L'enjeu affiché par ce programme pour l'OIF est certes la mobilité des artistes et la circulation des œuvres mais également de pérenniser des dynamiques de coopération entre pays du Nord et pays du Sud au sein de l'espace francophone.

La tournée *Silence, on tourne !* de la compagnie rhônalpine de hip hop Pockemon Crew en 2014 avait été co-financée par ce programme au titre de son passage dans un pays membre de l'OIF, le Vietnam, et un pays observateur, la Thaïlande. À travers cet exemple de tournées et plus largement ce programme En scène !, l'OIF développe une action culturelle qui dépasse le cadre strict de la langue française. En l'occurrence, *Silence, on tourne !* est une pièce chorégraphique dans laquelle la langue française n'est pas particulièrement mise en avant. La Francophonie apparaît alors comme un « objet aux contours flous » (Pignot, 2000, p. 5) pour lequel la langue est au service d'un projet culturel et politique. Au sein de ce projet, la

¹³⁶ http://artsetcreations.francophonie.org/doc/Guide_Programme_En_Scene.pdf

mobilité des artistes constitue un instrument pour structurer les échanges culturels au sein de l'espace francophone et pour positionner des artistes représentants de la francophonie sur les marchés internationaux.

3.3.2. Les programmes communautaires

L'évolution stratégique de la culture pour l'Union européenne présentée plus tôt a été suivie dans son pendant opérationnel. Les grands objectifs de l'*Agenda* ont été mis en œuvre à travers deux générations de programmes concernant directement l'action culturelle : le Programme Culture (2007-2013) et le programme Europe Créative (2014-2020). Le Programme Culture reprenait assez fidèlement l'argumentaire originel de l'*Agenda* en plaçant en priorité des objectifs de « favoriser la mobilité transnationale des professionnels du secteur culturel » (Commission européenne, 2010). Ceci se concrétisait à travers plusieurs volets d'actions finançant des projets de coopération ou bien directement des structures à vocation internationale. Le passage à Europe Créative en 2014 a auguré une « coloration fortement économique et *business-oriented* » (Perrin, 2013, p. 5). Les thèmes de la diversité culturelle et du dialogue interculturel de 2007 derrière lesquels la mobilité internationale pouvait trouver explicitement sa place ont cédé du terrain à des logiques de diffusion et de distribution qui placent la culture dans la perspective économique de la compétitivité (Perrin, 2013). La mobilité internationale est alors considérée comme un outil au service d'un développement des structures culturelles par-delà les frontières et de ce fait, un développement culturel en Europe. C'est ainsi que Laurence Barone, de Relais Culture Europe (voir Encadré 25), expliquait en entretien comment l'objectif de mobilité s'est dissout dans le soutien aux projets de plateformes et de réseaux qui mettent en œuvre des formes innovantes de coopération.

Encadré 25 – Relais Culture Europe : lien entre l'Union européenne, les artistes et les territoires

Relais Culture Europe est une association créée en 1998 à l'initiative à la fois du ministère de la Culture et de la Commission européenne pour constituer un point de contact français de cette dernière. Son rôle initial était d'être un point national d'information et d'assistance technique sur le Programme Culture.

Aujourd'hui, Relais Culture Europe est toujours un point de contact pour le programme Europe Créative mais s'est élargi à l'ensemble des politiques européennes ouvertes à la culture. L'appui technique dépasse le cadre de l'obtention de financements et accompagne les acteurs culturels dans les mutations du secteur en particulier en aidant au développement de partenariats européens.

D'après Laurence Barone, entretien 2014.

On retrouve plus concrètement le financement d'actions culturelles à destination de pays tiers et en partenariat avec leurs opérateurs culturels dans le Programme Culture 2007-2013, plus précisément, au titre des projets de coopération avec des pays tiers. La place des projets

culturels menés avec des pays tiers est accrue avec Europe Créative 2014-2020 dans la mesure où ils sont éligibles au même titre que les projets intra-communautaires et ne dépendent plus d'un fonds spécifique (Lisack, 2014). Par ailleurs, comme pour les projets intra-communautaires, les programmes dédiés à la culture n'épuisent pas les sources de financement pour les projets culturels. Les programmes pour la jeunesse, l'éducation tout au long de la vie ou encore les programmes liés aux fonds au développement incluent des actions culturelles avec des partenaires extérieurs. C'est dans ce cadre opérationnel que l'Union européenne a pu directement soutenir des projets artistiques internationaux et ainsi accompagner la mobilité d'artistes européens dans le monde.

Pourtant, la diplomatie demeure une compétence attachée aux gouvernements des États membres mais la culture semble être un terrain propice à l'articulation entre les intérêts communautaires et les intérêts des États membres. En cela, l'Union européenne soutient la coopération des opérateurs nationaux de la diplomatie culturelle dans des réseaux (EUNIC) et des projets (More Europe). Ainsi, si la culture a été placée comme un thème et un outil de dialogue et d'actions impliquant des pays tiers, il semble que sa conception au titre d'une politique de relations internationales ne diffère pas d'un fonctionnement essentiellement bilatéral (Lisack, 2014, p. 40) et d'un objectif de rayonnement comme c'est le cas pour la plupart des États membres (Autissier, 2016, p. 117). C'est la raison pour laquelle l'Union européenne apporte son soutien à des organismes non gouvernementaux qui, agissant en réseau d'acteurs locaux, développent des projets culturels transnationaux au-delà des frontières des pays membres.

3.3.3. Les réseaux culturels transnationaux

À partir du début des années 2000, des organisations culturelles transnationales se sont constituées pour porter des problématiques et des actions par-delà les frontières en réunissant des acteurs locaux en réseau. Alors largement sous-estimées dans le paysage des politiques culturelles en Europe, ces organisations ont acquis du poids par leur nombre¹³⁷ et par l'innovation de leurs actions (Autissier, 2006b). Cette innovation tient à leur nature transnationale qui leur permet, en associant des acteurs locaux, de dépasser d'une part les clivages entre territoires et d'autre part les différents niveaux territoriaux. De ce fait, leur action cible la coopération et l'interculturalité. Leur rôle a été renforcé au cours des années 2000 avec l'*Agenda* et le Programme Culture qui en ont fait des organes de diffusion de l'information au sein de l'Union européenne et entre les différents types d'opérateurs culturels.

¹³⁷ Anne-Marie Autissier les évaluait à une centaine au milieu des années 2000 (2006b).

« Les réseaux agissent comme des traducteurs » constate Anne-Marie Autissier (2016, p. 69) pour expliquer le rôle à la fois opérationnel et symbolique de réseaux qui portent en eux l'intérêt d'une coopération transnationale entre pays, région ou acteurs culturels. Ainsi leur rôle est à double sens : un sens horizontal qui rassemble des acteurs de différents pays et un sens vertical qui rassemble des acteurs de différentes échelles. En cela, ils « apporte[nt] l'Europe "à domicile" » et jouent pleinement le jeu de la diversité culturelle (Autissier, 2016, p. 70).

Ces organisations peuvent aussi bien être sectorielles (Transe Danse Europe, In Situ – arts de la rue, IETM – réseau international des arts du spectacle contemporain) que pluridisciplinaires (Banlieues d'Europe, Res Artis, Euromed'in culture). Si une première génération de réseaux a d'abord eu pour enjeu de prouver le bien fondé de la coopération transnationale en réfléchissant sur ses conditions de réalisation, une deuxième génération s'est tournée vers des enjeux plus opérationnels en focalisant ses actions sur des domaines de l'art en particulier (Autissier, 2016, p. 71).

La nécessité d'encourager et de faciliter la mobilité pour les artistes a fait partie des thèmes relevés par certains réseaux. Dans la logique de traduction évoquée plus haut, On the Move et la fondation Interarts ont développé le projet Practics visant à créer une plateforme d'information et d'échanges sur les programmes et dispositifs de soutien à la mobilité des artistes. Outre le lancement d'un site web et d'une newsletter, ce projet a abouti à la rédaction d'un *Guide des opportunités de financement pour la mobilité des artistes et des professionnels de la culture en Europe*. Dans une logique plus opérationnelle, des structures comme le Fonds Roberto Cimetta, la Fondation Anna Lindh ou encore Euromed'in Culture se focalisent sur la coopération culturelle autour du bassin méditerranéen et dans ce cadre organisent des réflexions sur la coopération et accompagnent, financièrement ou matériellement, des projets artistiques internationaux. Enfin, une troisième famille de réseaux transnationaux regroupe des opérateurs culturels pour un travail en réseau autour de thématiques communes. C'est le cas pour l'IETM qui est le réseau européen des acteurs du spectacle vivant ou encore Trans Europe Halles réunissant des lieux multidisciplinaires installés dans des friches industrielles, marchandes et militaires.

Pourtant ce recul de la place de la mobilité des artistes comme objectif européen ne signifie pas sa disparition. Dans les faits, de 2007 à 2014, la Commission européenne a financé bon nombre de projets favorisant directement ou indirectement la mobilité des artistes. Directement, il n'y a jamais eu de bourse à la mobilité mais le Programme Culture a financé

des structures proposant elles-mêmes des bourses de mobilité. Il a également soutenu l'activité d'organisations culturelles internationales suscitant des voyages d'artistes et de compagnies entre destinations européennes et éventuellement avec des pays tiers. Enfin, la Commission a financé bon nombre d'études ou de plateformes d'études dont l'objectif était la mise en réseau de l'information dans l'optique de favoriser la mobilité des artistes et la circulation des œuvres (voir Encadré 26).

Encadré 26 – SPACE, un exemple de plateforme européenne de réflexion et de mutualisation d'outils en faveur de la mobilité des artistes

SPACE - Supporting Performing Arts Circulation in Europe

« Initié en 2008 par l'Onda [Office national pour la diffusion artistique], Space est une plateforme de réflexion et de collaboration qui vise à analyser et à lutter contre les déséquilibres persistants vis-à-vis de la diffusion entre les différents pays européens, artistes, disciplines et lieux de diffusion.

Space réunit des organismes nationaux qui ont pour points communs de soutenir la diffusion et de développer des missions internationales : Adam Mickiewicz Institute (Varsovie), British Council (Londres), Direzione Generale per lo Spettacolo dal Vivo, MIBAC (Rome), Onda (Paris), Umení - Divadelní Ústav, Arts and Theatre Institute (Prague), Vti Vlaams Theater Instituut (Bruxelles), l'ITI (Berlin), Pro Helvetia (Zurich).

Space a bénéficié du soutien du programme Culture de l'Union européenne pour ses 3 premières années d'activités (2009-2012) pour développer deux projets :

- l'échange de données et recherche avec la mise en ligne de Travelogue, outil permettant d'harmoniser les données, d'analyser les asymétries et d'imaginer les outils pour y remédier ;
- la formation à travers un programme d'ateliers mobiles destinés à une centaine de "jeunes" programmateurs, chargés de diffusion, et journalistes.

Space lance pour les années 2013-2015 un nouveau programme de soutiens à la mobilité à travers des Destinations thématiques.

Ces programmes, conçus sur-mesure pour des programmateurs européens, ont pour vocation de contribuer à un partage de réflexion et de pratiques sur les thématiques retenues, de favoriser la découverte d'artistes, et de contribuer à ce que des projets de collaboration voient le jour. »

Source : www2.onda.fr, voir aussi arts-mobility.info

Enfin, si la mobilité a été affichée comme un objectif prioritaire de la politique culturelle voire une valeur de la construction européenne, sa mise en œuvre ne s'est jamais restreinte au seul périmètre de l'*Agenda* et des programmes. Le guide *Fund-Finder* édité par l'IETM rappelle cet état de faits en consacrant une rubrique à toutes sortes de financements européens auxquels les projets artistiques peuvent être éligibles. Ils concernent à la fois la politique régionale (Interreg, Fonds structurels de cohésion), la mobilité en général (Erasmus Plus), l'enseignement tout au long de la vie, etc. Pour autant, l'accès aux financements européens, *a fortiori* à Europe Créative, ne concerne pas tous les artistes à part égale mais privilégie les structures dotées d'une ingénierie adaptée.

Abraham Bengio : « Bon alors certains sont des virtuoses, ils montent des projets européens comme d'autres se rasant le matin, enfin, mais c'est rare quand même. [...] je crois qu'ils sont assez peu utilisés par nos partenaires artistiques ou professionnels en Rhône-Alpes, sauf, enfin les très grosses structures qui savent très bien faire et qui ont du personnel spécialisé pour ça, qui captent des financements européens, d'ailleurs c'est très bien, tant mieux. Mais sauf ces cas un peu spécialisés, c'est assez rare. »

Selon l'estimation d'Abraham Bengio, les artistes rhônalpins investis dans des projets financés directement par des programmes de l'Union européenne seraient assez rares, ce que confirme l'étude de la base de données du FIACRe-international. Pour la première session de 2014, seuls deux projets, sur la cinquantaine retenue, étaient bénéficiaires d'un financement européen. En revanche, ces projets sont facilités par l'intermédiaire d'acteurs impliqués dans des réseaux culturels européens.

L'Institut français domine ce panorama des dispositifs de soutien à la mobilité internationale des artistes, par le nombre et l'envergure des actions. Il intervient également dans bon nombre de dispositifs locaux pour lesquels les conventions impliquent une articulation des objectifs à l'échelle locale et à l'échelle nationale. Pour autant, un dispositif comme le FIACRe-international est un exemple d'instrument développé à l'échelle régionale pour cibler directement la mobilité des artistes. Il mettait en œuvre la politique culturelle de la Région dans la mesure où elle faisait reposer sur la mobilité les objectifs de développer le secteur artistique régional et de favoriser les coopérations internationales.

À l'échelle supranationale, les dispositifs changent de formes et d'envergures. Des bourses de mobilité proposées par des réseaux transnationaux aux plateformes de coopération d'*Europe créative*, les logiques soutenues divergent. Si les premières soutiennent des projets modestes dans l'objectif d'encourager une circulation et des échanges soutenus entre artistes européens ou au-delà, les secondes favorisent les grosses structures internationales. L'action opérationnelle de l'Union européenne en direction de la mobilité des artistes, en finançant des réseaux transnationaux, est ainsi difficilement lisible. La mobilité, thème phare des années 2000, a laissé place à des thèmes plus axés sur les industries créatives et la mutualisation transnationale. Elle n'a pas pour autant disparu et se perpétue à travers des financements au-delà du périmètre de la culture et des dispositifs des réseaux transnationaux.

Conclusion du chapitre 5

Dans ce chapitre ont été présentées et analysées les politiques publiques qui développent et encadrent la mobilité des artistes, pour chacun des niveaux territoriaux concernés. Celles-ci, en croisant politiques culturelles et politiques extérieures, articulent les questions de développement artistique et de projection internationale dans une géographie de voisinage, de coopération, de réseaux ou encore de stratégies diplomatiques. Bien qu'inspirées par l'idée de diversité culturelle promue par la Convention de l'Unesco de 2005, les ambitions internationales de chaque territoire se projettent sur des espaces stratégiques dans le monde qui illustrent le souhait de rayonner ou influencer et entretiennent une relation de compétition entre eux. Les programmes et les dispositifs existants reflètent les articulations entre niveaux territoriaux pour combiner promotion de la diversité, coopération et compétitivité.

La dépendance du secteur du spectacle au soutien public impose aux compagnies et aux structures de passer par le prisme de ces dispositifs et donc, de donner corps aux politiques publiques et de participer à activer les réseaux internationaux. Ces dispositifs et programmes sont ainsi des portes d'entrée par lesquelles les artistes nouent des relations politiques et opérationnelles aux territoires. Cette relation peut s'établir *a minima* comme une relation de guichet, comme un simple moyen de financer des projets en déposant des dossiers de subvention. Or, selon Pierre Brini, du bureau d'accompagnement de projets Mezzanine Spectacle, ce rapport des artistes aux institutions via les programmes et dispositifs est inefficace :

Pierre Brini : « Il y a le mauvais dossier, c'est des gens qui croient quand même que le financeur est un guichet où ils vont aller se servir et ils disent : "je tente le coup". Et moi ce que je fais beaucoup en formation c'est leur rappeler quand même qu'ils s'inscrivent dans des logiques de politiques publiques, qu'ils doivent comprendre. [...] Moi, c'est ce que je leur dis c'est : "vous pouvez postuler vingt fois, pas de problèmes, vous n'aurez jamais un rond là-dessus, parce que vous n'avez pas compris la politique publique". »

Pour que les projets soient soutenus, une compréhension et une adhésion aux politiques publiques est nécessaire. Ce processus auto-réalisateur des politiques publiques en soutien à la mobilité artistique fait que les projets d'artistes adhèrent aux objectifs et activent les stratégies. Un examen du dispositif FIACRe-international au chapitre suivant étaye la manière dont les projets d'artistes s'inscrivent dans les stratégies et les réseaux.

Chapitre VI. Formes spatiales et temporelles des voyages d'artistes

« Dans un monde connexionniste [...] la grandeur suppose le déplacement. » (Boltanski & Chiapello, 2011, p. 448)

Cette affirmation de Luc Boltanski et Ève Chiapello pourrait à elle-seule résumer les deux précédents chapitres. Le « monde connexionniste » dont il est question apparaît sous deux aspects : l'un strié par les réseaux commerciaux qu'alimentent la diffusion et les circulations des artistes et l'autre strié par les frontières des territoires et leurs projections internationales respectives. La « grandeur » est alors aussi bien économique que politique et culturelle. Elle se traduit en circulations, occupations temporaires des lieux d'arts et de culture, échanges et coopérations. Mais si l'on suit le sens de la citation, le plus important est de se déplacer, si possible à l'échelle mondiale.

Cette affirmation, étayée par les analyses des circulations et des politiques culturelles, bat alors en brèche la sous-hypothèse de départ selon laquelle les artistes seraient mobiles par essence. Aux vues des logiques économiques et politiques qui enjoignent les artistes à être mobiles, ceux-ci seraient moins mobiles par essence que par volonté de grandeur. Pour aller plus loin dans le travail de cette sous-hypothèse, un examen des motifs qui stimulent la mobilité est nécessaire.

Une autre sous-hypothèse est enrichie à l'issue des deux précédents chapitres, celle d'une échelle mondiale de l'activité artistique. Les études de la diffusion menées sur quelques cas de compagnies ainsi que l'étude des projections internationales des politiques culturelles dessinent en effet une géographie mondiale. Or, nous ne disposons pour le premier cas que d'une esquisse – limitée aux cas de deux compagnies et de la seule logique de diffusion – et pour le second que d'un cadre. Autrement dit, si les artistes se déplacent à l'échelle du monde, il reste à savoir comment ils occupent ce monde « connexionniste ». À quoi ressemble la géographie de ce monde pour les artistes rhônalpins ? De quels territoires et de quels types d'espaces et de lieux est-elle composée ? Sous quelles formes ces déplacements se matérialisent-ils dans l'espace et le temps ?

L'objectif de ce dernier chapitre de la deuxième partie consacrée à la projection internationale des artistes rhônalpins est de caractériser les déplacements des artistes : de décrire leur déploiement spatial et leurs formes, de comprendre leurs motifs et leurs logiques. Pour

répondre à ce type de questions, plusieurs études sur la mobilité ont privilégié le modèle *push-pull* mettant en évidence les facteurs d'attrait et de départ (Heiskanen et al., 2006). L'analyse va au contraire se centrer sur le déplacement en lui-même, en mobilisant les notions de voyage et de parcours qui englobent le départ, l'arrivée et le déplacement comme un projet. Pour cela, l'étude de la base de données du dispositif FIACRe-international permet d'obtenir un point de vue numériquement large de l'ensemble des trajets parcourus dans ce cadre en près de dix ans. Son analyse pour l'année 2014 (revoir 2.1.3 page 138), permet un resserrement qualitatif par un examen plus approfondi d'une quarantaine de projets, notamment à propos des motifs et des formes des voyages. Cette visée qualitative est complétée par les contenus d'entretiens d'artistes ainsi que par l'observation directe de compagnies en voyage.

La première partie de ce chapitre dessine la géographie des artistes rhônalpins, montrée par les cartes construites à partir des données du FIACRe-international. Les deuxième et troisième parties quittent l'échelle du monde pour se focaliser sur l'échelle des déplacements qui s'intègrent dans une logique de projets. Leurs formes spatio-temporelles y sont d'abord déclinées avant d'aborder les motifs qui constituent et formalisent des voyages artistiques. Enfin, en resituant ces voyages artistiques à l'échelle spatiale du monde et temporelle de l'ensemble des carrières d'artistes, se dessinent des parcours que nous distinguons en différents types en fonction de leurs formes, de leur temporalité et de leurs logiques.

1. Une géographie des déplacements des artistes rhônalpins

Connaître la mobilité des artistes invite en premier lieu à identifier leurs destinations. Ayant fait le choix méthodologique d'appréhender cette mobilité par le prisme des déplacements internationaux, notre intérêt se porte sur l'étendue des voyages à l'échelle du monde. Nous proposons donc de présenter ici une géographie des voyages des artistes au sens de leur dispersion dans le monde. Une telle analyse repose sur la cartographie des déplacements et sa lecture en termes de distances par rapport à la France et d'attractivité des différents pays.

La base de données du dispositif régional FIACRe livre ce panorama géographique sur ses neuf premières années d'existence. Chacun des projets soumis mentionnait la ou les destinations envisagées. Nous avons cartographié les pays de destinations des projets qui ont été retenus et donc en partie financés entre 2006 et 2014 (voir plus loin Carte 13). En une dizaine d'années, les artistes rhônalpins ont globalement parcouru le monde. En effet, ils ont franchi près de 900 fois une frontière internationale pour fréquenter les trois quarts des pays

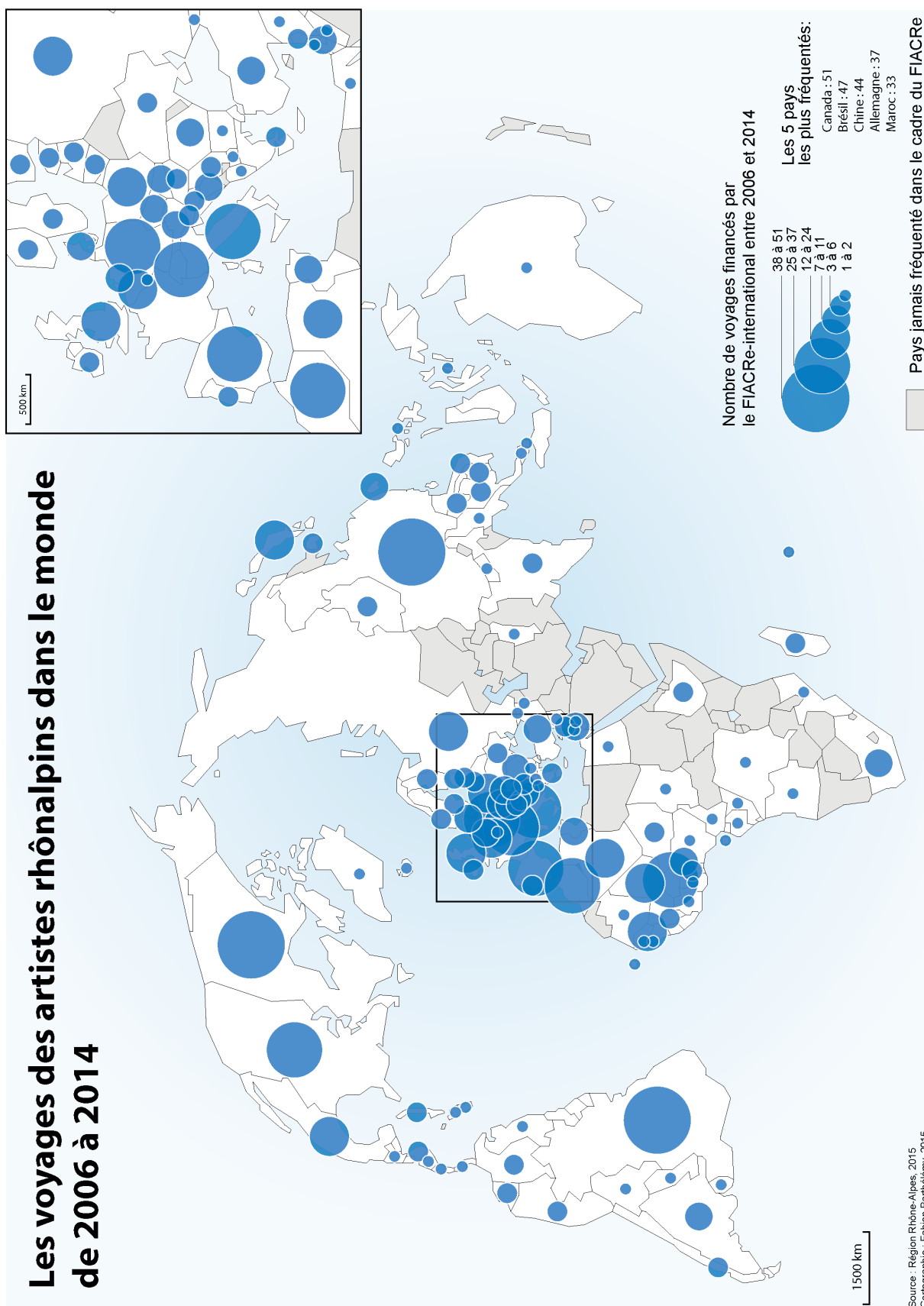
de la planète¹³⁸. Chaque année, une moyenne de 45 pays voyait passer un artiste ou une compagnie co-financé par la Région. Canada, Brésil et Chine arrivent en tête des destinations rhônalpines favorites avec entre 44 et 51 voyages effectués. Cette carte doit être lue en gardant à l'esprit qu'elle découle d'un dispositif de subvention publique aux projets internationaux. Cela peut expliquer une sous-représentation des pays les plus proches et une surreprésentation des pays les plus éloignés et dont l'économie de la culture permet peu le financement de la venue d'artistes étrangers.

Ces destinations ont été cartographiées dans le but de dessiner une géographie internationale des voyages d'artistes financés par la Région à l'échelle mondiale. Pour cela, le choix a été fait d'utiliser une projection qui mette Rhône-Alpes "au centre du monde" et que les pays de destination apparaissent "autour"¹³⁹. Cette projection oriente donc vers une lecture concentrique de la carte. Son analyse s'appuie, d'une part, sur une observation quantitative de la répartition des destinations et, d'autre part, sur une interprétation culturelle de la valeur accordée par les artistes à ces pays, exprimée en entretiens.

¹³⁸ Un total de 114 pays sur les 197 que reconnaissent les Nations-unies.

¹³⁹ Il s'agit de la projection de Bertin 1953 dont les caractéristiques permettent un bon compromis entre la vision classique du monde par les Français (projection de Mercator) et les projections polaires qui rendent mieux compte de la rotondité de la Terre (revoir page 3).

Carte 13 - Destinations des projets financés par le FIACRe-international entre 2006 et 2014.



1.1. Une géographie concentrique autour de Rhône-Alpes

La mobilité internationale des artistes rhônalpins, telle qu'elle est dessinée par les voyages cofinancés via le dispositif FIACRe, se répartit en plusieurs cercles concentriques qui s'étendent sur une Europe élargie. Le volume de voyages diminue plus ces cercles sont éloignés spatialement, politiquement et culturellement.

1.1.1. Le 1^{er} cercle : la prolongation du territoire français

Un tout premier cercle est constitué par des pays limitrophes et en partie francophones. La Belgique, le Luxembourg et la Suisse, même s'ils n'apparaissent pas dans les meilleures positions au classement de la base FIACRe¹⁴⁰, sont néanmoins des destinations privilégiées qui reviennent de manière récurrente dans les parcours des artistes que nous avons interrogés¹⁴¹. Or, dans les discours, ce premier cercle est le plus souvent passé sous silence ou à peine évoqué, alors qu'il peut être surreprésenté dans l'ensemble des déplacements hors de France. Par exemple, le parcours international de Gilles Pastor est passé à plusieurs reprises par la Suisse (Genève) et la Belgique (Bruxelles) ; or en entretien, Genève n'a pas été citée et Bruxelles à peine évoquée. Cela s'explique par le fait que ces destinations, bien qu'internationales, sont considérées comme un prolongement direct du territoire national. Lorsque cet « étranger » est évoqué, c'est pour souligner sa proximité, à la fois territoriale et culturelle :

Grégory Mavridorakis : « Et la Suisse, Genève, mais il y a un côté francophone, ça compte presque pas dans l'étranger, en tout cas pour les musiciens d'ici. »

Aline Sam Giao : « [En Suisse] Je dirais qu'on est presque chez nous et c'est la collaboration transfrontalière. »

Pour d'autres, Suisse, Belgique et d'autres pays limitrophes constituent le prolongement d'un marché national :

Aline Sam Giao : « Sur l'étranger, il y a deux cas de figures. Il y a l'étranger que je dirais régional qui est l'étranger proche, chaque année on a au moins un concert en Suisse, on va aussi en Italie, plus ponctuellement. »

Renaud Brustlein : « J'ai fait une cinquantaine de dates avec Mickey 3D qui m'ont amené partout en France, en Suisse et en Belgique. »

Le point de vue des opérateurs culturels confirme l'intégration de cet espace limitrophe à une logique de diffusion française. Vincent Fournier-Laroque pour le BureauExport explique cette

¹⁴⁰ 29^e rang pour la Suisse et 18^e rang pour la Belgique. Cela est probablement dû à l'hypothèse de sous-représentation évoquée précédemment.

¹⁴¹ Voir les parcours de Transe Express, Gilles Pastor, Renaud Brustlein, 2 Rien Merci, Dub Inc, etc.

logique dans le cas des musiques actuelles :

Vincent Fournier-Laroque : « En fait, dans nos critères, on ne le considère pas comme de l'export en tant que tel, parce qu'il y a beaucoup de choses qui passent par la langue... Même dans la manière dont sont structurés les projets et la manière dont ils sont travaillés à l'export par les professionnels, Belgique, Suisse, c'est automatique. »

La proximité culturelle et en particulier linguistique, la proximité géographique et enfin la similarité dans la structuration du paysage professionnel font de ces pays un prolongement de l'espace de diffusion français. La mobilité y prend des formes comparables à la mobilité professionnelle en France. Les parcours passent essentiellement par les capitales et les métropoles mais aussi par des petites villes.

1.1.2. Le 2^e cercle : l'étranger traditionnel

Cette logique se prolonge en se dissipant dans un deuxième cercle de pays européens. La Grande-Bretagne, l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas et l'ensemble des pays d'Europe centrale constituent des terres de visites très fréquentes pour les artistes rhônalpins (voir Carte 13).

Sébastien Daucé : « On est plutôt allé en Europe, on a fait des concerts... nos débuts aux Pays-Bas, etc. Ce qui est aussi plus traditionnel, en fait. L'Europe, c'est l'étranger traditionnel, c'est-à-dire qu'il y a un réseau de festivals, les programmeurs européens se connaissent entre eux. Ça fait partie d'un système dans lequel on trouve une place et de plus en plus de légitimité mais il n'y a pas l'exceptionnel qu'il y avait dans cette tournée au Japon. »

La fréquentation de cet « étranger traditionnel » dont parle Sébastien Daucé s'explique par un ensemble de proximités. La proximité spatiale et culturelle facilite les échanges, ce sont des destinations connues. Il existe aussi une proximité économique et institutionnelle qui fait qu'il y a des échanges au sein d'un marché culturel européen. Le réseau des tourneurs, des festivals, des écoles, des conservatoires, des opéras, fait circuler des artistes dont l'Europe est un terrain de jeu économique (Deniau, 2011). Enfin, le cadre politique de l'Union européenne facilite la circulation des citoyens dans ses États membres.

La lecture de la carte des voyages du FIACRe-international doit à nouveau tenir compte de la nature de ce fonds qui vise à aider des structures à monter des projets internationaux. Certains pays sont sans doute sous-représentés par rapport à l'ensemble des voyages d'artistes rhônalpins ou français dans la mesure où leurs marchés et leur paysage institutionnel artistique sont suffisamment puissants pour se passer de l'aide publique. En particulier, l'Allemagne et le Royaume-Uni, si l'on regarde les diffusions de Transe Express ou de Dub Inc (revoir Carte 2 et Carte 3 page 238) et d'après les discours des artistes ou des opérateurs

culturels, sont des pays prescripteurs où les festivals, les opéras, les théâtres ou les salles de concert accueillent en nombre des artistes français. À l'inverse, le soutien financier du FIACRe-international explique une forte représentation de l'Europe du Sud (Espagne et Italie) et une représentation équilibrée de l'Europe de l'Est. Dans le cas de l'Europe du Sud, malgré la présence de quelques grands festivals de spectacle vivant ou de musiques, l'économie de l'art vivant et le secteur culturel sont en grande difficulté selon une analyse partagée par des opérateurs comme Vincent Fournier-Laroque du BureauExport, Fabien Janelle de l'ONDA ou Caroline Guespin de l'ambassade à Ottawa. Dans le cas de l'Europe de l'Est, il s'agit plutôt de l'émergence de marchés et d'une demande de développement culturel qui appelle les groupes et les compagnies françaises. Dans un cas comme dans l'autre, les projets acceptés par le FIACRe-international sont dépositaires de financements publics français (de collectivités locales, régionales, nationales, associatives, privés) qui viennent en renfort d'une économie du spectacle vivant en Europe qui ne supporte pas complètement les coûts des spectacles français.

1.1.3. Le 3^e cercle : l'étranger proche

Un troisième cercle constitue enfin la limite de cet « étranger proche ». Il correspond à une Europe élargie au bout de laquelle les artistes franchissent la Méditerranée ou les frontières de l'Union européenne. Le Maghreb, l'Europe de l'Est, la Russie et le Moyen-Orient sont ces destinations où proximité et distances sont en tension. Les pays du Maghreb sont particulièrement bien placés dans les destinations du FIACRe : le Maroc est la 5^e destination la plus fréquentée et l'Algérie la 14^e. Dans ce troisième cercle, les déplacements se concentrent sur les grandes villes : Rabat, Tanger, Marrakech, Alger, Tunis, Moscou, etc. Les entretiens menés avec Aline Sam Giaio pour la tournée de l'Orchestre des Pays de Savoie en Russie ou avec Emilie Flacher pour son voyage de création en Algérie montrent que la relative proximité spatiale est nuancée par une distance culturelle nette, à la fois dans la relation au public, dans le fonctionnement des institutions ou plus simplement dans la conception de l'art. Malgré des voyages récurrents depuis plus de vingt ans, Cyril Griot explique toujours ressentir cette distance culturelle qui semble caractéristique de ce troisième cercle.

1.2. Les axes de la planète artistique et sa diagonale du vide

Au-delà des différents cercles autour de la France, la fréquentation du reste du monde par les artistes rhônalpins n'est pas homogène. Nous pouvons découper ce monde en quatre axes, une "diagonale du vide" et des confins.

1.2.1. L'Afrique de l'Ouest : un espace de coopération

La région du monde qui accueille le plus de visites d'artistes rhônalpins est l'Afrique de l'Ouest. Le Burkina Faso, particulièrement, mais aussi le Sénégal ou le Mali comptent parmi les destinations récurrentes du FIACRe. La prédominance de cette région peut s'expliquer par la francophonie, par l'ensemble des partenariats institutionnels noués entre les territoires français et ces pays ainsi que par la nécessité, pour monter un projet artistique dans ces pays, d'avoir recours à un financement public du Nord.

Brigitte Burdin : « Ailleurs, en Afrique... Alors l'Afrique, c'est vite vu, l'Afrique n'a pas d'argent pour ce qui est culturel. Je parle du Burkina Faso en particulier, de la ville de Ouaga qui est quand même une très grande ville africaine, eh bien la ville de Ouaga, le maire et le gouvernement du Burkina ne nous donnent rien. [...] C'est à nous les compagnies de faire les démarches pour faire un montage financier avec des fonds français ou européens. Pour le moment il n'y a pas d'autres solutions. »

Pour des projets de moindre envergure, au contraire, l'Afrique de l'Ouest permet une souplesse et une adaptation propice à la tournée due à une organisation et une temporalité moins rigide qu'en Europe. C'est ce qu'explique Marion Achard à propos de la première tournée de Tour de Cirque en Afrique de l'Ouest :

Marion Achard : « On s'est aussi rendu compte que plus on cherchait de dates sur place, de gens qui pouvaient nous acheter, même pas très cher, le spectacle, mais qui nous faisaient l'accueil, les déplacements et un peu d'achat, mieux ça marchait. Alors que le temps qu'on passait à chercher des bourses et des subventions et à essayer de se faire un peu labelliser pour partir dans des réseaux officiels, c'était beaucoup plus difficile et ça nous rapportait moins d'argent. Et qu'au final, notre but c'était vraiment de jouer, plus que de dire qu'on y est allé. Donc on a favorisé ça. »

L'Afrique de l'Ouest demeure une région bien ciblée par les artistes rhônalpins. Le reste de l'Afrique a été fréquenté dans une bien moindre mesure (Afrique du Sud, Angola, Mozambique, Madagascar, etc.) et les artistes ont délaissé une "diagonale du vide" qui démarre au sud avec la Namibie et qui remonte jusqu'à la corne de l'Afrique.

1.2.2. L'Amérique du Nord et sa capitale Montréal

Ailleurs dans le monde, c'est l'Amérique qui a vu passer le plus de voyages artistiques rhônalpins ; en particulier l'Amérique du Nord, avec le Canada (1^{re} destination), les États-Unis (10^e destination) et le Mexique (17^e destination). Nous intégrons le Mexique à cette région nord-américaine dans la mesure où, dans les projets du FIACRe-international, elle est associée trois fois sur quatre avec le Canada ou les États-Unis. À titre d'exemple, les deux tournées nord-américaines de la compagnie Tour de Cirque ont intégré le Mexique.

La destination la plus prisée des artistes rhônalpins est le Canada et plus précisément le Québec et Montréal. Par exemple, pour l'année 2015, la totalité des 17 projets du FIACRe-international concernant le Canada avait pour destination le Québec. Cette attraction des artistes rhônalpins confirme une tendance plus globale attestée par Caroline Guespin, en charge des échanges culturels à l'ambassade de France au Canada, qui évalue à entre 400 et 600 le nombre d'artistes français de passage au Québec chaque année. Elle en conclut : « la province de Québec est ultra-captive, il y a une appétence, une envie, un lien aussi de proximité évident ». Plus précisément, Montréal ressort comme la métropole attractive de cette région. De 2013 à 2015, plus de quatre projets sur cinq du FIACRe-international au Canada se sont arrêtés à Montréal. Cette ville incarne à elle seule la dialectique qu'un artiste peut rechercher et ressentir à l'occasion d'un voyage à l'étranger : jouer sur la tension entre distance et proximité¹⁴². En effet, comme l'explique le musicien Sammy Decoster, la proximité linguistique se conjugue à la distance culturelle nord-américaine du Québec :

Sammy Decoster : « À Montréal c'était un peu différent parce qu'ils sont francophones, là-bas au Québec et donc, du coup, hormis le dépaysement, quand même, j'ai eu l'impression de me sentir un peu comme dans un feuilleton américain qui est doublé. »

C'est cette dialectique qui a également attiré 2 Rien Merci pour le projet *Yaser Sonus*. L'argumentaire de sa fiche d'instruction FIACRe évoque cette dialectique en qualifiant le projet artistique à Montréal de « juste équilibre intérieur entre l'attitude du touriste et l'habitude de l'autochtone, [...] Montréal est à la bonne distance, ni familière, ni étrangère, pour valider un protocole de travail reproductible ailleurs¹⁴³ ».

¹⁴² Cette dialectique sera plus amplement développée dans la première partie du chapitre VII.

¹⁴³ Source : fiche d'instruction FIACRe.

1.2.3. Le reste du monde : émergence et vide

L'Amérique latine et l'Asie composent deux autres axes d'attraction des artistes rhônalpins avec chacun une centaine de voyages. Leur fréquentation est régionale au sens où des voyages ont eu lieu au moins une fois dans presque tous leurs pays. En Asie orientale, seuls le Bhoutan et la Birmanie n'ont pas reçu de visite. Dans son prolongement, la Nouvelle-Zélande fait figure d'absente dans la liste des pays océaniques fréquentés par les artistes du FIACRe-international. L'Amérique du Sud et l'Amérique centrale sont aussi globalement représentées. Dans ces régions, quelques pays "poids lourds" se distinguent, notamment le Brésil (2^e destination), la Chine (3^e destination) ou le Japon (19^e destination).

Hormis l'Afrique de l'Ouest et le Maghreb, le reste de l'Afrique se caractérise par des projets ponctuels, globalement dans les pays francophones. La partie australe se distingue avec deux destinations privilégiées : l'Afrique du Sud (9 projets et 24^e destination) et Madagascar (5 projets).

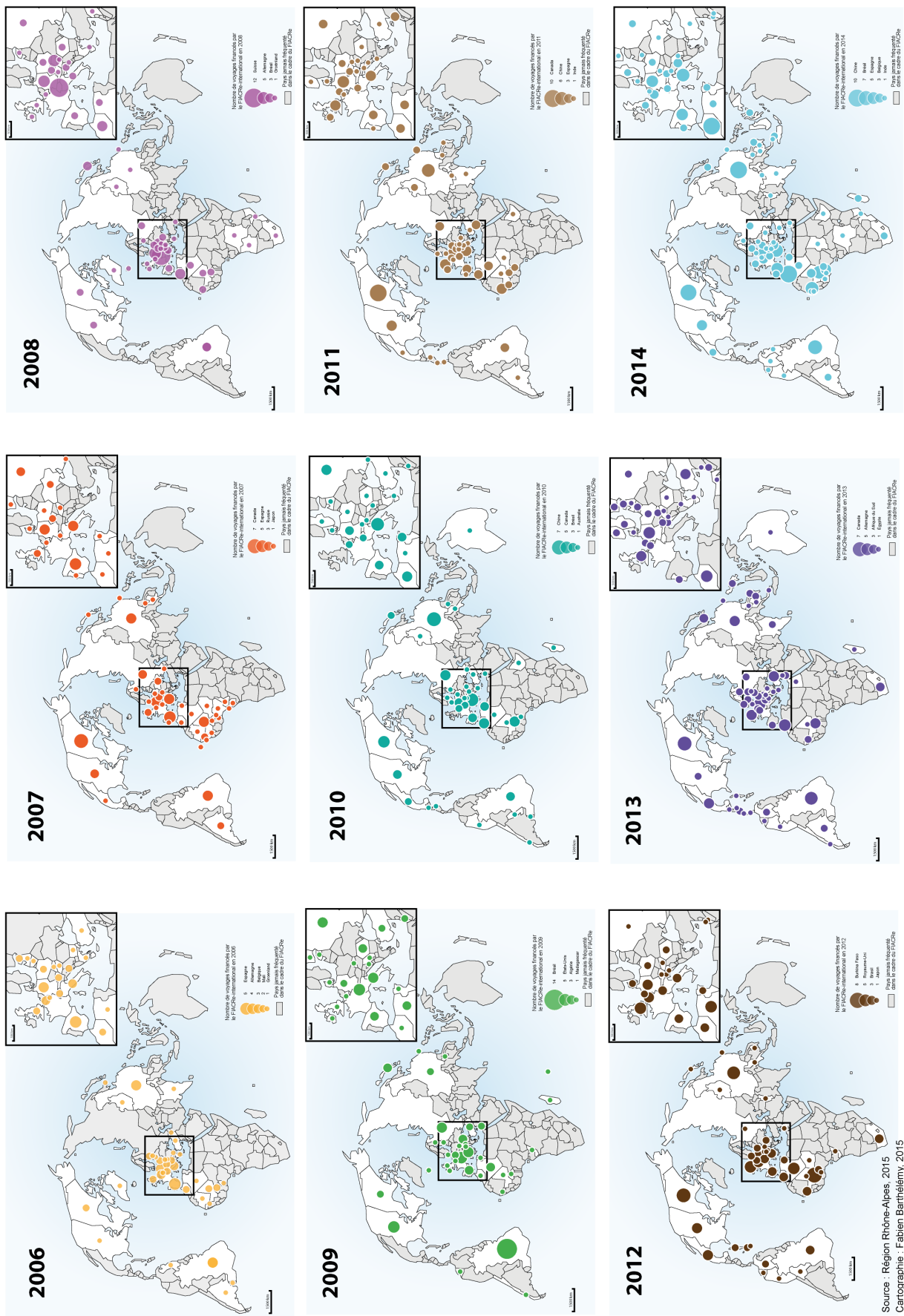
Enfin, pour terminer cette lecture du monde à travers le prisme des voyages artistiques rhônalpins, deux régions attirent notre attention par l'absence ou la rareté des projets. Une sorte de "diagonale du vide"¹⁴⁴ se dessine du sud ouest de l'Afrique jusqu'à l'Asie centrale. L'Afrique de l'est, anglophone, les pays du golfe et les anciennes Républiques soviétiques d'Asie centrale ont été laissées de côté par les projets artistiques rhônalpins. Seuls l'Afghanistan et l'Éthiopie, avec respectivement deux et trois voyages, font figure d'exception. Par ailleurs, l'Océanie est sous-représentée : l'Indonésie et l'Australie n'ont accueilli chacun que deux projets et la Nouvelle-Zélande aucun. Compte tenu du choix de la projection cartographique, ce continent apparaît comme un bout du monde artistique pour les rhônalpins dans le cadre du FIACRe-international.

1.3. Variations autour d'une cartographie

Nous avons présenté une analyse globale de la dispersion géographique des artistes rhônalpins au cours de leur voyage au prisme de leur participation au dispositif FIACRe. Quelques nuances peuvent y être apportées en considérant, d'une part, l'évolution de cette géographie au cours du temps (voir Carte 14), d'autre part, sa composition esthétique (voir Carte 15).

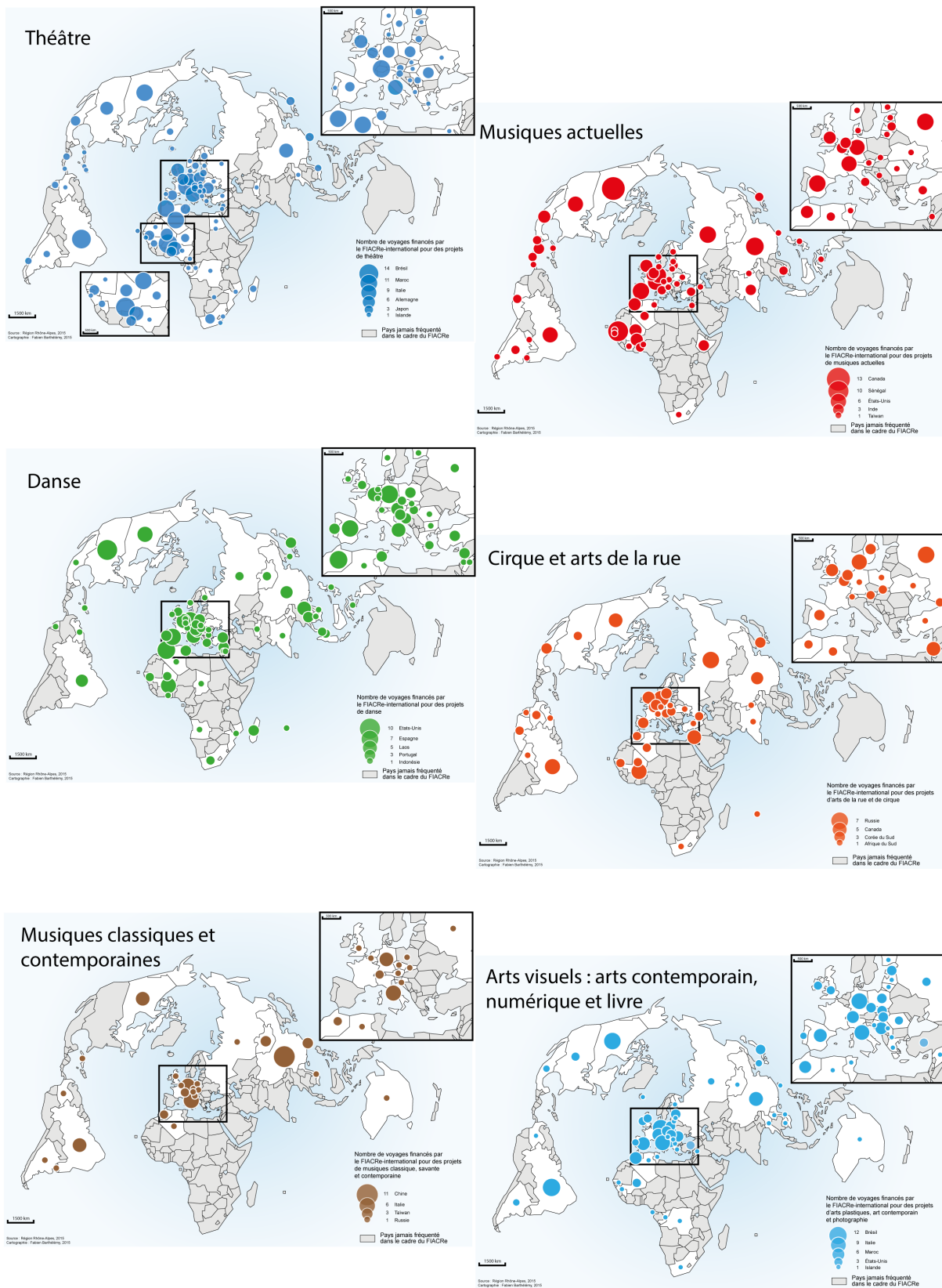
¹⁴⁴ Nous employons cette expression en référence à cette figure bien connue de l'analyse du territoire métropolitain français car, avec la projection utilisée, l'ensemble des pays qui n'ont jamais fait l'objet de projets FIACRe forme effectivement une diagonale dans cette carte du monde.

Carte 14 – Évolution chronologique des destinations des projets du FIACRe-international de 2006 à 2014.



Source : Région Rhône-Alpes, 2015.
Cartographie : Fabien Barniélémny, 2015

Carte 15 – Géographie des projets du FIACRe-international par disciplines artistiques



1.3.1. Une lecture chronologique : une dispersion géographique

Entre 2006 et 2014, le nombre de projets financés a augmenté d'année en année. Cette augmentation s'est accompagnée d'une plus grande dispersion des projets à travers la planète. Le nombre de destinations parcourues a plus que doublé, passant d'une soixantaine de destinations en 2006 à plus de 140 en 2014. Dès 2006, la répartition géographique des destinations sur plusieurs cercles en Europe et vers les axes que nous avons mentionnés précédemment était perceptible. D'année en année, cette répartition s'est confirmée avec certaines régions plus ou moins mises en avant en fonction des éditions. Par exemple, si l'Afrique de l'Ouest a été particulièrement représentée en 2007 ou en 2011, seuls le Burkina Faso, le Mali et le Sénégal ont accueilli des artistes rhônalpins entre 2008 et 2010. L'Asie et l'Amérique latine ont également connu des différences de dispersion en fonction des années, seuls le Brésil et la Chine étant sollicités chaque année. L'Amérique du Nord tranche par sa constance : Canada et États-Unis ont été mentionnés dans les projets chaque année et le Mexique six fois sur neuf. Enfin, quelques éditions du FIACRe ont mis en avant un pays en particulier : la Suisse en 2008, le Brésil en 2009 et le Canada en 2011. Il est délicat d'isoler un facteur qui puisse expliquer de tels succès : en 2009, l'année de la France au Brésil explique certainement la recrudescence des projets à destination de ce pays. Néanmoins, aucun événement de la diplomatie culturelle française ni rhônalpine ne peut expliquer le succès de la Suisse en 2008 ni du Canada en 2011.

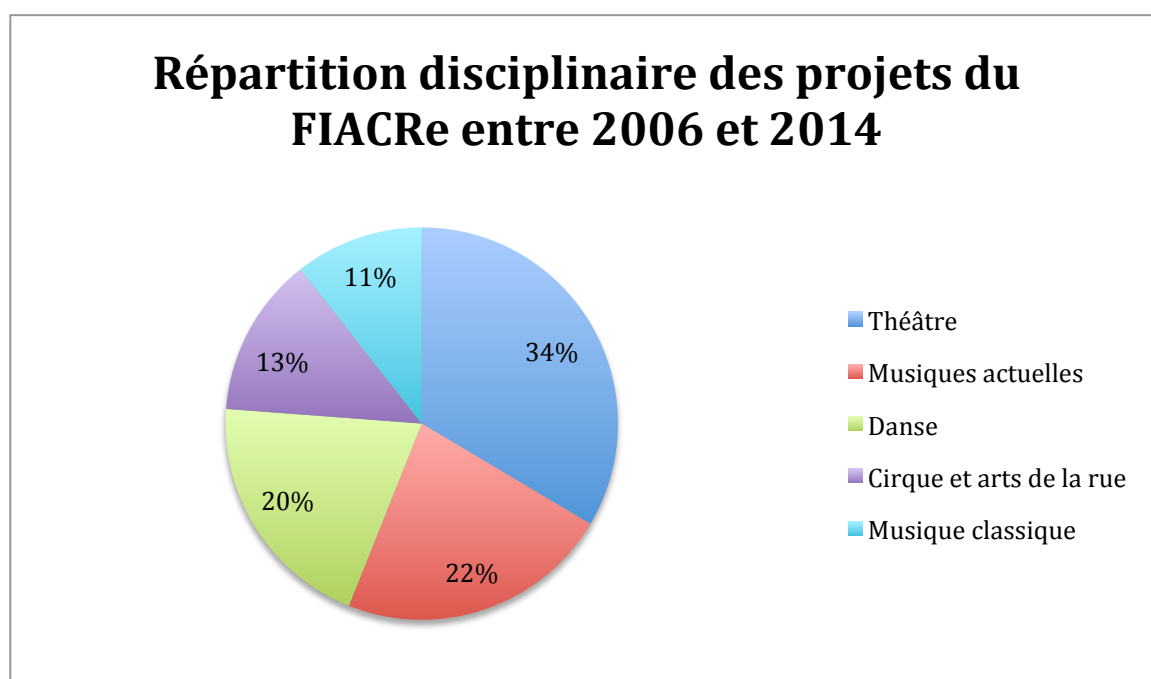
1.3.2. Une lecture sectorielle : une prépondérance du théâtre mais peu de spécificités géographiques

La géographie générale des projets du FIACRe (revoir Carte 13) pourrait lisser des particularités liées à la discipline artistique des compagnies, c'est la raison pour laquelle nous avons isolé les projets par catégories artistiques (voir Carte 15). Ces catégories sont celles construites et utilisées par le service culture de la Région Rhône-Alpes qui traite les projets avant leur examen au comité du FIACRe-international. Une distinction est opérée entre le spectacle vivant et les arts visuels. Entre 2006 et 2014, environ trois quarts des projets retenus relevaient du spectacle vivant pour environ un quart d'arts visuels (art contemporain, photographie, arts numériques, arts textiles, littérature et bande dessinée)¹⁴⁵. Au sein des projets classés en spectacle vivant, le théâtre occupe une place prépondérante avec plus d'un tiers des projets ; viennent ensuite les musiques actuelles, la danse, le cirque et les arts de la

¹⁴⁵ Une très faible proportion de projets a été classée en "pluridisciplinaire" c'est-à-dire qu'ils croisaient à la fois les esthétiques du spectacle et des arts visuels.

rue¹⁴⁶ et enfin les musiques classique, savante et contemporaine (voir Figure 17). Aucune particularité disciplinaire significative ne ressort de l'examen séparé de la répartition géographique. En effet, pour chaque discipline artistique, l'Europe élargie a une place prépondérante dans le choix des destinations puis viennent ensuite les axes régionaux que nous avons distingués précédemment. Sans surprise, la carte des projets de théâtre ressemble fortement à la carte globale compte tenu de sa forte représentation numérique. Outre l'Europe élargie, l'Afrique de l'Ouest, l'Amérique du Nord, le Brésil et la Chine ont été particulièrement visités par les compagnies de théâtre alors que la Russie est sous-représentée. Pour la danse, une légère spécificité apparaît dans la fréquentation des pays de l'Asie du Sud-Est, tout comme l'Amérique centrale pour les musiques actuelles. Il s'agit néanmoins de spécificités à la marge qui ne reposent à chaque fois que sur le tropisme d'une ou deux compagnies pour un pays ou une région¹⁴⁷.

Figure 17 - Répartition disciplinaire des projets du FIACRe-international entre 2006 et 2014



Réalisation : F. Barthélémy, 2015 d'après les Source : Région Rhône-Alpes.

Une autre caractéristique géographique qui transcende les catégories artistiques est le nombre de pays de destinations pour chaque projet. En effet, pour toutes les disciplines, ce sont les projets avec un unique pays de destination qui dominent (entre 72 et 80 % des projets selon les disciplines) alors que les projets avec plusieurs pays de destinations sont minoritaires

¹⁴⁶ Compte tenu du très faible nombre de projets de cirque (13 projets retenus), nous avons décidé de les comptabiliser avec les arts de la rue, esthétique qui s'en rapproche le plus.

¹⁴⁷ C'est ce qui explique la surreprésentation de l'Asie du Sud-Est pour la danse qui est due à seulement deux tournées : celle de la compagnie Alexandra N'Possee en 2013 et celle des Pockemon Crew en 2014.

(entre 20 et 28 %). Seules les musiques classique, savante et contemporaine se distinguent en présentant la même tendance mais de manière plus franche (90 % de projets à destination unique contre seulement 10 % de projets à multi-destinations).

Ce tour d'horizon des données géographiques de la base de données du dispositif FIACRe a permis de mettre en évidence une géographie des artistes rhônalpins. Même si la portée de celle-ci est réduite par le prisme du dispositif de financement public, elle est néanmoins représentative de l'activité internationale de l'ensemble que l'on peut considérer comme le plus caractéristique des artistes et des compagnies rhônalpines. La géographie internationale de ces presque trois cents artistes qui ont bénéficié, au moins une fois, du soutien financier de la Région, s'étend quasiment à l'ensemble de la planète et nous avons vu les régions et les pays les plus fréquemment visités. Les discours des artistes ont mis en évidence à la fois le tropisme de chacun pour ces pays et ces régions mais aussi les particularités économiques, institutionnelles et culturelles qui facilitent les échanges depuis Rhône-Alpes. Nous avons fait le choix, ici d'expliquer cette géographie par des facteurs issus des points de vue d'artistes. Nous n'ignorons pas que des facteurs plus objectifs comme l'existence d'accords commerciaux, culturels ou diplomatiques avec la France, Rhône-Alpes ou les villes de la Région jouent un rôle prépondérant dans cette géographie. Ces aspects économiques et diplomatiques qui relient les territoires et auxquels participent les artistes par leur mobilité internationale seront évoqués et analysés dans le chapitre suivant.

Dans l'immédiat, nous continuons à expliquer la mobilité des artistes par les formes spatiales et temporelles que prennent leurs déplacements. La géographie mondiale des artistes rhônalpins que nous venons d'esquisser est constituée d'un ensemble de déplacements qui ont pris place au sein de projets présentés à une collectivité territoriale. Ce sont ces projets que nous allons continuer à décortiquer.

2. Les voyages artistiques : formes spatiales et temporelles des projets

Après avoir abordé la mobilité des artistes par les destinations, nous étudions désormais les formes spatio-temporelles et les logiques des déplacements qui, dans le cadre des projets de compagnies, prennent le sens de voyages au service d'objectifs artistiques.

Les projets déposés au FIACRe-international mentionnent l'ensemble des objectifs artistiques du voyage ainsi qu'un certain nombre de détails portant sur le voyage en lui-même, les partenariats ou encore le contexte diplomatique. Chaque projet est dans un premier temps examiné par le service culture de la Région qui synthétise ces informations dans un tableau d'instruction. Nous avons procédé à un examen approfondi des tableaux d'instruction de la première session de l'année 2014 qui porte sur 46 projets. Leur répartition disciplinaire correspond globalement à la répartition sur l'ensemble de la période 2006-2014 à savoir un quart de projets relevant des arts visuels pour trois quarts de spectacle vivant. Au sein de cette dernière catégorie, les projets de théâtre apparaissent toujours en tête mais dans une proportion légèrement inférieure. Les projets de danse, musiques actuelles et musiques classique, savante et contemporaine restent dans les mêmes proportions et ce sont les arts de la rue¹⁴⁸ qui sont légèrement surreprésentés.

Il ressort en premier lieu de cette étude que les combinaisons des objectifs et des formes spatio-temporelles qui reviennent le plus souvent sont les tournées et les résidences. En effet, la quasi-totalité des projets déposés concernent l'une ou l'autre de ces formes et parfois les deux. 60% des projets comportent la réalisation d'une tournée et 45% d'une résidence de création.

2.1. Tournées et résidences : les deux formes classiques des déplacements artistiques

Quel que soit le domaine artistique dans lequel évoluent les artistes du spectacle vivant, leur mobilité s'approche toujours à un moment ou un autre de ces deux formes et logiques de déplacement. Si nous amorçons notre examen des formes et des logiques de mobilité des artistes du spectacle vivant en abordant les caractéristiques des tournées et des résidences, c'est parce qu'ils agissent comme des modèles à suivre, comme des cadres balisés de la mobilité, autant pour les artistes que pour les opérateurs culturels. Leur récurrence et leur

¹⁴⁸ Auquel nous avons ajouté le seul projet de cirque.

ancienneté (revoir chapitre 3) suscitent même un certain désir chez les artistes débutants (voir Encadré 27) et rassurent les institutionnels en fixant pour un temps un projet artistique dans un projet de territoire (Chaudoir, 2005).

2.1.1. Résidences et tournées en théorie

Peu d'écrits théoriques ont été produits au sujet des tournées ou des résidences. Sur les résidences, un ouvrage de référence a été dirigé par Philippe Chaudoir avec pour objectif de réunir à la fois la parole des artistes et des opérateurs culturels pour « [décrypter] des processus contemporains de la résidence d'artistes » (2005, p. 6). Au sujet des tournées, ce sont des monographies basées sur le suivi de groupes de rock en tournées qui constituent l'ensemble des études que nous avons à disposition (Bourdeau, 2009 ; Hein, 2004 ; Segré, 2012). De fait, cette littérature écarte la forme spatio-temporelle de la tournée de l'analyse de la mobilité des autres disciplines du spectacle vivant.

Même si elles ont la mobilité et l'artistique en commun, tournées et résidences semblent pourtant s'opposer dans leur rapport au temps et à l'espace (voir Tableau 10). Dans le processus de création, au contraire, ces deux formes de mobilité apparaissent comme complémentaires et se succèdent généralement dans le temps d'une création : la résidence d'abord, la tournée ensuite. Enfin, toutes les deux constituent des figures de la dialectique « itinérance/sédentarité » (Chaudoir, 2005, p. 6) qui révèlent des logiques de mobilité et de relations à l'ailleurs. Ce sont des moments de pause, plus ou moins longs, dans un lieu au sein d'un parcours à la fois artistique et géographique.

Tableau 10 - Comparatif des tournées et résidences.

	Tournée	Résidence
Relation aux lieux	Changement régulier et implantation ponctuelle	Lieu unique et insertion
Temporalité	Temps d'arrêt au moins égal au temps de déplacement	Temps d'arrêt nettement supérieur au temps de déplacement
Distance parcourue	Longues distances entre les lieux	Pas d'itinérance
Place dans le processus artistique	Diffusion	Création
Relation aux lieux et aux personnes des lieux	Rapport éphémère, codifié et distant	Rapport approfondi aux lieux et aux personnes

Réalisation : F. Barthélémy, 2016.

Encadré 27 – Le bus tour sur la tournée de Skip the Use

« Mercredi 16 Juillet, minuit, Paris, Porte Maillot

Ayant convenu par mail avec une mystérieuse Emma d'un ramassage à 0H30, je suis un peu en avance au rendez-vous de nos promesses. [...] Voilà le bus "No Limites" qui vient [...]. Comme tout musicien raté qui n'a tourné qu'en van voire même à cinq dans une Clio avec matos et microbes, j'ai un jour rêvé d'enchaîner les dates dans un engin pareil : s'endormir dans une ville, se réveiller dans une autre, pouvoir picoler sans être obligé de conduire, jouer à la console, serrer des groupies, etc. Sauf que pour les meufs, on repassera : quand je rentre dans le salon, je trouve six ou sept gonzes au milieu d'un nuage de fumée. [...] Le vaisseau lève l'ancre. Sont toujours absents Mat Bastard, le chanteur, et Jay Gimenez, le bassiste. Certainement couchés au-dessus depuis Lille, le point de départ du voyage. Sur la table d'en face, Yan Stephani, le guitariste, un casque vissé sur les oreilles et une carte son branchée au cul du Mac, geeke sur ses morceaux. Au fond, le tour manager, David, peaufine sur son ordi les derniers détails des dates à venir. Derrière les vitres fumées, la route défile, mais on ne voit presque rien. J'engage la conversation avec Manamax Catteloin, le batteur assis en face de moi. C'est la première fois qu'ils acceptent dans leur intimité quelqu'un de l'extérieur. [...] Il règne désormais dans cet espace confiné une température équatoriale, et les bouteilles qui s'enchaînent n'aident pas vraiment à la faire retomber ; peut-être nous permettront-elles au-moins à trouver le sommeil. Mes compagnons de route déclarent forfait les uns après les autres. [...] Je salue le chauffeur et passe à l'étage pour découvrir la seconde partie du bus. En haut des escaliers, un petit salon en rotonde farci de bagages puis la porte vers le couloir des couchettes. Quatre colonnes de trois de chaque côté. Au bout, la suite que j'imagine avec un grand lit et des fenêtres. Ma cabine est au milieu, au niveau du sol. Je me déshabille couché en tâchant de ne réveiller personne. A vingt centimètres de mon oreiller, les chaussures de sécurité de mon voisin du dessus. Je les vire en même temps que tout ce qui ressemble à une couverture. Et rideau.

Jeudi 17 Juillet, 10h30, Carhaix, Les Vieilles Charrues – Je me réveille en nage, la plupart des cages du "love hotel" ont été désertées. Je sors du bus aveuglé, des camions, des bus et des barrières partout, de la musique au loin, des gens qui s'affairent. Je trouve mon chemin jusqu'aux loges, je palabre pour pouvoir rentrer. Je me débarbouille rapidement au rayon WC/douche, me procure un café, puis rejoins mes hôtes dans leur Algeco. »

Source : Guillaume Trouvé, *Roadie Magazine*, n°6, 2014.

La résidence est une pratique artistique ancienne que l'on peut faire remonter à l'Antiquité et qui, après plusieurs siècles d'évolution, réémerge en France dans les années 1980 dans le sillage de la décentralisation et de la multiplication des politiques culturelles par les territoires (Chaudoir, 2005). Le terme recouvre des pratiques et des conditions bien différentes mais on peut le capter à travers un rapport à l'espace et au temps : la résidence est ailleurs et est éphémère. C'est donc un moment où un artiste ou un collectif artistique investit un lieu pour travailler à la création et au mode de diffusion d'une œuvre. Jacques Bonniel caractérise la résidence comme un processus autour de l'œuvre :

« En amont de l'acte artistique et culturel, la résidence est supposée être du côté de la fabrication de forces artistiques, du côté de la condensation, du côté de la concentration {...}. En aval, on est plutôt sur le culturel, parce qu'on est plutôt sur du déploiement, de l'essaimage, de la mise à l'épreuve, de la confrontation, de la contamination mais aussi de l'éducation. » (2005, p. 16)

Ce dernier point souligne qu'il s'agit d'un dispositif qui, à travers un temps et un lieu, met en relation des artistes, des institutions culturelles et un public. Les résidences présentent ainsi pour les artistes ce rapport spécifique au lieu et au territoire qui consiste à s'extraire de son environnement habituel de travail pour s'insérer ponctuellement dans un nouveau territoire en s'immergeant dans un lieu, en se confrontant à un nouveau public et à d'autres institutions culturelles. Les effets recherchés par les artistes sont très divers mais les plus souvent cités sont le ressourcement, la recherche, l'isolement, l'accompagnement, la découverte, la mise à l'épreuve ou encore l'accès à des ressources (Chaudoir, 2005).

La tournée est une pratique artistique tout aussi ancienne que la résidence. Nous avons vu dans le chapitre 3 que les tournées apparaissent dès la période moderne et sont entrées dans la culture populaire avec des tournées célèbres comme celle de l'Illustre Théâtre de Molière au XVII^e siècle. C'est au XVIII^e puis plus clairement au XIX^e siècle que les tournées, y compris internationales, deviennent des figures imposées par les impresarios au service d'une économie du spectacle et parfois au service d'une diplomatie culturelle (Bara, 2014 ; Charle, 2013 ; Markovits, 2014). Il s'agit d'un mode de diffusion d'une œuvre qui se fait de manière itinérante, c'est-à-dire en se déplaçant d'un lieu à un autre. Fabien Hein définit la tournée comme « une succession de dates de concerts mobilisant des artistes pendant plusieurs jours de suite, voire plusieurs semaines » (2004). Son but est de mettre en présence dans un même lieu (salle de spectacle, festival, musée, espace public, etc.) une œuvre - que ce soit un spectacle, une performance ou des objets d'arts – avec un public pendant une période relativement courte. Les tournées sont au cœur du développement artistique et professionnel des artistes, en particulier dans le domaine du spectacle. C'est pourquoi Philippe Bourdeau raconte et analyse la carrière des Rolling Stones au prisme de leurs tournées :

« Les trois premières années de son existence correspondent à une suite de concerts qui s'est poursuivie dans les années 1970 avec des tournées entre l'Europe et les Etats-Unis. Le milieu des années 1980 marque une pause mais le rythme des tournées reprend avec une ampleur logistique et géographique croissante si on en juge par le nombre des concerts, leur durée, la diversité des pays visités et les millions de spectateurs. » (2009, p. 84).

Géographiquement, les tournées tracent des circuits de lieux en lieux, franchissant parfois les frontières entre territoires. Bien qu'étant destinées à la diffusion et à l'échange autour d'une œuvre entre artistes et public, Philippe Bourdeau souligne que les tournées peuvent entraîner deux effets paradoxaux. D'une part, l'enfermement et l'isolement des artistes dans le mouvement perpétuel de leur mobilité qui produit « une impression de détachement et de désarrimage vis-à-vis des lieux » (2009, p. 84). D'autre part, une recherche de repères

familiers de sorte à développer une sorte d’ancrage dans le mouvement, « de nombreuses habitudes et rituels [qui] assurent une continuité et des repères dans le mouvement et dans la succession des lieux fréquentés : décoration des chambres d’hôtels, aménagement des loges, nourriture, sauces et boissons particulières, mais aussi plans de scène soigneusement conçus » (2009, p. 85).

2.1.2. Les tournées internationales des artistes rhônalpins

Les voyages des artistes rhônalpins préparés en 2014 ressemblent peu aux longues et récurrentes tournées des Rolling Stones que nous venons d’évoquer. Seulement un tiers des projets de tournées porte sur un cumul de nombreux lieux de destinations (de six à vingt-cinq) sur une période dépassant les quinze jours (jusqu’à plus d’un mois). Ces tournées longues sont surtout le fait de groupes de musiques actuelles mais également de quelques compagnies de danse et de théâtre. Elles s’appuient sur un réseau de lieux de diffusion et de festivals mais essentiellement sur le réseau des Instituts français et des Alliances françaises. La tournée asiatique de la compagnie de danse hip hop Pockemon Crew en est un bon exemple : invités par le French May Festival de Hong-Kong, la compagnie s’est appuyée sur le réseau de la Francophonie, des Instituts français, des Alliances françaises et des ambassades de France pour développer une tournée de 7 semaines à travers 12 villes de 7 pays différents (voir Figure 18).

Figure 18 - La tournée asiatique des Pockemon Crew en 2014



Cependant, une large majorité des projets de tournées est prévue sur seulement deux à quatre lieux de destinations et pour une période inférieure à quinze jours. Les arts de la rue, les musiques classique, savante et contemporaine ainsi que le théâtre sont surreprésentés dans ce format de tournées. Quelques compagnies ou collectifs d’arts visuels ont également déposé des projets internationaux portant sur quelques lieux. Il s’agit soit d’expositions itinérantes,

comme par exemple le tableau augmenté interactif Extrapolis du collectif AADN circulant entre Pékin, Chengdu et Canton dans le cadre du festival Croisements, soit de présentations graphiques proches du format des spectacles qui sont diffusées dans quelques villes. Pour ces projets de tournées courtes, nous remarquons que la diffusion d'une œuvre ou d'un spectacle n'est pas l'unique objet du voyage. Des stages, *master class*, ateliers participatifs, rencontres avec des partenaires locaux, du temps de prospection et enfin du temps de résidence de création viennent ponctuer le voyage sur une ou plusieurs destinations. Le temps passé dans au moins une des destinations est alors plus conséquent que dans les quelques tournées longues. La durée moyenne de ces tournées courtes étant de quinze jours pour deux à quatre destinations, les artistes peuvent passer quelques jours à une semaine dans une seule destination. Par ailleurs, la spécificité des projets dont le format est une tournée courte est de ne pas systématiquement faire partir la compagnie avec une œuvre déjà achevée. C'est le cas pour un tiers des projets de ce format dont l'objectif est de profiter d'un séjour dans une destination pour créer ou finaliser une œuvre plastique ou numérique ou bien un spectacle, en profitant d'un lieu, de partenaires ou bien de ressources propres à une destination étrangère. Les argumentaires de ce type de projets sont tournés vers l'échange de pratiques, la rencontre et le partenariat. Un autre usage de ces tournées courtes est, pour deux tiers des projets de ce format, l'implantation des artistes dans un pays ou dans un réseau. Par exemple, la structure After Effects a déposé un projet de petite tournée dans deux festivals anglais pour le groupe de musiques actuelles Erotic Market, même profil de voyage pour la compagnie d'arts de la rue Makadam Kanibal au Mexique ; les artistes et leur accompagnement professionnel passent alors une dizaine de jours à l'étranger où l'objectif est autant de diffuser leur spectacle que de nouer des contacts professionnels. Les argumentaires de ce type de projet tournent alors autour des questions de rayonnement et de développement professionnel.

L'examen des formes et des logiques des projets de tournées des artistes rhônalpins en 2014 nous permet de conclure, d'une part, que le modèle des tournées longues à la fois en termes spatiaux et temporels n'est pas si répandu, du moins dans le cadre de ce dispositif de financement public. D'autre part, la logique de diffusion prend place majoritairement dans un espace régional ciblé et sur une temporalité assez courte. Les projets de diffusion pure sont finalement minoritaires et les projets les plus courants combinent la diffusion à des objectifs de création, de co-création, de recherche de partenariat ou encore de développement de structure que des ressources à l'étranger permettent de valoriser.

2.1.3. Les résidences des artistes rhônalpins à l'étranger

Nous avons écrit plus haut que deux caractéristiques de la résidence sont l'ailleurs et l'éphémère. Les projets de la session du FIACRe nous permettent de juger la valeur de ces caractéristiques dans les pratiques actuelles à l'étranger. Près de la moitié des projets déposés comporte une phase de résidence à l'étranger. Parmi ces projets, les arts visuels sont surreprésentés par rapport au spectacle vivant¹⁴⁹.

L'ailleurs ciblé pour les résidences à l'étranger correspond, dans la quasi-totalité des cas, à un lieu, au sens culturel et institutionnel (voir Graphique 1). De ce point de vue, les résidences des compagnies rhônalpines sont dans le modèle institutionnel que nous avons caractérisé précédemment dans la partie 2.1.1. Le contexte du dispositif FIACRe pousse les compagnies à présenter des partenariats fiables et clairement identifiés afin de maximiser leur chance de financement. Ce sont donc, dans plus d'un tiers des cas, des représentants de la culture française à l'étranger (Alliances françaises, Instituts français, Services culturels des ambassades) qui sont retenus comme relais, partenaires et lieux de résidence. Les deux tiers restants sont des lieux de résidence gérés par des partenaires locaux : théâtres, locaux d'associations partenaires et festivals. Quelques projets ont pourtant dérogé à la règle du lieu culturel et ont ouvert leur résidence à un espace à la fois plus vaste et moins déterminé. C'est le cas de la résidence de captation de 2 Rien Merci pour la préparation de *Yaser Sonus* dont le cadre de travail a été la ville de Montréal : rues, parcs, belvédères, bars, restaurants, routes, quais, berges, couloirs du métro, intérieur d'un taxi, plate-forme supérieure d'un bus touristique à impériale¹⁵⁰.

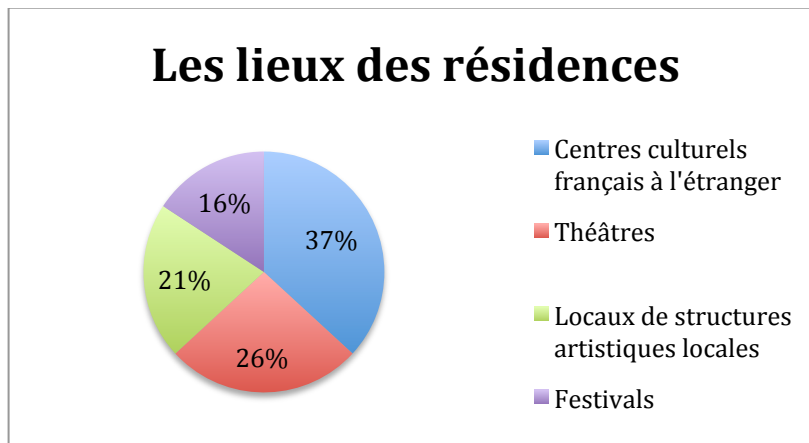
La durée moyenne des résidences prévues par les artistes rhônalpins en 2014 était d'environ quinze jours. Cependant, cette durée n'a concerné précisément qu'un quart des projets ; la quasi-majorité optant pour des résidences légèrement plus courtes, de cinq à onze jours. Ces résidences avaient pour but la finalisation d'une œuvre déjà aboutie (répétition, mise en espace, scénographie...) ou au contraire sur un début de création. Les résidences longues de plus de vingt jours ont concerné un quart des compagnies (voir Graphique 2). Les résidences les plus longues ont été le fait de collectifs d'arts visuels comme l'association La Fabrique et son projet de réhabilitation de friches en République Tchèque ou le plasticien Pierre David à Salvador de Bahia. Elles peuvent être également des co-crétions sur des dispositifs plus

¹⁴⁹ Plus d'un tiers de projets d'arts visuels pour presque deux tiers de spectacle vivant alors que la répartition de ces deux esthétiques dans l'ensemble des projets est de un quart pour trois quarts.

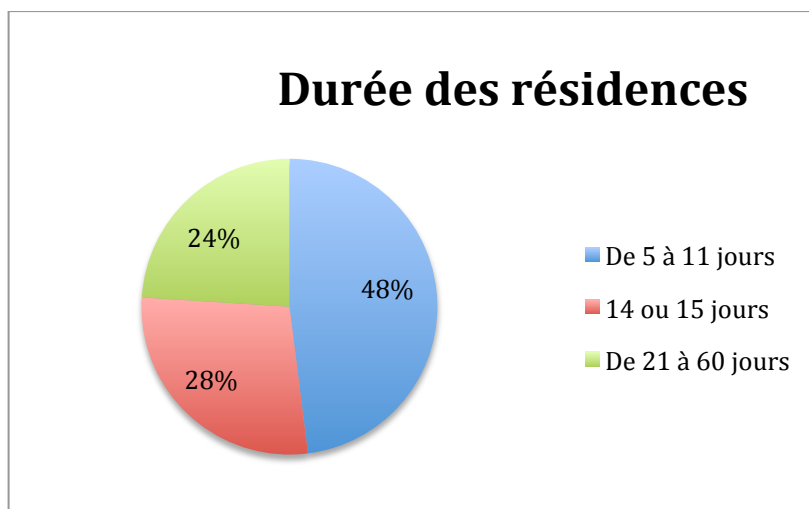
¹⁵⁰ Ce projet a été retenu par le comité FIACRe et a été réalisé, j'ai pu observer son déroulement du 24 septembre au 1^{er} octobre 2014.

lourds : pluridisciplinaire, jeunes artistes, création intégrale, etc.

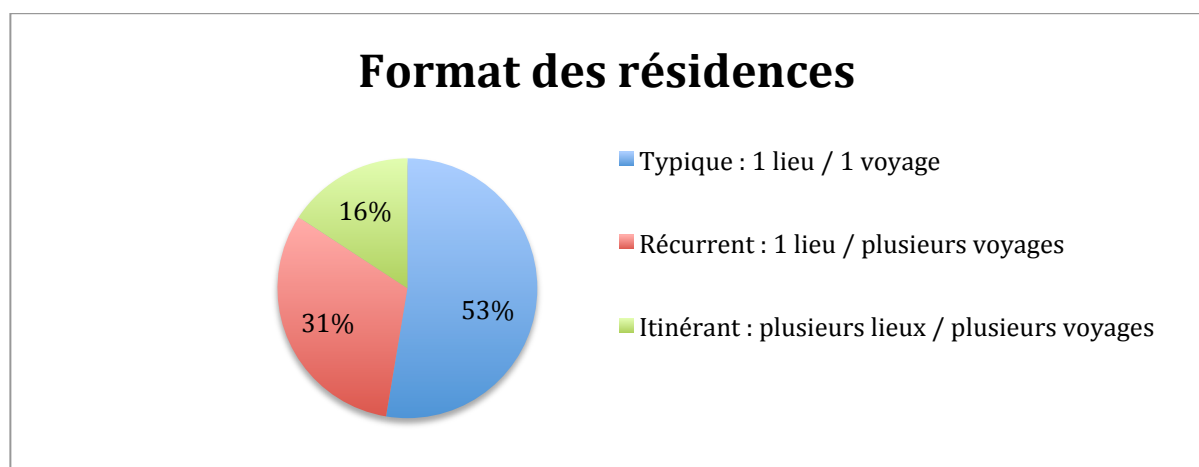
Graphique 1 – Formes spatiales et temporelles des résidences (1/3)



Graphique 2 – Formes spatiales et temporelles des résidences (2/3)



Graphique 3 – Formes spatiales et temporelles des résidences (3/3)



Réalisation : F. Barthélémy, 2014. Source : Région Rhône-Alpes, 2014.

Même s'il correspond à la majorité des cas, le modèle d'unité de temps et de lieu pour une résidence n'est pourtant pas systématique et l'examen des projets du FIACRe montre que les

résidences récurrentes ou itinérantes sont une alternative assez fréquente (voir Graphique 3). Même si le lieu est unique, le nombre de résidences peut être multiple et susciter plusieurs voyages vers une même destination pour un objectif similaire : une création. C'est le cas du projet de la compagnie de danse Alexandra N'Possee qui prévoyait d'effectuer une série de trois résidences de quinze jours à N'Jamena au Tchad. Près d'un tiers des projets planifiait des résidences se déroulant sur différents lieux et suscitant donc plusieurs déplacements voire plusieurs voyages. Cette itinérance relève soit d'une démarche qui cherche à s'inspirer ou à comparer au moins deux lieux, soit d'un projet où coopèrent plusieurs partenaires de différentes nationalités. C'est le cas notamment du projet de long métrage et performances *Should I stay or should I go* porté par des partenaires rhônalpins, suédois, allemands, autrichiens et slovènes, chacun accueillant une résidence de neuf jours.

Concrètement, ces résidences sont consacrées à un temps de rencontre et de création. À l'issue de la résidence, l'œuvre réalisée ou travaillée devient pour 90 % des projets une œuvre internationale, c'est-à-dire que l'œuvre aura bénéficié du concours de créateurs ou interprètes étrangers. C'est le cas pour la résidence à Yogyakarta du collectif Chef Menteur qui va collaborer avec les musiciens indonésiens du collectif Gayam 16 ; ceux-ci les accueilleront dans leurs locaux pour une résidence de dix jours en vue de la création d'une pièce de musique contemporaine autour d'un gamelan¹⁵¹. Les projets centrés sur une résidence ne sont pas uniquement voués à un objectif de création. La quasi-totalité des projets de résidences propose de montrer à un public le résultat du travail effectué. Il s'agit soit d'une première de création, c'est-à-dire la première représentation d'un spectacle nouvellement créé, soit d'expositions, d'installations ou de performances, soit, pour un quart des projets de résidence, d'une tournée de plusieurs dates de diffusion.

L'examen des projets du FIACRe a permis de mettre en évidence la diversité des formes spatiales et temporelles ainsi que des logiques des projets de résidences et de tournées. Le modèle d'unité de temps et de lieu doit être nuancé avec l'existence d'autres formats qui correspondent à différents objectifs que les compagnies accordent à l'acte de résidence. Comme l'examen des projets de tournées, celui des projets annoncés comme des résidences amène à ne pas systématiquement dissocier les logiques de diffusion et de création.

Tournées et résidences sont donc bien deux formes spatiales et temporelles classiques dont les caractéristiques typiques permettent de donner du sens aux projets artistiques à l'étranger.

¹⁵¹ Le gamelan est un instrument traditionnel indonésien qui a la particularité d'être utilisé collectivement.

Néanmoins, ces modèles ne doivent pas masquer la complexité des temporalités, des spatialités et des logiques artistiques. Nous reviendrons plus loin sur la spatialité que ces formes de voyages artistiques peuvent prendre. Dans l'immédiat, c'est la complexité de ces voyages que nous allons examiner lorsqu'ils mêlent des logiques relevant à la fois de la diffusion, de la création, de la prospection et du développement des structures.

2.2. Le voyage artistique : un ensemble de déplacements au service d'un projet

Annabelle Bonnéry : « L'étranger est venu beaucoup par des commandes chorégraphiques avant d'être vraiment de la diffusion, ou des fois, c'était combiné ».

Cette remarque de la chorégraphe de la compagnie Lanabel attire l'attention sur la complexité des motifs qui poussent les artistes à être mobiles. En découle également une « combinaison », pour reprendre son terme, de formes de déplacements. Les analyses menées dans le point précédent montrent que la mobilité internationale des artistes n'est pas seulement un ensemble de déplacements dont les formes spatiales et temporelles peuvent être appréhendées par le prisme de la tournée de diffusion ou de la résidence de création. Si ces deux formats ont été utiles pour aborder la géographie et les pratiques mises en œuvre à travers les argumentaires des projets des artistes rhônalpins, nous devons désormais envisager cette mobilité comme un ensemble de voyages qui prennent place dans des projets aux formes et aux objectifs artistiques complexes. L'étude des argumentaires des projets de la première session du FIACRe-international en 2014 ainsi que l'observation lors de la réalisation de deux de ces projets permettent de cerner comment cette complexité des formes et des objectifs caractérisent ce qu'on pourra appeler des voyages artistiques.

2.2.1. Les motifs complexes des voyages artistiques

Réduire la mobilité des artistes à des formes génériques de déplacements appauvrit la complexité des motifs pour lesquels les artistes sont mobiles. Cette complexité ne tient et ne se comprend que dans la logique du projet. Au sein d'un capitalisme qui se formalise par projets (Boltanski & Chiapello, 2011), les compagnies construisent des projets pour se développer. Or, « le projet est l'occasion et le prétexte de la connexion » (2011, p. 157). De cette manière, Luc Boltanski et Ève Chiapello associent le projet à une mobilité spatiale au service de connexions sociales à des ressources :

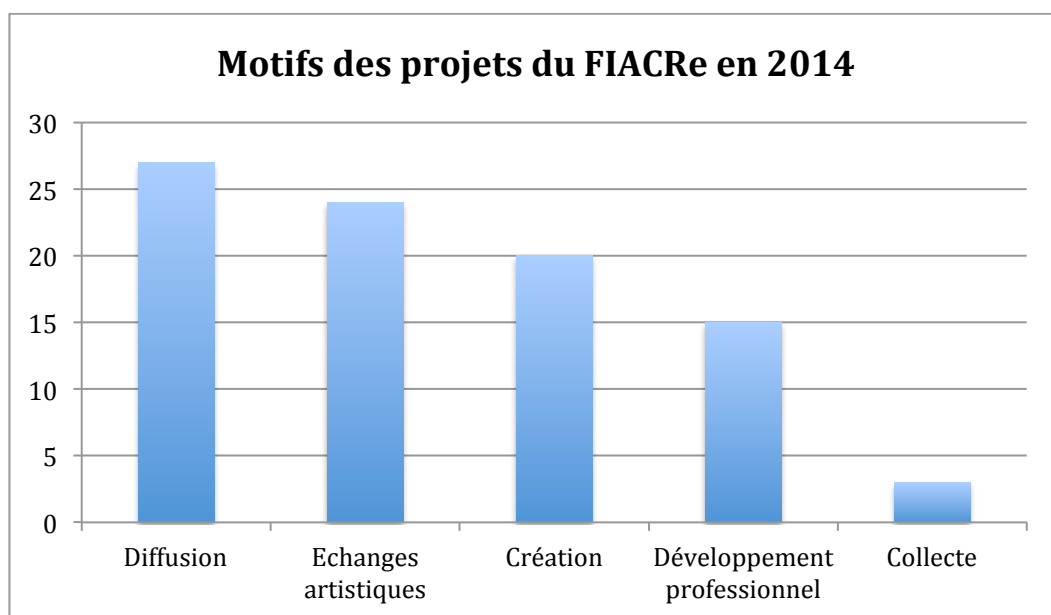
« Dans un monde réticulaire, [la vie sociale] est faite dorénavant d'une multiplication de rencontres et de connexions temporaires, mais réactivables, à des groupes divers, opérées à

des distances sociales, professionnelles, géographiques, culturelles éventuellement très grandes. » (2011, p. 156)

Les projets sont complexes et labiles ; ils s'activent, se délitent, se réactivent au gré des connexions. Ce point aborde la logique de projet et ses assemblages de motifs pour les artistes.

Les argumentaires des projets du FIACRe mettent systématiquement en avant une combinaison d'objectifs quant à leur présence à l'étranger. Aux côtés des objectifs de création ou de diffusion apparaissent différents motifs qui influencent le déroulement du voyage. Nous en avons ciblé trois principaux : les échanges artistiques, le développement professionnel et la collecte de ressources (voir Graphique 4).

Graphique 4 – Les différents motifs qui suscitent les voyages artistiques



Réalisation : F. Barthélémy, 2014. Source : Région Rhône-Alpes, 2014.

Les moments d'échanges artistiques sont prévus pour plus de la moitié des projets. Ces échanges concernent tout d'abord la transmission de savoir-faire artistique des artistes en voyage à destination d'un public, de jeunes artistes ou bien d'artistes confirmés. En fonction des disciplines et des artistes, ces moments d'échanges peuvent prendre le nom de stages, *master class*, séminaires ou ateliers participatifs. Ces moments sont envisagés comme des moments de rencontres, de formations, d'interactions et parfois d'intégration à un spectacle ou une oeuvre plastique. C'est le cas pour le voyage des Quidams, compagnie d'art de la rue, qui, en marge de sa participation à des festivals à Johannesburg et Grahamstown en Afrique du Sud propose un stage d'initiation à la pratique des échasses à destination d'un groupe de jeunes amateurs invités à participer à une parade. L'échange se fait également avec des artistes homologues et se construit dans les deux sens autour d'une création ou seulement

d'un moment de pratique artistique. Les artistes parlent alors d'ateliers, de séminaires ou de *workshops*. Ils accompagnent les projets de co-création ou de partenariats multinationaux. C'est le cas pour le projet *Articulate* qui associe des artistes d'arts visuels et d'arts de la rue britanniques, français, belges et néerlandais et dont la direction artistique a été confiée à la compagnie rhônalpine Les 3 Points de Suspension.

Le développement professionnel est une préoccupation récurrente chez les artistes en voyage car l'étranger représente à la fois un horizon de ressources et un marché à conquérir. Nous avons vu comment certaines tournées étaient conçues pour se faire connaître et intégrer des réseaux de diffusion internationaux mais voyager à l'étranger est également un gage de notoriété dans le territoire d'origine des artistes. Ainsi, les trois objectifs avancés par le tourneur After Effects pour justifier le projet de voyage du groupe Erotic Market en Grande-Bretagne sont : « étendre la base de fans du groupe sur des territoires difficiles d'accès », « renforcer les liens entre l'artiste, le tourneur et les partenaires à l'étranger » et enfin « assouvir la notoriété du groupe sur le territoire régional et national en démontrant l'intérêt suscité à l'étranger »¹⁵². De fait, certains projets suscitent des voyages qui ont pour unique but d'aller chercher des contacts, d'organiser des événements, de recruter des interprètes, c'est le cas pour un tiers de ce type de projets.

Enfin la collecte de matériaux est un motif de voyage artistique rare mais non négligeable. Il consiste pour des plasticiens, musiciens, chorégraphes ou metteurs en scène à aller chercher des matériaux pour leur création. Il peut s'agir de sons, d'images, d'objets, de substances, d'outils ou encore d'instruments qui ont la particularité de se trouver dans certains lieux, ailleurs. Dans le corpus, un seul projet de voyage concerne uniquement ce motif-là, celui de la compagnie 2 Rien Merci à Montréal. Son objectif était de « constituer un corpus de sons, d'objets et d'images servant de point de départ à l'écriture de la forme scénique. Le musicien-comédien sera à même de jouer avec ces matériaux enregistrés, déclenchés ou animés pour donner à voir et à entendre une interprétation intime et subjective de ce lieu »¹⁵³. Effectivement, Yann Servoz et Michael Bouvier se sont rendus au Canada durant quinze jours afin de récolter des images et des sons de la ville ainsi que quelques objets qui ont servi de matière à la création du spectacle *Yaser Sonus*.

Ces différents motifs, isolés d'après l'analyse des argumentaires du FIACRe-international de 2014, composent donc les objectifs et les enjeux des voyages : diffusion, échanges artistiques,

¹⁵² Extraits de la fiche d'identification du projet déposée au FIACRe pour la première session de 2014.

¹⁵³ Extrait de la fiche d'identification du projet déposée au FIACRe pour la première session de 2014.

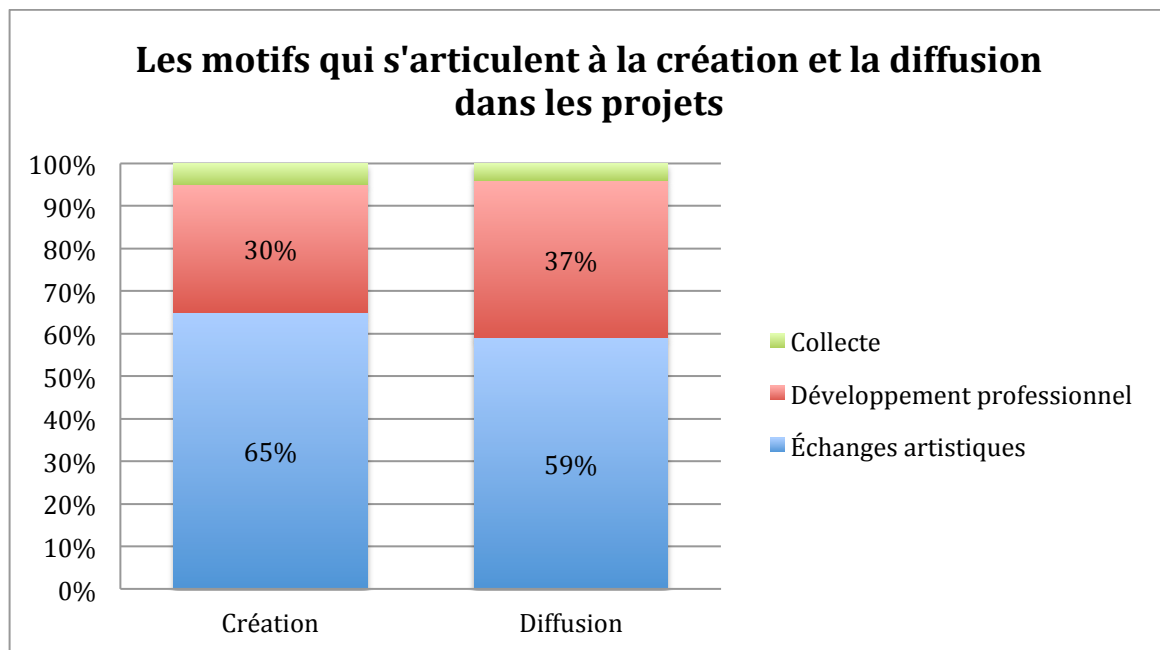
création, développement professionnel et collecte. En quittant l'échelle temporelle du voyage et en se projetant à l'échelle de la durée de vie d'une compagnie, ils composent des familles de projets qui alimentent la vie artistique des structures : les projets de compagnie, les projets de diffusion et les projets diplomatiques. Ils articulent donc des objectifs esthétiques aussi bien que professionnels et des connexions durables aussi bien que ponctuelles. Cette articulation est ainsi à questionner pour savoir si des formes typiques se dégagent des voyages.

2.2.2. L'assemblage de différents motifs forment les voyages artistiques

De projets en voyages, l'activité artistique des compagnies repose donc sur un système de connexions, pour reprendre la terminologie de Luc Boltanski et Ève Chiapello, articulant des motifs et des formes spatio-temporels. L'examen de ces assemblages achève la compréhension de la notion de voyage artistique comme un projet mobile.

L'étude de la base de données du FIACRe-international permet à nouveau d'avoir une vision fine des motifs de projets exposés dans les argumentaires des dossiers déposés. Après les avoir examinés séparément, il convient d'étudier leur articulation au sein de chaque voyage.

Graphique 5 - L'assemblage des différents motifs des voyages artistiques



Réalisation : F.Barthélémy, 2014. Source : Région Rhône-Alpes, 2014.

Nous constatons que la mobilité artistique met en œuvre des motifs complexes quant à l'impact des voyages sur les artistes, leur carrière et leurs projets artistiques. Sur les 46 projets de voyage du corpus, seulement 16% n'évoquent qu'un seul motif de déplacement alors qu'une large majorité porte sur deux (58%) ou trois motifs (27%). Il apparaît que l'articulation des motifs au sein des projets n'a rien de systématique. En effet, on pouvait

supposer que le motif d'échange artistique soit lié aux projets de création et que le motif de développement professionnel soit lié aux projets de diffusion. Après avoir isolé d'une part les projets dont la priorité est la diffusion et d'autre part les projets dont la priorité est la création, nous avons étudié quels autres motifs y étaient associés. Il s'avère qu'il y a environ autant de phases d'échange artistique prévues dans les projets de création (65%) que dans les voyages de diffusion (59%). De la même manière, le développement professionnel est quasiment autant associé aux projets de création (30%) qu'aux projets de diffusion (37%) (voir Graphique 5).

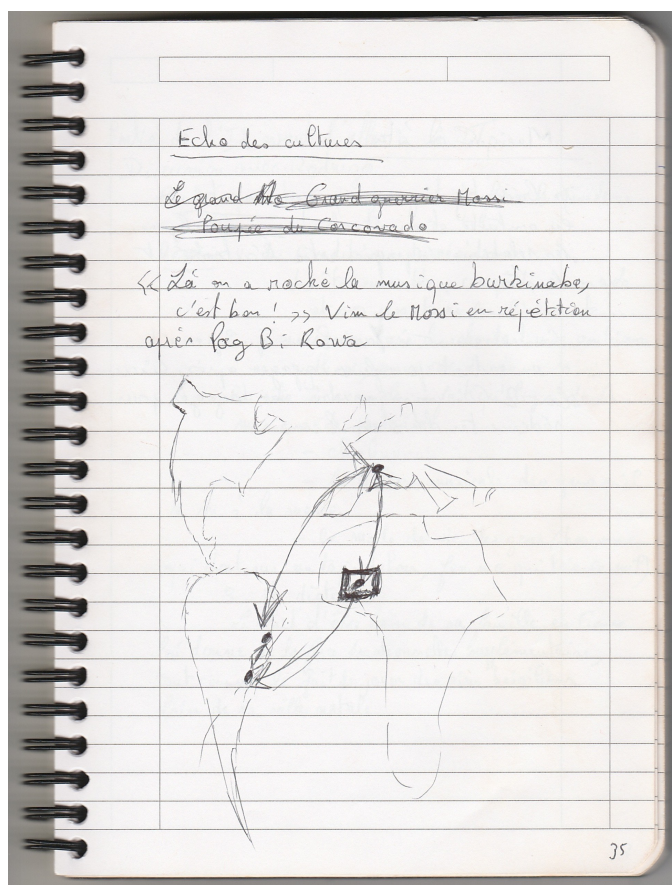
Peut-être que le format de demande de subvention pousse les porteurs de projets à multiplier les mots-clés et les motifs pour attirer l'attention des membres du comité. C'est la raison pour laquelle il m'a semblé nécessaire d'observer la réalisation concrète de deux d'entre eux. Dans la pratique, l'articulation des différents motifs repose sur l'exploitation d'opportunités. Un des motifs est véritablement primordial et d'autres se greffent au projet et alimentent l'intérêt artistique du voyage. C'est le cas pour celui de 2 Rien Merci à Montréal à l'automne 2014. Dans son projet, nous l'avons déjà mentionné, il s'agissait avant tout d'une création à base de récolte de matériaux sonores et visuels. Le projet précisait, à la marge, qu'il s'appuierait sur place sur des « complices locaux » qui pourraient donc intervenir dans une phase d'échange artistique. De plus, il était mentionné un « projet en préparation avec la Tohu et le Festival d'été international de Québec, une diffusion au Canada est donc envisagée »¹⁵⁴, ce qui montre qu'un objectif de développement professionnel était également prévu au voyage. Ayant été observateur de ce voyage, j'ai pu confirmer cet assemblage de motifs qui ont constitué le voyage à Montréal. Effectivement, l'activité de récolte a occupé la quasi-totalité du temps passé là-bas. Une matinée a été consacrée à la rencontre de Marisol Desentis, directrice de la Tohu¹⁵⁵ et de Michel Barrette, directeur du festival d'été de Québec, pour discuter autour des conditions d'une programmation de 2 Rien Merci. Même si cet objectif n'a pas abouti, il a bel et bien constitué un moment du voyage de la compagnie. L'échange artistique a eu lieu, également, en la personne de Jan Rok Achard, figure du cirque montréalais et connaissance de Yann. Elle a consisté en deux moments d'échanges autour du projet, Yann et Micka expliquant le déroulement de leur protocole et Jan Rok leur proposant des pistes. Le deuxième rendez-vous a été suivi d'une visite guidée par Jan Rok de la grande salle de la Tohu pendant une répétition des Sept Doigts de la Main.

¹⁵⁴ Extraits de la fiche d'identification du projet déposée au FIACRe.

¹⁵⁵ La Tohu est une salle de spectacle de Montréal consacrée principalement au cirque.

Le voyage du groupe Chocolindo dont le projet a été porté par l'association Et à fond ! et soumis au FIACRe illustre l'assemblage des activités et des objectifs d'un voyage qu'on pourrait qualifier globalement de coopération. Il a eu lieu à Ouagadougou en avril 2015. Le projet, tel qu'il a été développé dans la fiche d'instruction, s'inscrivait d'emblée dans une ambition géographique : réunir artistiquement la France, le Brésil et le Burkina Faso. Ce fut l'enjeu artistique de la formation du groupe Chocolindo qui a réuni en son sein des intervenants de l'association des trois nationalités. Le projet Circulons 2.0 a souhaité concrètement faire voyager ses membres, les immerger durant dix jours dans la culture ouagalaise et susciter des rencontres et des échanges (voir Encadré 28). Derrière cet objectif général, le voyage a conjugué différentes phases et différents motifs. Premièrement la création : plusieurs demi-journées ont été consacrées à une résidence de création du groupe Chocolindo dans les locaux de l'Institut français. Cette résidence s'est achevée avec un concert de présentation sur la scène du Reemdoogo. Deuxièmement, l'échange et la collaboration : cet aspect massivement mis en avant dans le projet s'est concrétisé de différentes manières et avec différents partenaires et publics pour les membres de Chocolindo ainsi que le dessinateur Emdé, également du voyage (voir Tableau 11).

Encadré 28 – Croquis du projet Circulons 2.0



Source : carnet d'observation, Ouagadougou, 14 avril 2015.

Tableau 11 – Échanges et collaborations au cours du voyage de Chocolindo.

Partenaires Formes de collaboration	Yidigri (batucada locale)	Elèves de l'école La Dernière Trompette	Volontaires inscrits à l'Institut français	Autres musiciens locaux
Atelier percussions	✓	✓	✓	
Atelier guitare			✓	
Atelier dessin		✓		
Invitation à jouer/danser au concert	✓		✓	✓

Réalisation : F.Barthélémy, données d'observation 2015.

Enfin, le voyage a été l'occasion de créer ou renforcer des liens de partenariat entre l'association Et à fond ! et des institutions locales, visant à son développement artistique et professionnel. Georges Zabsonre était le principal partenaire identifié dans le projet et a effectivement été, sur place, un interlocuteur permanent dans l'organisation du voyage. Plusieurs moments de discussions et d'entretiens entre celui-ci et les porteuses de projet de l'association au sujet de l'évolution à donner à leur partenariat ont ponctué le séjour. Accroître la visibilité de l'association auprès de l'Institut français et du Reemdoogo a également été l'objectif de nombreuses interventions et discussions des porteuses de projet envers les représentants de ces institutions.

2.2.3. Projets de diffusion et projets de compagnie

Yann Servoz, de la compagnie 2 Rien Merci, m'expliquait lors de mon observation avec eux pendant un festival à Barcelone qu'on peut, selon lui, distinguer les déplacements d'une compagnie, *a fortiori* à l'étranger, en deux catégories : les « projets de diffusion » qui consistent à vendre un spectacle et les « projets de compagnie » qui portent sur le développement artistique de la compagnie. Selon lui, la première catégorie fait partie de l'activité normale et régulière d'une compagnie et est nécessaire à son fonctionnement économique. Les déplacements sont donc « rentables ». En revanche, les projets de la seconde catégorie relèvent du singulier et de l'extraordinaire. Ils enrichissent le fonctionnement artistique de la compagnie car leur objectif est de (re)donner du sens aux artistes qui la composent. Ces projets peuvent ne pas être rentables, au moins à court terme. Si la première catégorie est uniquement focalisée sur un objectif de diffusion, la seconde peut combiner différents objectifs, y compris de la diffusion. Le danseur et chorégraphe Bouba Landrille,

dans son discours récolté en entretien, confirme cette distinction entre les tournées « qui sont impulsées directement par la compagnie, c'est-à-dire qu'on a un producteur sur place ou un diffuseur qui s'occupe de tout » et les projets qui ont toujours pour origine des rencontres avant de se construire comme des projets débouchant sur des voyages¹⁵⁶. Il distingue une troisième catégorie qui ne semble pas s'appliquer à tous : « les déplacements dans les cadres, entre guillemets, diplomatiques. C'est l'ambassade de France qui nous invite, les Instituts français, les centres culturels ».

Les projets déposés au FIACRe, compte tenu d'une part de l'incertitude qui pèse sur leur rentabilité et d'autre part des relations diplomatiques dans lesquelles ils peuvent s'insérer, sont ainsi des projets qui relèvent de la deuxième ou troisième catégorie. Dans la mesure où leur réalisation combine un ou des déplacements et une recherche de sens pour la compagnie qui nécessite des ressources qui se trouveront ailleurs, nous pouvons appeler ces projets des voyages artistiques.

Notons, pour conclure cette étude de l'assemblage des motifs dans les projets et *a fortiori* dans la composition des voyages, que les deux voyages auxquels j'ai participé s'inscrivaient dans une chronologie de projets. Le voyage de 2 Rien Merci devait être l'initiateur d'autres voyages au sein du projet *Yaser Sonus* vers d'autres territoires pris pour cible : Évry puis l'Inde. Le projet Circulons 2.0, faisait quant à lui suite à plusieurs voyages de membres de l'association à Ouagadougou, chaque année depuis 2012. La suite du projet devait amener d'une part au développement artistique du groupe Chocolindo en France et d'autre part à poursuivre le projet « Circulons » notamment en direction du Brésil.

À l'issue de cette partie, nous pouvons définir la notion de voyage artistique. Il consiste en une série de trajets qu'on peut distinguer en fonction de leurs formes spatio-temporelles et dont la tournée et la résidence constituent des modèles. Ces trajets reposent sur des projets formulés en amont des déplacements et parfois formalisés pour les communiquer au public ou à d'éventuels financeurs. Ces projets assemblent et articulent des motivations qui relèvent de dimensions esthétiques aussi bien que professionnelles. Dans tous les cas, le voyage artistique met la mobilité dans l'espace au service du développement de la compagnie. Quelle que soit sa temporalité, chaque voyage prend donc place au sein d'une histoire de la compagnie qui, au long de leur carrière, dessine un parcours dans l'espace international.

¹⁵⁶ « À chaque fois ce sont des projets, je ne suis pas un mercenaire de la danse. Ce sont des rencontres, d'abord, avant d'être des projets. »

3. Parcours d'artistes : l'assemblage des voyages artistiques

Après avoir abordé les formes spatiales et temporelles de la mobilité des artistes à l'échelle de l'ensemble des compagnies rhônalpines puis à l'échelle des projets, l'échelle de la carrière des compagnies permet de compléter ce chapitre dédié à la caractérisation des déplacements des artistes. L'objectif est d'observer l'assemblage des voyages artistiques sur un temps long et d'avoir accès à des logiques "invisibles" aux deux échelles précédemment manipulées. L'étude des déplacements à l'échelle de l'ensemble des compagnies informe sur le déploiement spatial, il ne donne pas de renseignements sur la forme des trajets. Au contraire, la forme des trajets est examinée à l'échelle des projets mais renseigne peu sur le déploiement spatial. C'est la raison pour laquelle l'étude des parcours a été nécessaire pour compléter cette approche extrapolée entre la somme des trajets et les projets.

3.1. De la notion de parcours d'artistes à sa cartographie

La notion de parcours se prête bien à la compréhension de la mobilité sur le temps long dans la mesure où elle articule une dimension spatiale à une dimension biographique (Le Menestrel, 2012). Elle prend le caractère singulier de la vie d'un ou une artiste et s'élabore par le récit des trajectoires qui associent des trajets dans l'espace à une évolution sociale ou professionnelle. Le parcours se reconstitue plus qu'il ne se "récolte" et Sara Le Menestrel en tire une méthodologie au service de la connaissance des « processus de mutations tant des musiques et des danses que des acteurs sociaux qu'elles mobilisent » (2012, p. 22). C'est dans cette perspective que les artistes rencontrés en entretien ont été interrogés sur la dimension spatiale de leur carrière, à savoir l'ensemble de leurs déplacements : les lieux, les buts, le temps, la récurrence, l'importance dans la carrière. Les propositions méthodologiques de Sara Le Menestrel ont ensuite été enrichies par la cartographie. Les contenus des entretiens ainsi que des données complémentaires fournies par les compagnies ont permis de décrire l'ensemble des déplacements des artistes, effectués dans le cadre professionnel de leur compagnie. Les *parcours* se composent d'un ensemble de *trajets* qui englobent les points de départ, les destinations, la durée globale des voyages et la durée des séjours. Tous ces trajets ont été recensés et reportés sur le même fond de carte que celui utilisé pour représenter l'ensemble des destinations des projets du FIACRe-international (revoir 3.1 et 3.4 du chapitre 2). La notion de parcours, de par sa dimension biographie, met à jour des *trajectoires* c'est-à-dire des tendances d'évolution de trajets au cours du temps. Elle met également en perspective la mobilité des artistes et celle des compagnies. Dans plusieurs cas, les deux sont identiques mais pour plusieurs autres, les compagnies développent des projets qui

n'impliquent pas systématiquement tous ses membres. Les parcours étudiés se construisent donc sur les parcours individuels des artistes interrogés. Dans les cas où l'interlocuteur était un chargé de diffusion, le parcours de l'ensemble de la compagnie a été représenté.

Parmi les 18 compagnies représentées par les artistes ou chargés de diffusion rencontrés, une diversité de longévité est apparue. Entre les trente ans de carrières de Transe Express et les quelques années d'existence de Pockemon Crew, les parcours n'ont pas la même amplitude. Cela dit, pour paraphraser la maxime, la forme des parcours n'attend pas le nombre des années et des écarts conséquents entre compagnies sont apparus en termes de nombre de trajets. La cartographie n'a ainsi pas pu être envisageable pour certaines compagnies dont le rythme annuel de voyages était trop conséquent. C'est le cas pour Bouba Landrille et la compagnie Malka ou pour Barthélemy Bompard et la compagnie Kumulus qui n'ont pas pu me fournir de renseignements sur l'ensemble des voyages effectués. Cela traduit cependant une posture selon laquelle les détails des voyages comptent moins pour certains artistes qu'une expérience globale de la mobilité. Posture confirmée par le fait qu'ils insistent sur certains voyages marquants – Madagascar ou le Brésil pour Bouba Landrille, les Balkans ou l'Afrique de l'Ouest pour Barthélemy Bompard, alors que tout le reste du parcours est négligé. À l'exception de ces deux compagnies et des Ballets de l'Opéra de Lyon, des cartes ont été esquissées à partir des entretiens. Compte tenu de la lourdeur du travail cartographique, seules huit cartes ont été réalisées et seulement trois ont été finalisées (voir Tableau 12). Ces trois cartes ont été choisies car les parcours qu'elles représentent apparaissent typiques de l'ensemble. En effet, à elles trois, elles recouvrent la diversité de longévité des compagnies, de genre, de quantité de trajets et de formes spatio-temporelles.

La cartographie permet une analyse par le regard, qui apporte une autre interprétation de la spatialisation. Les choix sémiographiques qui ont présidé à la réalisation des cartes ont constitué en eux-mêmes une analyse des formes spatio-temporelles afin de dégager des formes typiques. Les cartes ont été construites à partir des récits des entretiens puis ont ensuite été interprétées à la lumière des commentaires apportés dans la suite des entretiens. Ainsi, les trois parcours dont les cartes ont été finalisées représentent chacune un type représentatif de l'ensemble des parcours. Ces types ont été dégagés en analogie aux figures développées par Gilles Deleuze et Félix Guattari comme dérivées du nomadisme (revoir le point 3.1.4 du chapitre 1). Leurs caractéristiques spatiales ont permis cette analyse par analogie (revoir en particulier le Tableau 1 page 90).

Tableau 12 – Cartographie des parcours des artistes interrogés

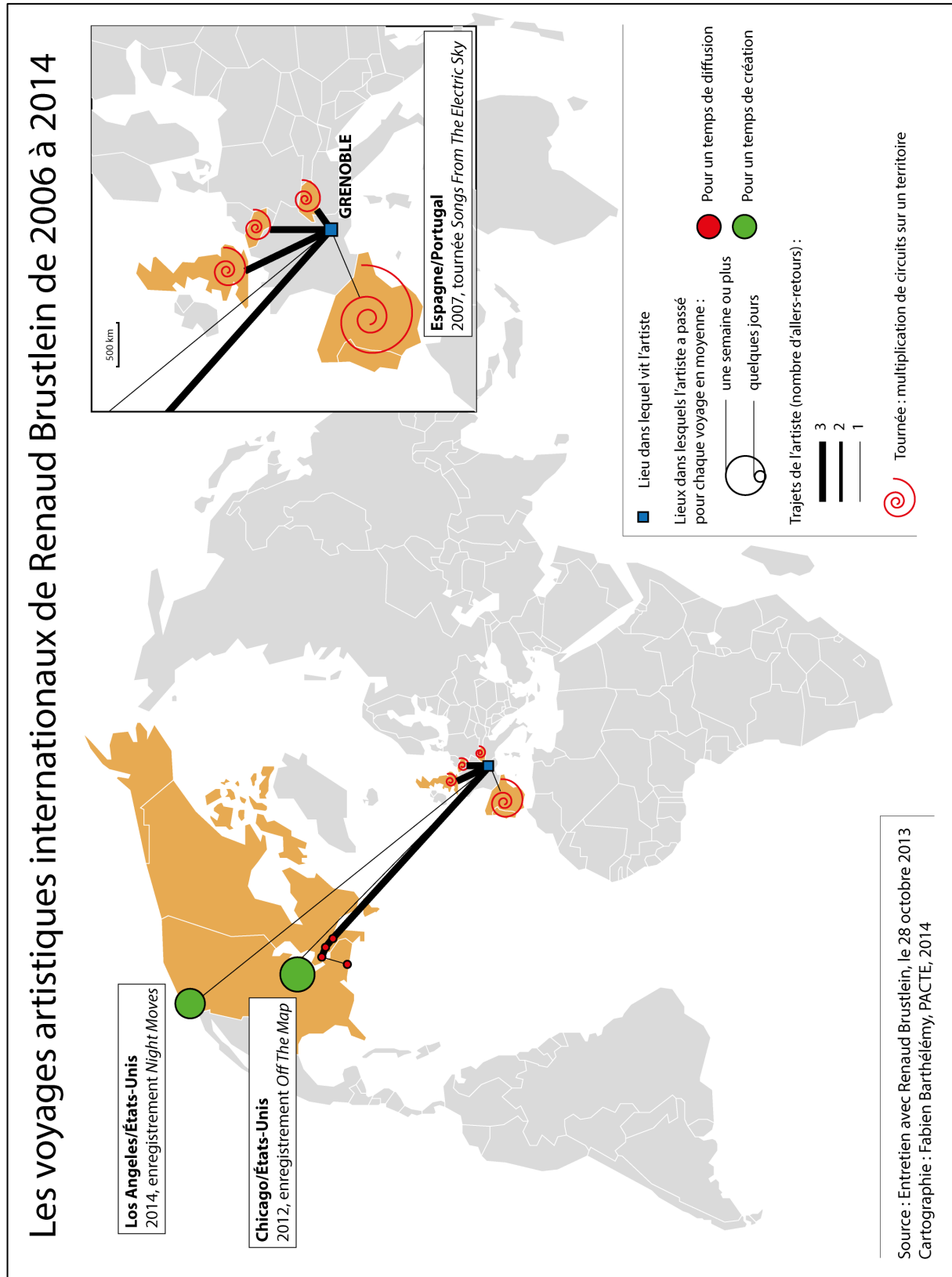
Statut de la carte	Artiste ou chargé de diffusion interrogé	Nom de la compagnie
Cartes finalisées	Renaud Brustlein	H-Burns
	Brigitte Burdin	Transe Express
	Gilles Pastor	Kastôragile
Cartes réalisées	Annabelle Bonnéry	Lanabel
	Jérôme Bouvet	2 Rien Merci
	Émilie Flacher	Arnica
	Grégory Mavridorakis et Aurélien Zohou	Dub Inc
	Moïse Touré	Les Inachevés
Cartes esquissées	Marion Achard	Tour de Cirque
	Aline Sam Giao et Nicolas Chalvin	Orchestre des Pays de Savoie
	Sébastien Daucé	Correspondances
	Sammy Decoster	/
	Riyad Fghani	Pockemon Crew
	Cyril Griot	Le Bateau de Papier
	Bruno Meyssat	Théâtres du Shaman
Cartes non réalisables par manque de données	Barthélemy Bompard	Kumulus
	Bouba Landrille	Malka
	Thierry Leonardi	Ballets de l'Opéra de Lyon

3.2. Trois parcours typiques

Trois parcours sont ici racontés et analysés, ceux de Renaud Brustlein, de Gilles Pastor et de Brigitte Burdin. Ils se différencient par la forme de leurs parcours, de leurs trajets, de leurs éventuelles trajectoires.

3.2.1. Renaud Brustlein, les tournées et le studio

Renaud Brustlein est auteur, compositeur et membre du groupe de folk-rock H-Burns basé à Grenoble. Au moment de son entretien en octobre 2013, il avait sorti quatre albums et était en préparation d'un cinquième. Je l'ai rencontré suite à la lecture de plusieurs articles dans la presse locale ou spécialisée au sujet de son dernier album *Off the map*. Celui-ci a été enregistré et produit à Chicago, au studio de Steve Albini, producteur célèbre pour avoir participé au succès de Nirvana et PJ Harvey. Recueillir son parcours me permettrait aussi d'avoir un cas de parcours de musiques actuelles dont, nous l'avons vu plus tôt dans ce chapitre, les tournées sont caractéristiques du genre.



Son parcours a commencé dès ses débuts en tant que musicien professionnel, autour de 2006. En cela, sa carrière a immédiatement été liée au fait d'être mobile :

« J'ai arrêté d'avoir un vrai travail, entre guillemets, il y a sept ans. J'avais un CDI, pépère dans un ciné, un boulot que j'aimais bien d'ailleurs. Je tournais en solo à l'époque, je faisais guitare-voix. J'ai eu l'opportunité d'accompagner un groupe américain sur dix dates en Espagne et je savais que derrière, j'avais une possibilité de faire une quarantaine de concerts en France avec un artiste plus connu. Je me suis dit : est-ce que c'est pas le moment de se remettre en question. [...] Et donc ça a été l'occasion ou jamais, j'ai démissionné et à partir de là, je me suis retrouvé avec quatre Ricains qui débarquaient et qui savaient pas trop où ils allaient. Et comme le tourneur était français, il m'a dit : tu veux pas les gérer, tu conduis le camion et c'est toi qui gères, comme un régisseur de tournée, en gros. [...] Et donc, si tu veux, ma nouvelle vie, entre guillemets, a commencé par des déplacements. »

Ces déplacements ont essentiellement pris la forme de tournées ou bien de dates de concerts ponctuelles en France ou bien dans des pays européens proches (Espagne, Portugal, Belgique, Suisse, Grande-Bretagne). La Carte 16 représente ces tournées où les lieux perdent leur importance par rapport à l'ensemble des territoires traversés :

« Donc, je me suis retrouvé à faire six mille ou sept mille bornes en Espagne dans un camion avec des trucs où on allait de Bilbao au Portugal dans la nuit, des choses comme ça, à se retrouver sur des routes dans le désert à se paumer complètement. À partir de là, je me suis dit : c'est ce que j'aime faire et c'est ce sur quoi j'ai envie d'écrire. Et dans le deuxième album, notamment, j'ai une chanson qui parle de la route dans le désert, qui décrit tout ce voyage-là. »

Cette première tournée est doublement fondatrice pour Renaud Brustlein. Non seulement, c'est le point de départ d'une carrière et d'un long parcours géographique et biographique, mais c'est aussi le début d'une inspiration. La chanson qu'il évoque, *Thoughts of Morella*¹⁵⁷, parle effectivement de routes et de désert, des paysages qui défilent à travers la fenêtre en conduisant. Il y est également question d'une sorte de renaissance et, pour la première fois dans l'ensemble de son œuvre, le thème qui va devenir récurrent de la route et du mouvement comme métaphore existentielle.

Dans ces tournées donc, les destinations ne comptent pas et seules comptent les feuilles de route. Les frontières comptent également peu, au sens où ces tournées peuvent "déborder" le cadre national. C'est le cas dans la tournée, évoquée dans la citation ci-dessus, qui passe avec fluidité de l'Espagne au Portugal. Ce sont les raisons pour lesquelles, suite à l'analyse des formes spatio-temporelles des tournées aux points 2.1.1 et 2.1.2 de ce chapitre, le choix a été

¹⁵⁷ H-Burns, *How strange it is to be anything at all*, Boxson, 2008.

fait de les représenter par cette forme tourbillonnaire qui sillonne un territoire sans pour autant le recouvrir entièrement.

La suite du parcours de Renaud Brustlein au sein d'H-Burns est marquée par une alternance entre des phases de tournées en Europe de l'Ouest et quelques excursions en Amérique du Nord, un territoire désiré par le musicien.

« [En 2008], j'ai fait une cinquantaine de dates avec Mickey 3D qui m'ont amené partout en France, en Suisse et en Belgique et surtout qui m'a amené à faire trois dates au Québec avec lui et à greffer une tournée anglophone, tout seul. Je me suis désolidarisé pendant une semaine et j'étais allé à New-York, donc, à Toronto... Et là je partais juste avec mon sonorisateur, moi, avec une guitare, à prendre des avions, des trucs comme ça... »

Au total, il a effectué entre 2008 et 2013 trois voyages au Canada pour des concerts à Montréal, Toronto ou New York. En 2012, il pose à nouveau les pieds en Amérique du Nord pour enregistrer chez Steve Albini à Chicago, par volonté esthétique liée à l'homme mais aussi à la ville :

« Alors il y a trois ans, j'ai commencé à faire des maquettes pour ce nouvel album et très vite je me suis dit : il faut aller là-bas, en fait. J'avais ça en tête, je voulais faire un disque hyper live, hyper brut, et ce mec-là, je savais qu'on n'aurait pas mieux que lui pour faire ce style de disque-là. »

« Avant, je m'étais beaucoup documenté sur Chicago, j'avais vu beaucoup de reportages photos, je m'étais projeté un petit peu en ville pour pouvoir me servir du voyage en amont. »

L'importance de Chicago dans le parcours de Renaud Brustlein relève du fait que l'enregistrement aux Etats-Unis va devenir une pratique récurrente pour ses albums suivants. Après Chicago, Los Angeles et le producteur Rob Schnapf ont les faveurs du groupe pour enregistrer deux nouveaux albums en 2014 et en 2016. Ce regard tourné vers l'ouest et cette habitude prise d'enregistrer ses albums aux États-Unis constituent une évolution de trajectoire pour le musicien et son groupe.

Les tournées ont ainsi un poids important dans le parcours de Renaud Brustlein. Elles isolent dans sa cartographie une manière de se déplacer en Europe de l'Ouest. Au contraire, l'Amérique du Nord se distingue par des fréquentations plus ponctuelles mais néanmoins intenses. La route comme l'Amérique sont indissociables de ses chansons et de son esthétique.

3.2.2. Gilles Pastor et Salvador de Bahia

Gilles Pastor est le metteur en scène de la compagnie de théâtre Kastôragile. Il a fondé cette compagnie à Lyon en 2002 pour développer un théâtre contemporain qui intègre dans son

écriture des installations, du documentaire, des films, de la poésie. Son thème de prédilection est l'auto-fiction. J'ai rencontré Gilles Pastor à Avignon en juillet 2013. Comme il avait été lauréat du FIACRe-international, je connaissais ses projets à l'étranger, en particulier ceux menés au Brésil depuis plusieurs années. Cette récurrence paraissait intéressante à creuser.

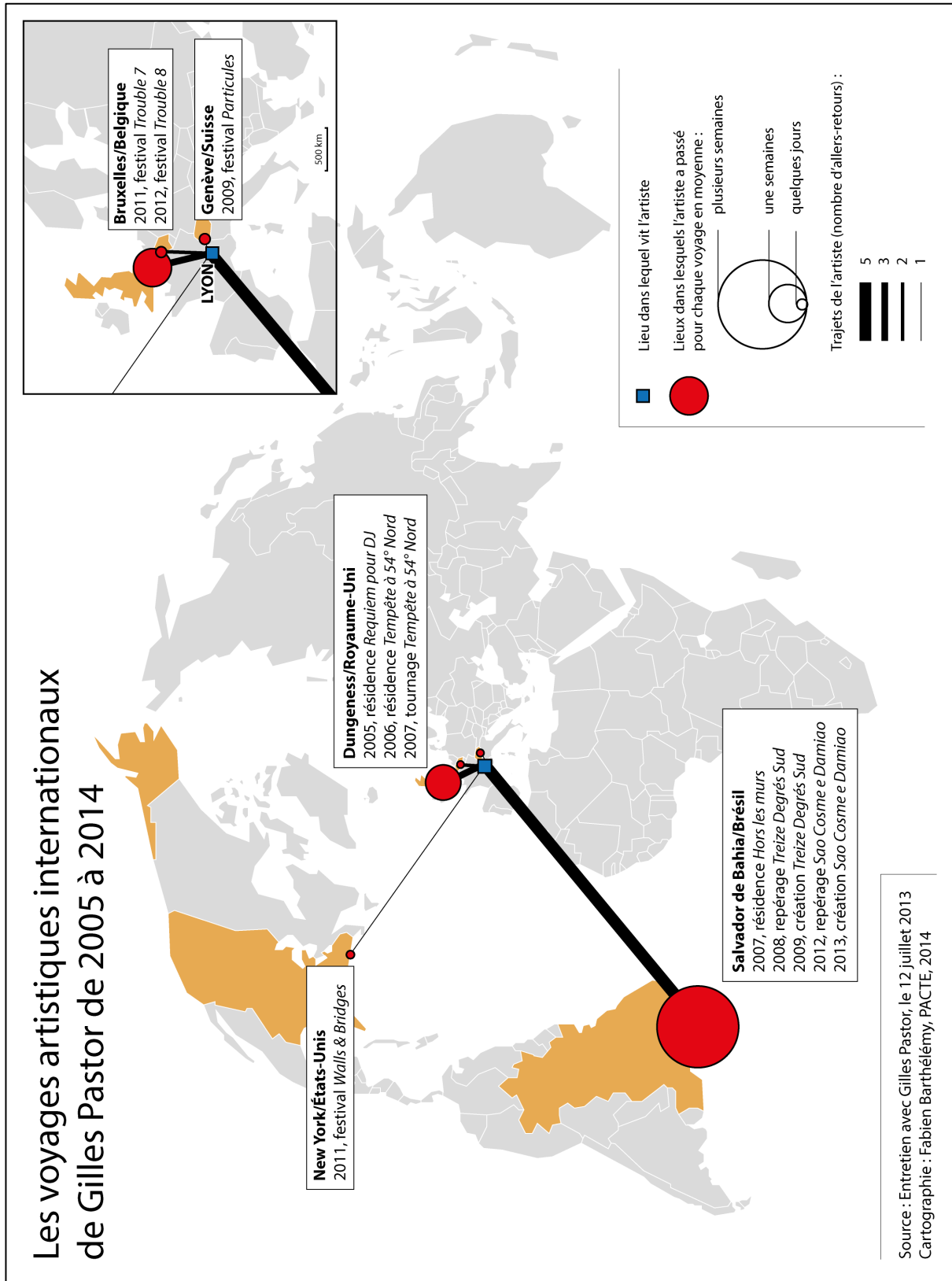
Le parcours international de Gilles Pastor a commencé en 2007, soit cinq ans après ses débuts avec la compagnie. Ce fût à l'occasion d'une résidence Hors les Murs de l'Institut français à Salvador de Bahia au Brésil :

« En fait, avec le Brésil ou en tout cas avec la résidence Hors les murs, comme j'ai passé quand même trois mois en 2007 dans cette ville, et au départ, la Villa Médicis-Hors les murs, c'est pas du tout pour les metteurs en scène. Quand on est lauréat de la Villa Médicis-Hors les murs c'est absolument pas un sujet de production, c'est vraiment un temps de recherche. C'est une espèce de vacance dans notre travail, ce qui est vraiment très bien. Et en même temps, c'est une manière aussi, dans le pays ou dans la ville de comprendre, de prendre le temps. Moi, je me suis vraiment inséré dans la ville de Salvador. J'avais un programme de recherche parce que j'allais à Salvador travailler sur les transes de possession dans un rite afro-brésilien qui s'appelle le Candomblé. »

Cet événement a son importance dans le parcours de Gilles Pastor dans la mesure où il concrétise une manière de voyager pour créer (voir Carte 17). Le premier élément caractéristique de son parcours est la récurrence des voyages. De 2007 à 2013, il retourne cinq fois à Salvador avec des projets de création ou des spectacles à présenter. Trois de ces cinq voyages ont reçu le soutien financier du FIACRe-international. Au même moment, de 2005 à 2012, un schéma similaire est suivi avec un autre lieu : le cap de Dungeness. Des voyages réguliers, dont trois pour de la création, conduisent Gilles Pastor dans le sud-est de l'Angleterre sur les traces du cinéaste britannique Derek Jarman. Sa fascination pour cet artiste décédé quelques années plus tôt l'amène notamment à habiter sa maison et à y tourner une performance. Le deuxième élément caractéristique, corollaire au premier, est sa manière d'utiliser le voyage au service de la création. Comme il l'explique : il « s'insère », c'est-à-dire qu'il passe du temps, il apprend à connaître les lieux et les gens, les cultures, il noue des contacts avec des artistes et des opérateurs culturels. Il fait de ces lieux des supports, des ressources et des matières de création. Cela demande du temps, minimum une semaine, et donc des voyages fréquents, un temps propice à la création :

« Je n'étais jamais resté trois mois, même à Lyon où je vis, je ne suis jamais resté trois mois à m'interroger. Qu'est-ce que c'est que cette ville ? Qu'est-ce que c'est que la vie dans la rue ? »

Carte 17 - La transhumance de Gilles Pastor



De son expérience à Salvador de Bahia découle la vidéo *Jair* en 2007 et les créations *Tempête à 13° Sud* en 2009 et *Sao Cosme e Damiao* en 2013. À Dungeness, il fait de la maison de Derek Jarman une sorte d'œuvre *in situ*. Le troisième élément est la place de ces lieux dans son parcours géographique et artistique. Il les évoque comme des « parenthèses » dont on comprend qu'elles deviennent nécessaires à la créativité de l'artiste, « essentielles ». Paradoxalement, il associe ces lieux – ciblés, identifiés, sillonnés, connus, utilisés – à la perte. Le point commun artistique entre ces deux destinations est sa réinterprétation et sa transposition de *La Tempête* de Shakespeare dont il dit :

« *La Tempête* de Shakespeare, c'est vraiment une interrogation sur le monde, sur le théâtre et puis aussi sur une espèce de perte. Donc ça a interrogé beaucoup de choses sur moi en tout cas. »

Un parallèle s'établit alors entre son vécu territorial et son projet artistique. Cette « tempête », régulièrement renouvelée sur le plan artistique, peut être une métaphore du voyage qui creuse le sillon vers une destination privilégiée. Enfin, quatrièmement, ces destinations ne sont pas des Ailleurs coupés de son quotidien artistique lyonnais. Elles s'incarnent dans des créations qui voyagent elles-aussi au gré de diffusions et des échanges entre Salvador, Dungeness et Lyon. Ces créations ont fait l'objet de va-et-vient successifs de part et d'autre de l'Atlantique ou de la Manche. En 2009, la *Tempête* a été jouée tour-à-tour à Salvador et à Lyon avec une équipe composée de cinq brésiliens et onze français. *I walk in this garden*, la performance filmée à Dungeness a ensuite été diffusée à New York et à Bruxelles en 2011.

À travers ces quatre caractéristiques, il apparaît que ce parcours se construit en aller-retour vers des destinations profondément investies, humainement et artistiquement. Le rapport « essentiel » de l'artiste à ces lieux se traduit cartographiquement par ces traits épais et par la largeur des cercles qui symbolisent l'intensité de son insertion et de son attachement aux lieux.

3.2.3. Brigitte Burdin et le monde

Brigitte Burdin est chorégraphe. Elle a co-fondé avec Gilles Rhode la compagnie d'art de la rue Transe Express en 1982. Ils l'ont dirigée pendant plus de trente ans avant de passer la main en 2015. La compagnie s'est installée à Eurre, dans la Drôme, sur l'écosite de la Gare à Coulisses. Leur parcours est tellement riche en destinations qu'il s'exprime davantage en chiffres qu'en destinations :

« La Cie Transe Express a fait le tour du monde, joué sur les 5 continents : elle s'est produite dans 56 pays. Parcourant 10 millions de kms, elle a produit 2450 spectacles devant plus de 8 millions de spectateurs et 3 milliards de téléspectateurs. »¹⁵⁸

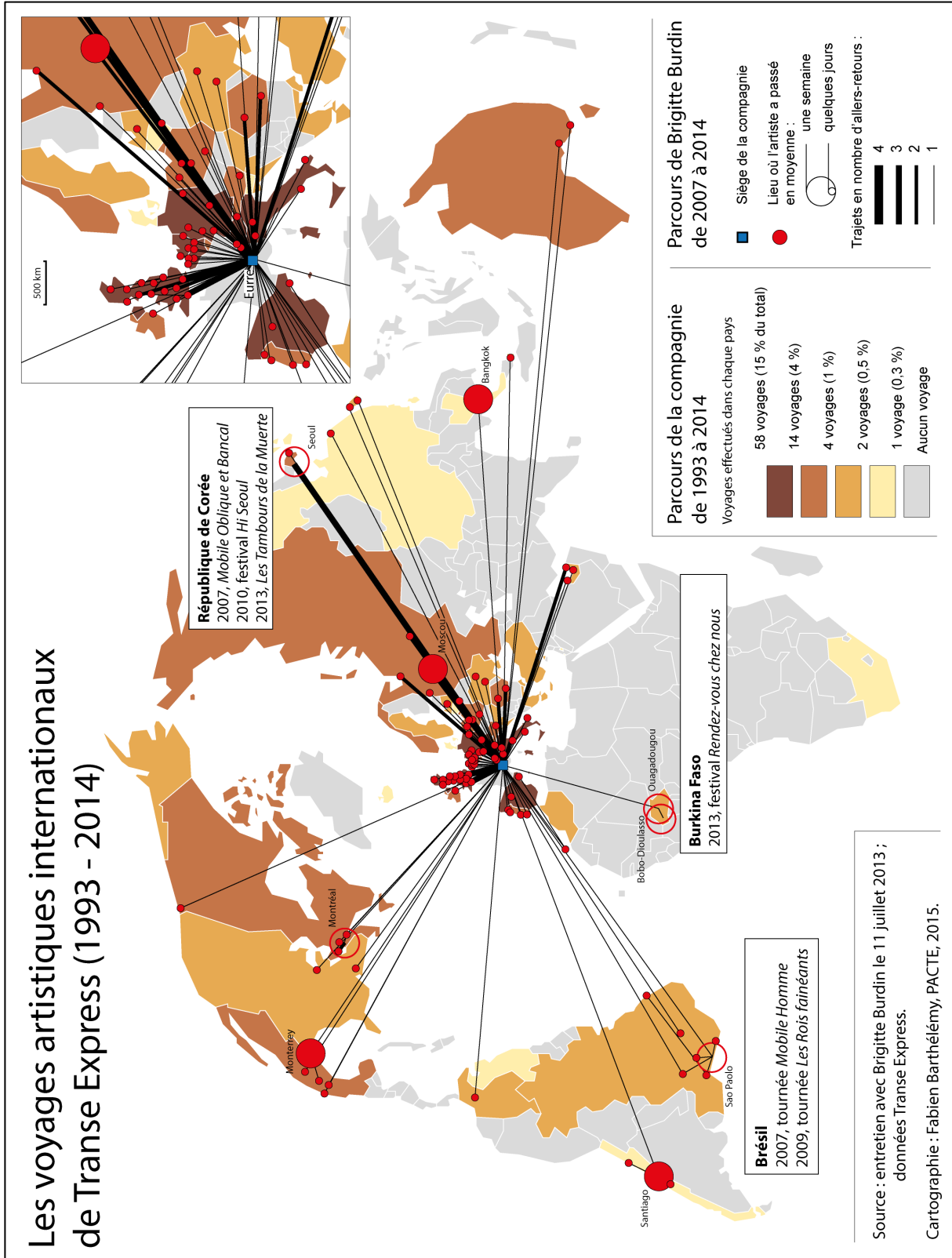
J'ai rencontré Brigitte Burdin à Avignon en juillet 2013. Cette compagnie, connue et reconnue, en Rhône-Alpes m'a été conseillée par Caroline Frezza-Buet, mon interlocutrice à la Région. Une telle mobilité nécessitait d'être examinée.

La diffusion de cette compagnie a déjà été commentée dans le point 2.2 du chapitre 4 et nous en rappelons ici les trois principales caractéristiques : la recherche d'un équilibre national/international, un élargissement géographique au cours du temps et un équilibre économique. Ici, c'est le parcours de Brigitte Burdin qui est cartographié et étudié. En effet, parmi la dizaine de spectacles que la compagnie a créée au cours du temps, elle participe surtout à *Mobile Homme* et *Maudits Sonnants*, les deux spectacles qui ont le plus circulé à l'international. La Carte 18 reprend la diffusion de l'ensemble de la compagnie avec les figurés de surface sur les pays fréquentés et représente le parcours de Brigitte Burdin par les points et les traits.

À l'image de la compagnie, le parcours de Brigitte Burdin est à l'échelle du monde. La photographie placée en exergue de cette thèse la montre dans son bureau de la Gare à Coulisses en train de regarder un planisphère sur lequel des punaises représentent les destinations de la compagnie. Un drapeau du Brésil symbolise son attachement à ce pays dans lequel elle est allée à plusieurs reprises pour préparer et faire des tournées. Le premier mot qui vient à l'esprit en regardant la Carte 18 est celui de rayonnement. Du cœur de la carte, situé à Eurre, partent des dizaines de traits tous azimuts. Rares sont les cas où Brigitte Burdin et la compagnie sont restés plus de quelques jours dans une même ville. Sont également rares les destinations où ils sont retournés à plusieurs reprises, en particulier hors de l'Europe.

¹⁵⁸ www.transe-express.com/compagnie/histoire-et-creations

Carte 18 - L'itinérance de Brigitte Burdin



« On démarre de [la Gare à Coulisses] et vraiment on rayonne sur l'ensemble de la planète. Nous avons joué nos spectacles sur les cinq continents, nous sommes allés plus régulièrement en Amérique Latine, pas mal en Amérique du Nord aussi, l'Afrique, l'Asie et l'Australie au plus loin. On est une compagnie qui assure des spectacles de grand format, on va dire des spectacles aériens, spectacles sous grues et de grande visibilité, c'est-à-dire qu'il peut y avoir cinquante personnes mais il peut aussi y en avoir quatre vingt mille. On se produit entre trente et cinquante mètres de haut et justement on est très mobile parce qu'avec une grue, tu peux faire pas mal de choses et on peut monter très haut. Donc la spécificité de la compagnie s'appelle l'art céleste. [...] On a six à sept spectacles qui tournent dans le monde, donc selon le spectacle qu'on emmène on a un petit conteneur ou un grand conteneur ou deux ou trois semis qu'on met sur les bateaux. C'est très peu souvent que nous partons, même si c'est loin, pour un grand temps. C'est-à-dire qu'on joue... Le plus... On s'est déplacé au Brésil dans plusieurs villes, donc là oui, on est partis un mois et demi mais c'est rare que nous ayons des tournées, vraiment, c'est assez ponctuel. Donc ça a des avantages, c'est qu'on peut jouer souvent partout mais ça a un grand inconvénient c'est que quand on envoie nos conteneurs par mer, c'est long, donc ça nous mobilise certains spectacles. »

Le parcours de Brigitte Burdin est lié au fonctionnement artistique et logistique de la compagnie. Artistiquement, l'esthétique de la compagnie est influencée par l'idée de mobilité. Les propos de son co-fondateur Gilles Rhode ont déjà été cités à plusieurs reprises au début de cette thèse¹⁵⁹ pour refléter l'importance de la mobilité comme posture artistique. Dans la citation ci-dessus, Brigitte Burdin précise le rôle symbolique de la mobilité dans la définition de « l'art céleste ». Plusieurs spectacles, dont notamment *Mobile Homme*, sont construits comme des mobiles pour enfants à l'échelle de l'espace public. Enfin, les arts de la rue « voyagent facilement » et la chorégraphe rappelait dans son entretien à quel point cette esthétique était « très très côtée à l'étranger »¹⁶⁰. Artistiquement toujours, le mode de « mise en œuvre » (Grésillon, 2014, p. 73) repose sur une distinction spatiale entre un lieu de création et de production et un ensemble de lieux de diffusion. Même si les voyages peuvent fournir des sources d'inspiration, l'étape de conception des spectacles est « centralisée » à la Gare à Coulisses : écriture des spectacles, mise en scène, production des structures et de la scénographie. La diffusion est ensuite répartie à l'échelle du monde en fonction des invitations et des achats de spectacles par des Villes ou des festivals. Sur le plan logistique, la diffusion des spectacles (vente, feuilles de routes, envoi du matériel) est également centralisée depuis les bureaux de la Gare à Coulisses par une équipe d'administrateurs et de chargés de diffusion.

¹⁵⁹ Revoir l'introduction de la première partie (page 29) et le point 2.3.2 du premier chapitre (page 64).

¹⁶⁰ Brigitte Burdin confirme un état des lieux exposé dans le point 1.2 du chapitre 4 (page 229).

Du fait de cette centralisation, le parcours de Brigitte Burdin et de la compagnie est massivement composé de trajets en aller-retour, de « destination à destination » :

« On part, on prend l'avion, les conteneurs sont partis, on arrive, on installe, on joue et souvent on repart. »

La répétition des formes sur la carte est à l'image de la répétition des formes spatiales et temporelles des trajets des artistes. Une répétition que Brigitte Burdin vivait comme un « questionnement » aussi bien économique qu'écologique pour la compagnie et qu'elle jugeait « frustrante ».

Ainsi, dans son récit, la chorégraphe a peu mentionné de lieux de destinations au regard de l'étendue de son parcours. Quelques événements marquants pour la trajectoire de la compagnie sont simplement énumérés au prix d'un « effort de mémoire et de souvenirs » : 31 décembre 1992 à Naples, Sidney, Séoul, Shanghai, Mexique, Colombie. D'autres destinations, en revanche, ont fait l'objet de plus de détails, comme le reflet à la fois d'un temps passé plus conséquent et de liens plus profonds. Le Brésil et le Burkina Faso sont deux pays dans lesquels Brigitte Burdin et d'autres artistes de la compagnie ont passé du temps (au maximum un mois et demi au Brésil et une dizaine de jours au Burkina Faso) et où ils sont retournés plusieurs fois. Des carnets de voyages ont été réalisés suite aux voyages dans ces pays. Au Brésil, la compagnie a cheminé de ville en ville : Fortaleza, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, etc. alors qu'au Burkina, les spectacles se sont concentrés sur Ouagadougou et Bobo Dioulasso dans le cadre du festival *Rendez-vous chez nous*.

« On rayonne » et « on se dispatche » sont les deux termes qui caractérisent le mieux le parcours de Brigitte Burdin au sein de Transe Express. La longévité de la compagnie dessine un parcours fourni qui a suivi une trajectoire d'élargissement au cours du temps et au gré du succès de ses spectacles d'art céleste. Ces formes typiques en « oursin », traduisent un modèle spatio-temporel d'articulation création/diffusion.

3.3. Nomadisme, transhumance et itinérance

Ces trois parcours proposent des formes spatio-temporelles différentes. Ils se distinguent par l'importance accordée aux destinations ou aux déplacements, par la temporalité des trajets ou encore par la manière dont leur créativité s'articule à leur mobilité (voir Tableau 13). À partir de ces critères, une analogie peut s'établir avec les caractéristiques spatiales des figures issues de la *nomadologie* de Deleuze et Guattari (1980). Ainsi, le Tableau 13 doit être lu au regard du Tableau 1 (page 90).

Tableau 13 – Comparatif des formes de parcours

	Renaud Brustlein	Gilles Pastor	Brigitte Burdin
Début de parcours international	En début de carrière	Au bout de quelques années	Au bout d’une dizaine d’années
Importance des lieux dans le parcours	Assez faible	Très forte	Importance aléatoire mais globalement faible
Importance des déplacements dans le parcours	Très forte, correspond à « la route »	Négligeable	Importance uniquement logistique
Choix de la destination	Surgissement	Structurant	Attractif
Temporalité	Le temps sur la route est équivalent au temps sur les lieux	D’une dizaine de jours à plusieurs semaines de séjours	De quelques jours à une dizaine de jours
Trajet typique	Tournée	Rotation : allers et retours récurrents	De destination à destination
Le parcours en écho à la création	« La route » est source d’inspiration	Les lieux sont source d’inspiration, espace et ressource de création	Création centralisée et parcours de diffusion
Type de parcours dominant	Nomadisme	Transhumance	Itinérance

Réalisation : F. Barthélémy, 2015.

3.3.1. La figure du nomade

Le *nomade*, dont le parcours de Renaud Brustlein est typique, se déplace théoriquement dans un espace dont les propriétés sont d’être lisse, ouvert et indéfini. L’entre-deux prend toute la consistance de voyages qui ont comme destinations des relais éphémères. Le récit par Renaud Brustlein de sa première tournée en Espagne et au Portugal (revoir page 339) prend place dans un désert au sein duquel les routes sont davantage l’occasion de se perdre que de mener quelque part. Loin d’être une source d’angoisse, ce *nomadisme* est valorisé et érigé en thème de création. On ne saurait dire si la référence imaginaire de cet épisode tient plus du *road movie* américain ou des nomades sahéliens. Ces déplacements ne sont pourtant pas laissés au hasard mais correspondent aux logiques d’un espace ouvert. Seule la route trace une ligne, au détriment des frontières qui semblent s’effacer. De ce point de vue, la mobilité est davantage transnationale qu’internationale.

Le parcours national et international de Renaud Brustlein a commencé dès son début de carrière. Plus qu’une coïncidence, cela reflète le fait que la mobilité est intrinsèque à l’activité artistique pour le *nomade*. Marion Achard ou Jérôme Bouvet, autres *nomades* notoires, expliquent que la mobilité internationale est dans les têtes des jeunes circassiens dès leurs classes sur les bancs des écoles de cirque. Elle fait écho à l’imaginaire de la bohème et à

l'identité artistique du saltimbanque, une figure à laquelle Marion Achard s'identifie et pour qui : « c'est une galère d'être sédentaire ». Le *nomadisme* est alors érigé en un mode de vie qui ne distingue pas vraiment les dimensions esthétique, spatiale et sociale. Ces trois dimensions sont indissociables pour la mobilité du *nomade* et lui permettraient, d'après Marion Achard, de « retrouver [son] âme de saltimbanque ».

Dès lors, le *nomade* habite le déplacement comme l'artiste qui "habite" la route en tournée. Tous deux habitent le mouvement dans l'espace. En cela, l'itinéraire et l'habitat mobile sont deux indicateurs du *nomadisme* au-delà des références esthétiques (Morant, 2007). L'importance de l'itinéraire est une caractéristique en faveur du *nomade* et non de l'*itinérant*. En effet, l'itinéraire guide le *nomade* le long de son parcours au gré des opportunités artistiques. Sans cela, il basculerait dans l'*errance*, un thème de chanson également cher à Renaud Brustlein. C'est pour l'importance de l'itinéraire que les tournées sont des formes spatio-temporelles propices au *nomadisme*. Malgré la médiatisation des tournées de stars hypermobiles comme les Rolling Stones, elles ne sont pas l'apanage des musiciens. La tournée de Kumulus (arts de la rue) dans les Balkans ou de Tour de Cirque (cirque contemporain) en Afrique de l'Ouest et en Amérique du Nord, racontées et décrites par les parcours de Barthélemy Bompard et de Marion Achard, sont également représentatives d'un *nomadisme*.

3.3.2. La figure du transhumant

Le *transhumant*, dont le parcours de Gilles Pastor est typique, part pour mieux revenir. À l'image des mouvements pastoraux saisonniers, l'artiste part pour avoir accès à une ressource disponible ailleurs. Ces trajets prennent la forme d'une rotation annuelle ou biennale. D'où l'importance accordée aux destinations, quelle que soit l'échelle de son inscription : d'une métropole brésilienne à la maison d'un cinéaste britannique. L'importance est dans la récurrence des déplacements qui créent une habitude, une accoutumance, une connaissance, une relative familiarité. Et pour cela, la temporalité compte. Il faut rester suffisamment longtemps pour pouvoir s'insérer et créer puis revenir pour entretenir les liens, réactiver les projets ou en lancer de nouveaux. Pour Moïse Touré, cette temporalité permet la « construction », caractéristique du *transhumant*, et s'oppose à « l'événement », caractéristique de l'*itinérant*. Cette récurrence se réfère à un espace strié, fermé et délimité ; un sillon se forme entre le point de départ et la destination qui tend à exclure le reste du monde et la possibilité de s'en affranchir.

Le départ n'a de sens que pour son retour et c'est dans ces rotations que l'activité artistique

prend corps. Même si la *transhumance* trouve une forme artistique privilégiée dans la résidence, elle ne s'y réduit pas pour autant. De part et d'autre, des créations naissent puis se renforcent, se transposent et sont diffusées. En revanche, des projets internationaux sont construits avec des équipes ressortissantes des lieux de départ et d'arrivée. Ces projets reçoivent généralement le soutien de dispositifs d'aide à la mobilité. Gilles Pastor comme Moïse Touré ont bénéficié d'une résidence Hors les Murs de l'Institut français. Avant eux, Bruno Meyssat a longtemps fondé ses projets sur un partenariat avec des Instituts français locaux. Les *transhumants* rencontrés sont également des artistes bien connus du FIACRe-international pour avoir reçu entre deux et six financements entre 2006 et 2014. Les pouvoirs publics auraient donc tendance à soutenir la *transhumance*.

Dans le cas de Gilles Pastor, deux lieux composent son parcours. Pour Émilie Flacher ou Cyril Griot, seulement une seule destination étrangère apparaît : respectivement Alger et Moscou. En revanche, les parcours de Moïse Touré ou de Bruno Meyssat sont composés d'une multitude de destinations. Pour autant, leurs trajets et leurs destinations – le Burkina Faso ou le Vietnam pour Moïse Touré, l'Égypte, les Etats-Unis ou le Japon pour Bruno Meyssat – correspondent aux formes et logiques de la *transhumance*. Le nombre de destinations ou le nombre de rotations ne définissent donc pas le parcours du *transhumant*, seule l'intensité de la réciprocité engagée dans les projets compte :

Moïse Touré : « Mon travail c'est d'aller dans les pays plusieurs fois, de mêler les fils de la relation, de clarifier les enjeux, de mettre en place les choses, de créer les espaces de la rencontre pour que les artistes puissent travailler. »

3.3.3. La figure de l'itinérant

L'*itinérant*, dont le parcours de Brigitte Burdin est typique, va de destination en destination. Contrairement au *nomade*, son espace de référence n'est pas lisse et ouvert. Au contraire, l'*itinérant* se déplace dans un monde strié par des réseaux. Il apparaît moins fermé et unidirectionnel que celui du *transhumant* mais se distribue par des flux inscrits dans les logiques de réseaux. La motivation est le plus souvent marchande et fait correspondre les destinations à des lieux de diffusion où les spectacles sont joués avant de partir vers une autre destination. Les flux sont ainsi attirés vers ces destinations avant de revenir au point de départ. En cela, l'image du rayonnement de la compagnie Transe Express, accentuée par le choix du fond de carte, est typique de l'itinérance. On retrouve ces mêmes formes en étoile dans les parcours cartographiés du groupe Dub Inc, des danseurs des Ballets de l'Opéra de Lyon ou de Ryiad Fghani de la compagnie de hip hop Pockemon Crew.

Ce rayonnement est généralement à l'échelle mondiale ou tend à le devenir. Ce fut le cas pour la trajectoire de Transe Express et on observe la même tendance pour Dub Inc – dont les membres évoquent la forme de l'escargot en entretien – l'ensemble Correspondances (Sébastien Daucé) ou à nouveau Pockemon Crew. Un esprit de conquête animerait ainsi les *itinérants* pour qui la distance et l'accès à de nouveaux pays et de nouveaux continents seraient un gage de réussite. Brigitte Burdin regrettait ainsi que seule l'Inde résistait encore aux flux de Transe Express et faisait de ce pays une sorte de front à "conquérir". Cette importance accordée à l'échelle mondiale distingue l'*itinérant* du *nomade*.

Pour autant, les destinations ont une importance relative. Leurs passages laissent des traces et sont parfois renouvelés sans pour autant nouer les liens du *transhumant*. En reprenant la terminologie de Deleuze et Guattari, on pourrait dire qu'ils "trouent" l'espace ou plutôt que l'espace est "troué" à leur passage. Cette image fait écho au planisphère "troué" de punaises que contemple Brigitte Burdin dans son bureau. Ce bureau, comme la Gare à Coulisse dans son ensemble, a une importance capitale dans le parcours de Transe Express. Alors que le *nomade* se distribue au gré des itinéraires et habite son mouvement, l'*itinérant* revient "au centre". Ainsi, Lyon est revenue régulièrement dans le discours et le parcours de Riyad Fghani ou de Sébastien Daucé, de la même manière que Saint-Étienne pour Aurélien Zohou et Grégory Mavridorakis (Dub Inc), sans compter l'attache institutionnelle lyonnaise des Ballets de l'Opéra de Lyon. L'*itinérant* suit alors des réseaux et se déplace sous forme de flux qui le mènent là où son spectacle doit se produire, sans pour autant quitter son centre.

Ces trois figures ont une valeur de type idéal qui n'épuise pas la réalité des pratiques et des parcours mais sert de clé de lecture. Les parcours d'un artiste ou d'une compagnie ne se réduisent pas nécessairement à une seule de ces formes de mobilité. Les trajectoires peuvent évoluer d'une figure à une autre ou alors celles-ci peuvent cohabiter. C'est le cas pour la compagnie de danse Lanabel et les parcours d'Annabelle Bonnéry et François Deneulin pour lesquels ces trois figures sont pertinentes. Pour Renaud Brustlein, le *nomadisme* de ses tournées européennes est complété par une *transhumance* nord-américaine qui s'est développée depuis quelques années. Cette typologie peut donc s'appliquer à l'analyse de parcours divers et ainsi expliquer la mobilité des artistes. Elle présente l'avantage de s'appuyer sur l'analyse des formes spatio-temporelles à l'échelle des projets et de les projeter dans le temps long des carrières d'artistes. Elles renseignent sur l'évolution des trajectoires,

sur l'échelle des trajets et surtout sur le sens de la mobilité des artistes au regard de leur activité, de la création à la diffusion.

Conclusion du chapitre 6

L'analyse d'une session du FIACRe ainsi que l'observation du déroulement de deux de ses projets ont permis de mettre en évidence que la mobilité géographique des artistes prend racine dans la composition de projets artistiques et institutionnels qui se concrétisent ensuite en de véritables voyages. Ces projets mettent en œuvre des objectifs qui s'assemblent et se conjuguent. Nous apprenons ainsi qu'ils constituent la réalité des voyages artistiques pour les artistes rhônalpins aujourd'hui : un ensemble de déplacements pour un ensemble de motifs en croisant la route d'un ensemble de partenaires, institutionnels ou artistiques. Le voyage est le résultat d'un projet qui s'insère dans la suite logique qui constitue le développement d'une compagnie ou d'un collectif. Des projets de compagnie, des projets de diffusion et des projets dans un cadre diplomatiques sont les trois formes issues des témoignages de certains artistes. Chaque projet s'inscrit dans cette double temporalité qui est celle du voyage articulée à celle de la compagnie. En effet, c'est une étape qui suit des projets réalisés et qui en précède de futurs. Ils prennent forme dans l'espace et dans le temps en suivant plus ou moins le modèle des tournées ou des résidences mais revêtent dans leur ensemble, une grande diversité à la fois dans leurs temporalités, leurs spatialités et leurs activités. À l'échelle temporelle de l'ensemble de la carrière d'un artiste ou d'une compagnie, la somme de ces projets à l'international constitue des parcours dont nous avons analysé les formes et les profils à l'aide d'une grille de lecture empruntée à la théorie de la *nomadologie*. La typologie proposée met alors les projets dans la perspective de trajectoires qui donnent du sens à la mobilité des artistes, entendue comme la manière d'articuler les localisations, les déplacements et les représentations par des pratiques dans l'espace.

Après avoir caractérisé la mobilité des artistes par les destinations et les formes des déplacements puis par les projets, nous pouvons désormais parler de voyages artistiques. Cette notion désigne l'expression de la mobilité des artistes lorsque leurs déplacements combinent plusieurs objectifs dans le temps et dans l'espace en vue du développement professionnel et artistique de la compagnie. En tant que projets, les voyages artistiques prennent naissance avec une formalisation du voyage, par exemple dans les argumentaires des dossiers de subvention. Y sont articulées les dimensions spatiales, économiques et artistiques. Ils prennent ensuite corps dans l'expérience de la mobilité : dans les déplacements et les séjours.

Conclusion de la deuxième partie

Cette deuxième partie a présenté une série de résultats en étudiant la mobilité des artistes par la circulation, les politiques culturelles et les formes spatio-temporelles. L'accent a été mis sur les éléments qui constituent le contexte de la mobilité, comme réceptacle et comme ensemble d'orientations qui guide cette mobilité sur le plan économique, puis politique et enfin géographique. Pour cela, l'analyse s'est appuyée sur des données issues d'autres études, sur de la documentation officielle des institutions territoriales et enfin sur les données récoltées spécifiquement pour cette thèse. Les résultats énoncés concernent les artistes rhônalpins et, parfois par extension, les artistes français ou européens.

Le chapitre 4 a dressé un état des lieux de la circulation des artistes en abordant la mobilité par les flux sortants du territoire français. Cette étude a mis en évidence les volumes et les destinations de ces flux en distinguant d'abord les disciplines artistiques puis en examinant plus précisément la circulation de deux compagnies, avant de replacer ces circulations dans le contexte économique du marché mondial du spectacle vivant. Ce chapitre a dressé une géographie mondialisée des circulations qui s'organise avec des réseaux, des salons et festivals internationaux ainsi qu'avec le concours d'opérateurs culturels dont le travail est d'aider à l'export, d'accompagner les compagnies dans leurs projets internationaux. Ce soutien à la mobilité des artistes français est également le fait des pouvoirs publics dont le chapitre 5 a dressé une étude des politiques culturelles, des projections internationales et des dispositifs. Cette approche politique a mis en lumière la mobilité comme un enjeu de politique publique à la fois pour le secteur culturel et pour les relations internationales. Il en ressort également une architecture territoriale – des collectivités à l'Union européenne – et l'articulation parfois délicate entre les objectifs poursuivis. Les artistes inscrivent certains de leurs projets à l'étranger dans ces dispositifs et participent ainsi, directement ou indirectement, aux problématiques d'exception culturelle et de diversité ou encore de coopération et de compétitivité auxquelles les politiques culturelles des territoires font face. L'inscription institutionnelle des projets artistiques a alors fait l'objet du chapitre 6 où ont été examinés les voyages d'artistes rhônalpins financés par le dispositif FIACRe-international. Une nouvelle cartographie mondiale s'est dessinée, mettant en évidence plusieurs régions privilégiées selon la proximité spatiale, culturelle ou politique. Cette cartographie s'établit sur un ensemble de projets dont les formes spatio-temporelles reposent sur des assemblages de motifs qui

dépassent la lecture du voyage artistique seulement en termes de résidence ou de tournées. Ces voyages artistiques, étudiés sur l'ensemble des parcours des compagnies, révèlent des comportements spatiaux identifiables à des types de mobilité.

L'étude de la projection internationale des artistes rhônalpins dans cette deuxième partie donne ainsi une interprétation de leur mobilité. La partie a commencé par l'analyse des circulations avec une approche sectorielle distinguant chaque discipline pour se terminer par une analyse de la mobilité avec une approche biographique par les parcours. Ce cheminement permet de dépasser d'une part les particularités disciplinaires et d'autre part la lecture par flux et destinations pour dégager des comportements spatiaux. Ainsi, les voyages d'artistes deviennent des voyages artistiques, c'est-à-dire des projets qui combinent différents motifs de voyages. Ils sont explicités en amont, notamment à l'occasion de montages de dossiers de subvention, et participent à une évolution esthétique de la compagnie. En croisant les approches économiques, politiques et géographiques à partir du cas des artistes rhônalpins, la cartographie des destinations, la compréhension des contextes institutionnels et la typologie des trois comportements spatiaux – le *nomade*, le *transhumant* et l'*itinérant* – permettent de répondre à la question : comment les artistes sont-ils mobiles ?

De cette étude, plusieurs conclusions transversales peuvent être tirées pour répondre à l'hypothèse du voyage ordinaire et à chacune des sous-hypothèses. Premièrement, nous avons fait l'hypothèse que les artistes sont mobiles par essence et qu'une relation ontologique s'établit entre le fait d'être un artiste et le fait d'être mobile. L'analyse menée à partir du cas rhônalpin permet de conclure que, globalement, les artistes ne sont pas mobiles par essence mais par projets. Certes, ces projets reposent sur l'objectif de développement artistique d'une compagnie mais ils mettent en œuvre une rationalité et une temporalité, s'exprimant notamment à travers les dossiers de subvention, qui nuancent voire contredisent la vision romantique d'une pulsion de mobilité intrinsèque à la condition d'artiste. Pour reprendre la formule de Gilles Rhode citée en introduction de la première partie (revoir page 27), le voyage relève moins du génome que d'un contexte économique, artistique et politique dans lequel s'insèrent les projets. Certains projets de compagnie peuvent faire référence à une conception de la mobilité qui combine l'aspect esthétique et le projet de vie. Pour autant, les autres types de projets – projets de diffusion et projets diplomatiques – font référence à des logiques s'expliquant davantage par des facteurs économiques ou politiques qu'ontologiques. De plus, ces projets dépassent les particularités disciplinaires. Si la mobilité était essentielle

pour les artistes, cette essence se déclinerait en fonction des particularités esthétiques ou sectorielles. Or, l'étude des projets du FIACRe-international ainsi que celle des parcours montrent que les formes spatio-temporelles transcendent les disciplines pour se décliner suivant des types de comportements spatiaux.

La deuxième sous-hypothèse est celle de l'articulation entre l'*ici* et l'*ailleurs*. Celle-ci trouve un premier élément de réponse avec la territorialité des artistes, concept transversal dans cette partie. L'étude des contextes économiques et politiques de la mobilité des artistes rhônalpins permet en effet de caractériser une double territorialité. D'une part, on peut qualifier de territorialité verticale la manière dont les artistes peuvent inscrire leurs projets et plus largement leurs activités dans les dispositifs culturels proposés par les différents niveaux de collectivités territoriales. Comme cela a été décrit dans le chapitre 5, l'architecture des niveaux territoriaux fait écho à la territorialité des artistes dont l'inscription territoriale peut être multiple et à l'épreuve des articulations de politiques culturelles. Les argumentaires des projets déposés au FIACRe-international font ressortir cette articulation. Cette territorialité verticale est ainsi multi-niveaux et se complète avec une territorialité horizontale. L'horizontalité désigne ici la territorialité répartie sur un planisphère et correspond à l'ensemble des relations spatiales tissées avec le reste du monde, que ce soit sous le mode du *nomade*, du *transhumant* ou bien de l'*itinérant*. Cette territorialité-là est composée de motifs économiques, artistiques ou politiques ; elle relève aussi bien du marché que des politiques culturelles ou encore des projets artistiques de la compagnie. Elle peut s'établir sur un lien de proximité spatiale ou culturelle ou bien par désir d'aborder une *terra incognita*. Elle peut s'inscrire dans les réseaux commerciaux ou diplomatiques ou bien sortir des sentiers battus. Si la territorialité verticale est multi-niveaux, la territorialité horizontale est multi-située.

La troisième sous-hypothèse consiste à associer la mobilité des artistes à la figure, aux formes et aux logiques du nomadisme. Nous l'avons vu dans la première partie, le nomadisme est plus qu'une métaphore pour les artistes, c'est une référence esthétique et l'un des termes d'un débat théorique qui l'oppose à la sédentarité. Même si l'artiste est facilement et fréquemment identifié à un nomade et que certains auteurs parlent de « nomadisme artistique » (Morant, 2007), plusieurs résultats de cette deuxième partie amènent à nuancer la lecture de la mobilité artistique au prisme du nomadisme. L'espace dans lequel les artistes évoluent à l'étranger n'est pas lisse et ouvert. Certes cette acception deleuzienne de l'espace est contestable du point de vue de l'espace géographique (Regnauld, 2012), il n'en demeure pas moins un modèle théorique que les pratiques artistiques ne valident pas. En effet, l'étude des réseaux

commerciaux d'une part et des projections diplomatiques d'autre part dessinent un espace international résolument « strié » par des frontières et des circuits. De plus, l'existence de structures d'accompagnement à la mobilité internationale, qu'elles soient publiques ou associatives, atteste que les déplacements des artistes n'ont pas la fluidité caractéristique du nomadisme. Enfin, si le nomade est « *[the] one whose home is on the move, who has no place in which meaning and identity can rest* » pour reprendre la formule de Tim Cresswell (1997, p. 362), l'approche institutionnelle développée dans les chapitres 5 et 6 met en avant l'ancrage fixé par l'inscription territoriale des artistes et contredit une vision romantique d'un nomadisme généralisé. L'analyse des parcours montre au contraire que le nomadisme n'est qu'une forme de mobilité parmi d'autres. Cette thèse rejoint ainsi la notion de « magnétisme nomade » développée par Stéphane Labarrière (2016) et la prolonge en proposant d'autres comportements spatiaux typiques.

Enfin, la quatrième sous-hypothèse est celle d'une mobilité à l'échelle du monde. L'étude des parcours de quelques cas aurait suffi à confirmer cette sous-hypothèse. Ici, le croisement de plusieurs facteurs confirme l'échelle mondiale et lui donne une lecture géographique régionale et dynamique. Ces facteurs sont la circulation de Transe Express et Dub Inc dont la diffusion a été analysée dans le chapitre 4, les réseaux commerciaux du marché du spectacle vivant pour les artistes français, les projections des différents niveaux territoriaux et la répartition mondiale des projets du FIACRe-international. Une synthèse schématique dessine le monde selon la mobilité des artistes rhônalpins et leur cadre institutionnel (Carte 19). Une première approche dynamique, basée notamment sur les cas de Transe Express et Dub Inc croisés avec les éclairages des opérateurs culturels de soutien à l'export, présente l'échelle mondiale comme un horizon. Les parcours internationaux se dessinent par élargissements successifs où des effets de seuil existent : au-delà des frontières nationales, puis d'un étranger « traditionnel » puis de l'Europe. Cet élargissement comme objectif qui place l'échelle mondiale comme horizon est surtout valable pour les logiques de diffusion. Une deuxième approche fait apparaître la proximité géographique. Les nuances de gris renvoient aux volumes des projets du FIACRe-international. Les regroupements régionaux combinent à la fois ces volumes par pays, la carte du marché international¹⁶¹ et les cartes des projections internationales des territoires¹⁶². L'Europe y est structurée par la proximité, représentée en cercle, comme l'a été l'analyse des projets du FIACRe-international dans le chapitre 6. Les trois cercles étrangers de l'Europe partagent avec la France, et par inclusion la région Rhône-

¹⁶¹ Revoir la Carte 13 page 306 et la Carte 4 page 243.

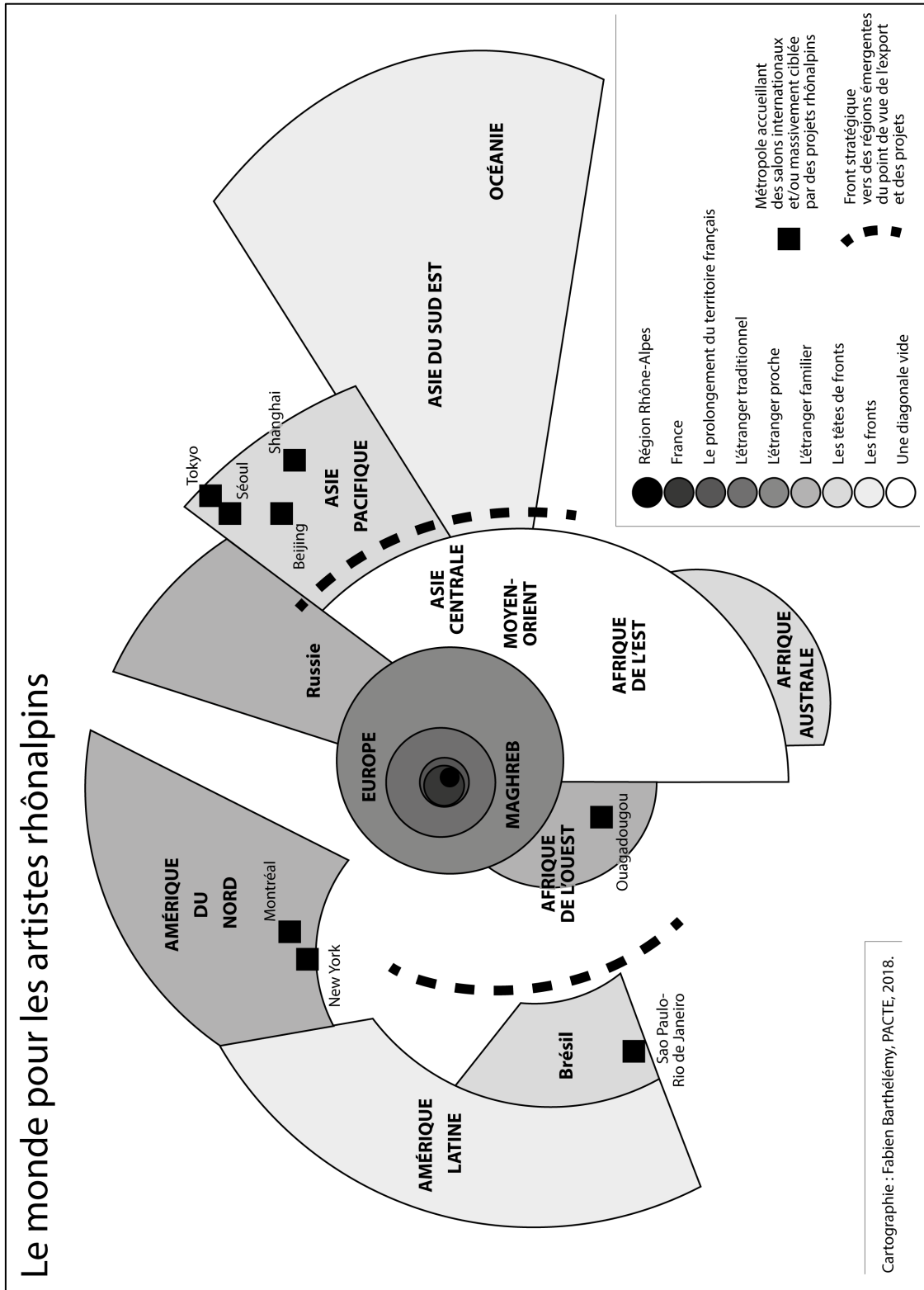
¹⁶² Revoir Carte 7 page 276, Carte 8 page 278, Carte 10 page 283 et Carte 11 page 289.

Alpes, une idée de communauté. Une communauté de marché, d'abord, extrêmement forte avec les pays qui figurent un prolongement du marché français dans un marché francophone. Ce marché est aussi commun avec nos voisins de "l'étranger traditionnel" comme l'Allemagne ou la Grande-Bretagne où le BureauExport a des antennes, par exemple. On y trouve de nombreuses coopérations des métropoles et de la Région. Ces pays partagent avec la France un espace communautaire également, celui de l'Union européenne. Les pays de l'étranger proche correspondent toujours à cette idée de communauté mais de manière plus diffuse ou inégale. Les volumes de voyages s'amenuisent dans certaines directions d'Europe de l'Est et du Nord ainsi que du sud est de la Méditerranée. Certains pays sont dans l'Union européenne alors que d'autres sont intégrés à la politique de voisinage. Le Maghreb, le Proche-Orient et l'Europe centrale sont les trois sous-régions de l'étranger proche à être les mieux connectées par les projets et les coopérations. Au-delà, trois régions restent "familières" en termes, là aussi, de marchés, de volume de voyages ou de coopération. Si l'Amérique du Nord se distingue surtout vis-à-vis des marchés, l'Afrique de l'Ouest ressort par son nombre de coopérations. Encore au-delà, des sous-continentes font figures de "fronts". Cela signifie qu'ils émergent comme de nouveaux territoires avec lesquels tisser des liens artistiques. Les coopérations y sont plus rares, au profit de relations multilatérales organisées au sein de réseaux thématiques. L'Institut français y mène des opérations culturelles et le BureauExport en a fait des territoires de prospection. Sont particulièrement ciblés des "têtes de front" comme le Brésil, la Chine ou l'Afrique du Sud. Pour cette dernière, une région d'Afrique australe associant le Mozambique et Madagascar se distingue du reste de l'Afrique et pourrait constituer un front pour investir l'Afrique centrale. Enfin, une "diagonale du vide" traverse l'Afrique jusqu'à l'Asie centrale : une vaste région négligée des artistes rhônalpins. Seuls les émirats du golfe pourraient émerger si l'on considère la diffusion de Transe Express comme un indice de leur apparition dans le marché mondial du spectacle vivant (revoir la Carte 2 page 238).

La thèse du voyage ordinaire se confirme peu à peu tout en s'enrichissant de nuances. En analysant la mobilité des artistes par leurs espaces et leurs territoires de projection internationale, cette thèse se construit avec une approche positionnelle. Autrement dit, la mobilité a été pour l'instant envisagée uniquement *dans* l'espace. Elle a fait la part belle aux localisations et aux pratiques mais encore peu aux représentations et au sens que cette mobilité revêt pour les artistes. Une troisième partie va donc aborder leur mobilité avec une approche relationnelle qui envisage cette mobilité *avec* l'espace et les territoires. Elle

achèvera ainsi de travailler l'hypothèse du voyage ordinaire en intégrant la spatialité et la territorialité dans la compréhension de la mobilité.

Carte 19 - Le monde schématique pour les artistes rhônalpins



Troisième partie.

**Des spatialités aux territorialités artistiques
mobiles.**

Introduction de la troisième partie

Figure 19 – *Le miroir*, une création du Théâtre des Asphodèles



La Compagnie du Théâtre des Asphodèles présente

Commedia dell'arte / Opéra chinois / Vidéo / Slam

le miroir 镜子

即兴喜剧 / 京剧 / 视频 / Slam 音乐

Compagnie du Théâtre des Asphodèles
17 bis impasse St Eusèbe 69003 Lyon - France
+33 (0)472 61 12 55
compagnie@asphodeles.com
www.asphodeles.com

LE SPECTACLE

Le Miroir
commedia dell'arte / opéra chinois / vidéo / slam

Il était une fois en France, au 17^e siècle.
Une comtesse attend la visite d'une princesse chinoise.
Elles espèrent rétablir l'amitié entre leurs deux pays, brisée dans le passé.
La princesse chinoise apporte un cadeau prestigieux : un roi singe, alors que la comtesse française montre à son invitée son miroir doué de parole, qui renvoie toujours l'image de son extrême beauté. Mais ce jour-là, ce fidèle complice de la comtesse décide de se révolter, et prend l'initiative : au lieu de refléter ceux qui sont devant lui, il dévoile ce qu'il voit dans leurs intérieurs.
L'angoisse et la peur de la comtesse et d'Arlequin se transforment en scène terrifiante...

« Le Miroir » Reflet de la culture de l'autre

Quatre comédiens-acrobates-chanteurs, deux chinois et deux français, nous entraînent dans le récit d'une histoire originale, dans une démarche de rencontre artistique et humaine entre commedia dell'arte et opéra chinois, slam, chants du Shanxi et vidéo.
Témoïn et média(teur) d'un jeu de séduction, conquête interculturelle, notre miroir reflète en chacun les différences pour devenir le portail qui permet aux protagonistes d'aller à la rencontre de son autre. Il renverse l'ordre du temps et vient troubler respectivement les traditions italienne et chinoise pour mieux les rapprocher dans la modernité.
Arlequin saura-t-il voir le roi singe qui sommeille en lui ?

Durée : 1h15



Source : théâtre des Asphodèles, 2014.

Comme de nombreuses œuvres issues de projets internationaux, *Le Miroir* est une pièce de théâtre qui traite le sujet de l'altérité et son enjeu : l'interculturalité. Cette pièce, produite en 2014 par la compagnie du Théâtre des Asphodèles basée à Villeurbanne place la Chine en partenaire d'échange et de mélange. Elle est l'aboutissement de plusieurs voyages de la compagnie en 2008, 2010 puis 2012 et constitue sa deuxième création franco-chinoise. Après que *Arlequin navigue en Chine* a circulé en Chine et en France, le metteur en scène Luca Franceschi a décidé d'investir le thème de l'altérité avec *Le Miroir*. L'Autre est ainsi posé : avant tout thème de création, il est hors scène un partenaire de création et sur scène un partenaire de jeu. Objet à très forte puissance symbolique, le miroir matérialise sur scène la relation interculturelle et évoque le dialogue suscité entre les cultures. « Témoïn », « média(teur) », « différences », « portail », « rencontre », « séduction », « conquête » sont les termes utilisés pour construire l'argumentaire de la pièce. Si les premiers relèvent du dialogue interculturel, les deux derniers sont employés dans la terminologie de la diplomatie

culturelle. Cette pièce soulève ainsi la question de l'Autre, les modalités de l'échange artistique et la réciprocité de la relation. Suite à la deuxième partie de cette thèse, qui a abordé la mobilité des artistes essentiellement d'après une approche positionnelle, cette pièce de théâtre interroge la dimension relationnelle engagée à travers le voyage artistique.

Premièrement, il apparaît à travers le cas de cette pièce de théâtre que la mobilité fait écho à l'esthétique. En effet, la Chine constitue à la fois une destination, un pays et une culture d'accueil, un partenaire de création et une source d'inspiration. Toutes ces dimensions créatives se sont sédimentées dans la trajectoire de la compagnie de voyage en voyage. Dès lors, il s'agit de comprendre comment le voyage *dans* l'espace débouche sur une création *avec* des ressources humaines, matérielles ou esthétiques de l'espace. En étudiant les spatialités dans la mobilité, le chapitre 7 questionne ainsi la manière dont le voyage "déplace" les artistes et influe sur leur créativité.

Deuxièmement, cette pièce s'est construite *avec* les territoires. Les différents niveaux territoriaux impliqués dans la problématique de la mobilité des artistes à travers leur politique culture se retrouvent mobilisés dans ce projet. On retrouve une architecture gigogne des collectivités en soutien aux projets internationaux : la Ville de Lyon, la Région Rhône-Alpes – dont le FIACRe-international a été sollicité trois fois – et l'Institut français. Ailleurs en France, d'autres collectivités ont appuyé le projet : le Conseil général de l'Hérault, la Ville et la Communauté d'Agglomération de Poitiers et enfin la Ville de Clermont-Ferrand. À l'étranger, l'action des partenaires chinois – le Star Theatre de Beijing et l'Institut Confucius – côtoie les représentants de la diplomatie culturelle française – l'ambassade de France en Chine et le festival Croisements organisé par l'Institut français. Le chapitre 8 interrogera à nouveau l'articulation des politiques territoriales et de leur projection internationale, cette fois au prisme des projets d'artistes. La question de la diplomatie culturelle sera alors saisie grâce à l'étude des territorialités s'exprimant à travers les voyages.

Enfin, troisièmement, le *Miroir* interroge l'interculturalité à l'œuvre à travers les projets internationaux. L'art est présenté par les analystes de cette question comme une manière privilégiée de dialoguer à travers les symboles et les émotions en franchissant les différences culturelles (Autissier, 2008 ; Raffin, 2009 ; Rautenberg, 2008 ; J.-P. Saez, 2009 ; Smiers, 2009). Le cas du *Miroir* fait ressortir plusieurs dimensions de l'interculturalité : premièrement la différence de cultures (française/occidentale, chinoise/extrême orientale) et plus précisément de cultures artistiques (la *commedia dell'arte* dialoguant avec l'opéra chinois) et deuxièmement le dialogue à travers une écriture dramaturgique (la vidéo et le slam comme

langage esthétique de ce dialogue) et la réciprocité à travers une symétrie de diffusion entre la France et la Chine. La métaphore du miroir rappelle donc que même s'il est question de symétrie (à condition qu'il ne soit pas déformant), le reflet reste toujours le résultat d'un point de vue (y compris pour désigner les termes des différences culturelles ci-dessus). Transposé à l'interculturalité, la pièce questionne à la fois ce point de vue valorisant des artistes sur l'altérité et la réciprocité des échanges. Ces questions seront traitées dans le chapitre 9. Ce chapitre achèvera de considérer les territorialités des artistes mobiles par leur relation à l'ailleurs à travers l'autre.

Chapitre VII. Spatialités de l'artiste-voyageur

Comment est-ce que le voyage “déplace” ? Dans le discours des artistes interrogés, il existe une polysémie du déplacement : un déplacement au sens propre, dans l'espace, implique un déplacement au sens figuré, de l'ordre du culturel, de l'humain, de l'artistique ou encore de l'esthétique. Jérôme Bouvet, Bruno Meysat, Gilles Pastor, Cyril Griot ou encore Sammy Decoster ont été les artistes qui ont évoqué ce “déplacement” le plus explicitement, comme un moteur de leur créativité et un motif qui rend le voyage nécessaire.

Dès lors, ces voyages artistiques que nous avons examinés sous l'angle du déplacement et du projet doivent être analysés du point de vue de la mobilité, c'est-à-dire que le déplacement spatial doit être étudié en écho aux représentations qui y sont associées. En effet, ce que nous disent les artistes à propos de ce double déplacement correspond à une acception fondamentale de la mobilité telle que la formulaient Michel Bassand et Marie-Claude Brulhardt au début des années 1980 : « l'ensemble des déplacements impliquant un changement d'état de l'acteur ou du système considéré » (1980). Il s'agit alors d'analyser comment les déplacements dans l'espace produisent une autre nature de déplacements, de l'ordre de l'humain ou de l'esthétique qui modifient, chez les artistes, leur état *artistique* : leur manière de créer. Nous devons donc nous intéresser spécifiquement aux changements dans l'espace et à la manière avec laquelle ils sont pratiqués, vécus et exprimés. C'est pourquoi ce chapitre fait l'examen des spatialités mises en jeu au cours des voyages des artistes. La spatialité est entendue comme « l'ensemble des actions spatiales réalisées par les opérateurs » (Lévy, 2003, p. 866) et c'est plus précisément dans une problématique relationnelle que nous utilisons ce concept (Boissière et al., 2010). À l'instar des définitions proposées par Anne Volvey (2007, 2010), Xavier Bernier (2013) ou Denis Retailé, nous considérons que « [la] spatialité exprime la manière dont les sociétés sont avec l'espace par une combinaison de leur travail sur l'espace et dans l'espace » (Retailé, 2005, p. 182). La spatialité découle ainsi des relations de chacun à l'espace et plus particulièrement des tensions sensorielles entre l'interne et l'externe, le dedans et le dehors, l'identité et l'altérité, l'ici et l'ailleurs qui définissent le rapport à l'espace. Le cas spécifique de la mobilité implique d'intégrer certains paramètres liés au déplacement et qui peuvent caractériser la relation à l'espace : la distance et la vitesse (ce qui sépare dans l'espace et dans le temps le départ de l'arrivée), le mouvement (la relation non fixe à l'espace), la localité (la possibilité d'identifier un lieu dans l'espace), la réticularité

(la relation active à plusieurs lieux dans l'espace).

C'est à travers ces paramètres que nous allons analyser la mobilité qui est potentiellement à l'œuvre dans les voyages artistiques. Autrement dit, comment, au-delà des déplacements, chaque voyage artistique peut, dans la relation à l'espace qu'il implique, être un facteur de mobilité pour les artistes.

1. Être loin, être proche, être en circulation : la distance et les trois valeurs du voyage artistique

De la même manière que le déplacement ne fait pas nécessairement la mobilité, la distance ne fait pas nécessairement le voyage. C'est pourquoi il est nécessaire d'étudier la spatialité qui est à l'œuvre dans la gestion des distances au cours du voyage ; autrement dit, comment la distance topographique, c'est-à-dire celle qui peut se mesurer numériquement à la surface de la terre, agit dans la relation des artistes à l'espace. Or cette distance topographique ne suffit pas, à elle seule, pour mesurer ce "dé-place-ment" qu'évoquent les artistes¹⁶³. En effet, le nombre de kilomètres parcourus et la vitesse à laquelle ceux-ci ont été avalés peut être un révélateur de l'instabilité géographique des artistes et de leur capacité à utiliser des transports. Mais il ne peut en aucun cas indiquer ce que le fait d'être ailleurs et en mouvement procure dans le vécu et la créativité des artistes. Ainsi, à l'instar de Jean-Didier Urbain à propos du touriste, il s'agit ici de se demander, au sujet de l'artiste, quel est « le sens du voyage pour ce voyageur-là ! » (2002, p. 26).

Pour comprendre cela, nous allons recourir au concept de *métrique* développé par Jacques Lévy, comme un « mode de mesure et de traitement de la distance » (Lévy, 2003) pour analyser les différentes dimensions de la distance et les effets qu'elles ont sur la perception de l'espace. Ainsi, trois dimensions de la distance sont isolées pour mettre en évidence trois valeurs spatiales du voyage : l'éloignement physique et culturel qui produit une coupure, le rapprochement physique et culturel qui produit une jointure et enfin la gestion de la distance entre le départ et le retour qui produit l'aventure. L'analyse développée dans cette première partie repose essentiellement sur l'étude du corpus d'entretiens. En suivant les méthodes de la *grounded theory* exposés dans le chapitre 2, nous avons fait ressortir les différentes valeurs du voyage. Même si nous nous prêtons parfois au jeu de la quantification des occurrences ou de

¹⁶³ Cyril Griot parle de « déplacement intérieur », Renaud Brustlein évoque des « déplacements comme métaphore », François Deneulin se sent « déplacé » lorsqu'il est au Portugal, Jérôme Bouvet rentre de voyage « déstabilisé », le voyage est pour Moïse Touré un « foyer de réactivation » et pour Bruno Meyssat un « salutaire décalage horaire », etc.

l'évocation d'un thème pour en évaluer le poids, l'objectif principal est d'identifier les différentes manières, pour les artistes, de concevoir le voyage dans une relation à la distance. Celle-ci s'établit dans un mouvement spatial : l'aller et le retour et dans une triple position par rapport à la distance : être loin, être proche et être de retour.

1.1. Être loin : le voyage est une coupure

Le voyage est avant tout une coupure, c'est-à-dire qu'il n'existe qu'à partir du moment où il établit un changement significatif avec un environnement familier et une temporalité ordinaire. Vincent Kaufmann définit le voyage comme une forme de mobilité caractérisée par le franchissement des limites d'un bassin de vie ainsi que par une temporalité relativement courte (2009). Autrement dit, le déplacement seul et la distance parcourue au sens topographique ne suffisent pas pour définir le voyage. L'aller vers un ailleurs implique un éloignement et une coupure dont le sens est analysé ici.

1.1.1. Une coupure spatiale : le franchissement d'une limite

Si le voyage est le franchissement d'une limite d'un bassin de vie, cette limite doit être définie et signifiante pour le voyageur. La distance impliquée par le déplacement doit alors mettre en œuvre une *métrique* culturelle, symbolique ou organisationnelle pour être vécue comme un franchissement. Ainsi, l'évocation du premier voyage a soulevé, chez certains artistes interrogés, la question de la pertinence de la frontière nationale comme limite significative à un bassin de vie civique, professionnel et artistique. Ce fût le cas pour les deux musiciens de Dub Inc, qui ont débattu pour opérer un tri entre leurs différents déplacements internationaux :

« [Grégory Mavridorakis] Et le premier concert à l'étranger, je dirais que c'est au Sénégal.

[Aurélien Zohou] Non, parce que si tu veux, les premières fois c'était en Espagne. En fait, c'était au bout de deux ans du groupe. Les premières fois qu'on est allé à l'étranger, c'était proche de Barcelone, en Espagne pour un festival.

[Grégory Mavridorakis] Et la Suisse, Genève, mais il y a un côté francophone, ça compte presque pas dans l'étranger, en tous cas pour les musiciens d'ici. Mais disons que le Sénégal ça a été le vrai premier concert, gros voyage, qui demande beaucoup de préparation, etc. Parce que même le festival en Espagne, mis à part le fait que c'était en Espagne, c'était déjà l'Europe, à part la langue, voilà... Là, le Sénégal, c'était culturellement et au niveau de l'organisation, c'était une vraie organisation spéciale. »

Partir en voyage, pour les artistes, c'est donc partir pour un ailleurs, pour un moment extraordinaire et au contact de quelque chose de différent. La coupure est avant tout de nature spatiale. Nous retrouvons cette idée explicitement évoquée dans le propos de sept artistes. Il s'agit pour certains d'une prise de distance, comme pour Sammy Decoster : « ce que j'ai

cherché en allant enregistrer là-bas [Tucson, Etats-Unis], c'est de retrouver cette distance par rapport à la France » alors que d'autres comme Renaud Brustlein l'expriment clairement comme une « coupure » : « partir et couper de chez soi, couper quelque chose ». Cette coupure, ce bond dans l'ailleurs, ne dépend pas de la distance topographique ou de la durée puisque dans les exemples précédents, Sammy Decoster évoque une session d'enregistrement ponctuelle, à plusieurs milliers de kilomètres et pour une durée de quelques semaines alors que pour Renaud Brustlein la coupure se fait pour des départs en tournée, de plusieurs semaines à plusieurs mois, et de manière récurrente. La valeur de la coupure se fait donc dans un dépaysement, comme l'exprime Bruno Meyssat à propos de ses voyages : « c'est important, ça me sort de la France ». Préciser que « c'est important » nous interroge sur les effets de ce dépaysement engendré par le voyage à la fois sur les artistes et sur leur créativité. Selon les discours des artistes interrogés, cela se traduit surtout en termes de changement de comportement et de sensibilité. Ce changement se mesure à titre individuel : « plus détendu, plus ouvert, plus réceptif, plus curieux, moins blasé »¹⁶⁴ aussi bien qu'à titre collectif lorsque le voyage produit un « resserrement du groupe »¹⁶⁵ qui invite un collectif à être « tous ensemble dans un ailleurs »¹⁶⁶, un ailleurs qui agit comme un « huis-clos »¹⁶⁷.

1.1.2. Une coupure temporelle : la « dilatation de l'esprit »

La coupure créée autour de ce huis-clos ne tient pas qu'à la spatialité, qu'au fait d'être loin et d'être dans un ailleurs. La coupure est également de nature temporelle : c'est un temps, un moment, un événement, pris sur le temps d'activité ordinaire de la compagnie. Comme le rappelle Tim Cresswell : « toute considération du mouvement (et de la mobilité) qui ne prend pas en compte le temps et l'espace oublie une facette importante » (2006, p. 4). La temporalité des artistes en voyage évolue ainsi avec la distance. Annabelle Bonnéry explique comment cette alternance de temporalités ordinaires et extraordinaires est devenue nécessaire au fonctionnement et à la créativité de la compagnie :

« Les gens adhèrent assez bien à ça ! Pendant un temps, évidemment, il ne faudrait pas que ça dure trois mois mais en général on fait des temps de résidence de trois semaines, tu vois et puis après on fait un break. Moi j'étales les créations, comme ça : trois semaines, un break,

¹⁶⁴ Pour Cyril Griot lorsqu'il est en Russie. Constat exprimé également par les danseurs de Pockemon Crew au contact de danseurs asiatiques ou encore des musiciens de Dub Inc lors de leur séjour au Sénégal.

¹⁶⁵ Propos de Sébastien Daucet. François Deneulin parle de « resserrement de l'équipe » et Nicolas Chalvin dit que « ça ressoude souvent un orchestre, c'est très fédérateur ».

¹⁶⁶ Propos de Cyril Griot, évoqués en d'autres termes par Annabelle Bonnéry à propos des résidences de la compagnie loin de ses bases, à Montemor O Novo au Portugal. Ces résidences confirment l'idée de huis-clos évoquée après dans la mesure où le lieu choisi est un couvent.

¹⁶⁷ Propos de Grégory Mavridorakis du groupe Dub Inc.

puis de nouveau trois semaines. Donc ça permet à chacun de retourner chez lui, de faire sa vie et puis de s'immerger à nouveau et effectivement, voilà, c'est plutôt ça. »

À l'échelle d'une carrière, partir en voyage peut être synonyme de prendre du temps, ou prendre son temps. Nous avons pourtant observé, dans la mise en œuvre des voyages de 2 Rien Merci et de Chocolindo, que la temporalité en voyage répond à une organisation et une planification très rigoureuse. Néanmoins, nombreux artistes évoquent le fait de prendre du temps lors des voyages. Ce fut le cas pour Gilles Pastor lors de sa résidence de trois mois à Salvador de Bahia au Brésil :

« En fait, c'est prendre le temps... C'est-à-dire qu'après, dans la mesure où c'était une recherche ni universitaire, ni scientifique donc le cadre est beaucoup plus diffus de cette recherche. Donc j'ai pris vraiment du temps pour découvrir cette ville, vraiment pour la comprendre et puis avec les liens que j'avais pu tisser auparavant... [...] En fait je pense que c'est le fait de s'accorder un temps de vacances, de réflexion et de solitude, aussi, dans un lieu totalement étranger. »

Ce rapport particulier au temps est évoqué pour des voyages dont l'objectif est directement en lien avec de la recherche créative où le temps qui passe est au service d'une inspiration et d'une imprégnation d'éléments culturels à l'étranger. C'est pourquoi on le retrouve à l'œuvre dans de nombreux récits des voyages : de Gilles Pastor au Brésil mais aussi de Moïse Touré en Amérique centrale, de Cyril Griot en Russie, d'Émilie Flacher en Algérie, de Bruno Meysat aux États-Unis, etc. Ainsi, pour Gilles Pastor, il existe une « dilatation du temps » qui débouche sur une « dilatation de l'esprit ».

Le temps fait ainsi écho à l'espace et caractérise la mobilité en tant que « la spatialisation du temps et la temporalisation de l'espace » (Cresswell, 2006, p. 4). La « dilatation du temps » dont il est question apparaît comme un corollaire à l'éloignement et renforce l'effet de coupure qui se traduit par un changement d'état émotionnel et artistique : la « dilatation de l'esprit ».

1.1.3. Une coupure culturelle et organisationnelle : changer de "monde"

« [Fabien Barthélémy] Il n'y a pas de style hip hop français alors?

[Riyad Fghani] Si, c'est ce qu'on a appris dans nos tournées, il a fallu aller ailleurs pour nous en rendre compte. »

Au-delà des dimensions spatiales et temporelles, la coupure du voyage se produit à travers l'ensemble des différences culturelles, organisationnelles, institutionnelles ou encore esthétiques entre l'ici des artistes et leurs ailleurs. Les artistes interrogés se sont montrés très loquaces pour exprimer ce qui caractérise le fait d'être et de se sentir étranger, à la fois d'un

point de vue de citoyen et d'artiste. Or cette position d'étranger leur demande d'adapter leur manière de travailler. En tant que professionnels de l'art, travailler avec l'étranger implique de prendre en compte les différences de temporalité qui se traduisent surtout en termes de calendrier de programmation. Que ce soit avec la Russie pour Cyril Griot, le Brésil pour Gilles Pastor, Madagascar pour Bouba Landrille, le Liban ou la Colombie pour Sébastien Daucé, ou encore le Burkina Faso pour Annabelle Bonnéry, chaque destination nécessite de prendre en compte un temps organisationnel qui semble bien plus court qu'en France et suppose d'être prêt à répondre à des sollicitations de dernière minute. Une fois les subtilités organisationnelles et institutionnelles acquises, le travail à l'étranger, loin des circuits artistiques et culturels français, est presque toujours évoqué comme une aubaine. Autrement dit, ailleurs, le fait d'être étranger n'apporterait, selon les propos des artistes interrogés, que des bénéfices. D'une part, les organisations culturelles à l'étranger sont décrites comme plus souples, moins « institutionnalisées », moins « hiérarchisées ». D'autre part, endosser le costume de l'étranger est vécu comme un atout auprès des opérateurs culturels locaux ainsi que des publics. Comme le dit François Deneulin, l'artiste à l'étranger « bénéficie de la fraîcheur de celui qui arrive ». Cette fraîcheur, ce « regard neuf », se traduit en termes de liberté et de spontanéité pour les artistes :

Bouba Landrille : « Dans ce sens-là, avec les politiques, ça s'est toujours bien passé. Moi je me permettais des choses que des gens sur place ne se permettent pas et je savais que ça allait être écouté et entendu avec bienveillance. C'est comme ça, sur les projets que j'ai faits avec les Brésiliens, ça s'est aussi très bien passé parce que je venais de l'extérieur. Il y a des trucs que les Brésiliens faisaient depuis des années et les politiques n'entendaient pas. Ils ont refait la même chose quand je suis arrivé mais comme j'étais là, ils ont entendu. C'est malheureux mais c'est comme ça dans plein d'endroits. »

Marion Achard : « Il y a quelque chose que je trouve assez formidable quand on est à l'étranger, c'est que les gens nous voient comme des étrangers. Quand on est en France, les gens nous voient avec toutes nos couches : comment on est, comment sont nos parents, comment on a été élevé, qu'est-ce qu'on fait dans la vie, donc on est énormément formaté à travers le regard des gens sur plein de choses. Quand on est à l'étranger, on est un étranger et quelque part, ça nous enlève toutes ces couches et moi, j'ai l'impression d'être beaucoup plus naturelle, plus spontanée. Donc cette espèce d'euphorie qu'on a à l'étranger et de liberté qu'on a de contact avec les gens, de se permettre d'être plus neutre et naturel et d'y aller avec toute notre énergie, c'est quelque chose dont j'ai besoin régulièrement. »

Jérôme Bouvet : « Quand je te disais que le voyage est libérateur, c'est que je pense que le voyage crée du relâchement, parce qu'on n'est plus dans la posture... On reçoit autant qu'on donne. »

Ces points de vue sur l'artiste-étranger renvoient à deux dimensions du travail de l'artiste et de sa relation à l'étranger. Les propos de Bouba Landrille évoquent des règles implicites concernant la collaboration d'artistes avec des institutions étrangères. La posture d'étranger qu'il incarne apparaît chargée d'une crédibilité voire d'une autorité qu'il évalue en se comparant aux autochtones. Ce changement de posture est-il dû à un comportement différent des artistes ou bien à un regard différent des hôtes ? Dans le cas de Bouba Landrille, le regard des autres – les autres artistes et surtout les « politiques » – paraît important. Le regard des autres est également un facteur de changement de posture dans les propos de Marion Achard qui se libère de ses « couches » en endossant le « costume » de l'étrangère. C'est aussi en ce sens que le voyage est « libérateur » pour Jérôme Bouvet. Dans tous les cas, la posture de l'artiste et son changement dans le voyage sont dépendants de l'altérité et posent la question de la réciprocité face à l'étranger.

Finalement, les seules nuances à ce discours viennent d'Aline Sam Giau à propos de l'Orchestre des Pays de Savoie et de Thierry Leonardi à propos du Ballet de l'Opéra de Lyon. Même si ce dernier considère le fait de travailler à l'étranger comme « une partie excitante de ce travail » car « ça oblige à réfléchir autrement », il est le seul à reconnaître que c'est plus compliqué notamment en termes de droit et de conditions de travail. Aline Sam Giau évoque, quant à elle, le regain de tension et de responsabilité pour le chef d'orchestre lors de leur tournée en Russie. C'est sans doute le rôle de chargé de diffusion et non d'artiste qui amène ces deux interlocuteurs à apporter ces nuances aux bienfaits d'être ailleurs.

Pour résumer, le voyage est une coupure et, pour un artiste, être loin de l'ordinaire, du familier et du quotidien rend « libre », « neutre », « frais », « spontané ». Aller à l'étranger rend l'artiste *étranger*. Ce changement de statut est une aubaine tant pour resserrer les liens au sein des collectifs que pour favoriser la relation à celui qui le voit comme tel : l'organisateur, les politiques, l'artiste ou le public. Pour autant, être loin n'est pas une condition suffisante pour expliquer la valeur des voyages. Les propos que nous avons analysés étaient tous relatifs à des expériences qui ont pris corps dans des lieux : des villes, des régions, des pays, des continents. Si le voyage s'explique par un départ, son sens lui est également donné par sa destination, parce qu'il a une arrivée.

1.2. Être proche : le voyage est une jointure

Bruno Meyssat : « À un moment, on a envie de voir. »

Le voyage est ici envisagé comme un moyen d'être présent ailleurs, comme un déplacement qui permet la coprésence des artistes avec des ressources qui sont situées. Autrement dit, si nous avons identifié précédemment la prise de distance comme valeur du voyage pour les artistes, nous allons désormais examiner une valeur complémentaire : la réduction voire l'annulation de la distance qui opère une jointure.

1.2.1. L'accès à des ressources situées

La première valeur du voyage est de permettre qu'un déplacement annule la distance topographique pour mettre en contact des artistes et des ressources qui sont situées ailleurs. Pour les voyages dont l'objectif central repose sur la création, ces ressources peuvent être plus ou moins identifiées au préalable. Ce fût le cas lors du voyage de 2 Rien Merci à Montréal, déjà évoqué dans le chapitre précédent, dont l'ambition était de faire de la ville une ressource créative. Même si la démarche diffère, la recherche artistique à partir de territoires est fréquente parmi les artistes interrogés : Salvador de Bahia pour Gilles Pastor, l'Amérique centrale pour Moïse Touré, l'Algérie pour Émilie Flacher, l'est post-industriel des États-Unis pour Bruno Meyssat, la Russie pour Cyril Griot, le Burkina Faso pour Annabelle Bonnéry et François Deneulin, etc. Elle suppose du temps ou bien des voyages fréquents. Au-delà du territoire dans son ensemble, ce sont parfois des ressources bien précises qui sont recherchées : le savoir-faire de certains techniciens ou artistes, la culture d'un peuple, le climat, les paysages, l'histoire des gens, l'accès à des institutions ou des réseaux de diffusion ou plus simplement un public (voir Tableau 14). Ces ressources seront ensuite mises en œuvre soit dans la création, soit dans le développement professionnel de la compagnie.

Tableau 14 - Les différentes ressources auxquelles les artistes ont eu accès à l'étranger

Ce tableau recense et classe les ressources que les artistes ont cherchées ou utilisées à l'étranger. Certaines ont été identifiées préalablement au voyage, d'autres ont été découvertes sur place. Il a été établi à partir d'informations récoltées en entretien et mentionne les ressources et les lieux tels qu'ils ont été cités par les artistes. Certains lieux n'ont pas été nommés mais simplement évoqués. Ils figurent dans ce tableau suite à une spécification de l'artiste ultérieure à l'entretien ou grâce à de la documentation sur l'artiste et sa compagnie.

Si la case n'est pas remplie, cela ne signifie pas que ce type de ressource n'a jamais existé pour l'artiste mais seulement qu'il ne l'a pas évoqué spécifiquement, en précisant des lieux, des noms de personnes ou d'institutions. Ce tableau n'a donc pas une valeur exhaustive pour l'ensemble des voyages des artistes. Les Instituts français, Alliances et autres membres de réseaux culturels français n'ont pas été répertoriés dans la mesure où, même s'ils constituent une ressource institutionnelle, organisationnelle et matérielle à l'étranger, ils ne sont pas étrangers.

	Culturelle et paysagère		Organisationnelle, institutionnelle, matérielle		Personnelle, liée à la présence et au savoir-faire d'une personne identifiée	
	Ressources	Lieux	Ressources	Lieux	Ressources	Lieux
Annabelle Bonnéry et François Deneulin	« Atmosphère »	Burkina Faso	Lieu de résidence	Montemor O Novo (Portugal)	Rui Horta (chorégraphe)	Montemor O Novo
			Institut de danse	Norvège		
Brigitte Burdin	Culture d'Amérique latine	Mexique, Colombie	/	/	Jouer et travailler avec des « gens locaux »	Grutiers en Corée du Sud
Gilles Pastor	Culture afro-brésilienne (rite du Candomblé), climat	Salvador de Bahia (Brésil)	Teatro Vila Velha	Salvador	Edu O. (danseur)	Salvador
					Maison et effets personnels de Derek Jarman	Dungeness (Royaume-Uni)
Renaud Brustlein	Scène musicale, paysages, « déprime industrielle »	Glasgow (Royaume-Uni)	/	/	Steve Albini (producteur)	Chicago
					Rob Schnapf (producteur)	Los Angeles
Sammy Decoster	« Ambiance » où « tu sens que le désert imprègne »	Tucson (États-Unis)	/	/	« mon amie Marianne » (musicienne) Jim Waters (producteur)	Tucson
Bart Bompard	/	/	/	/	/	/
Moïse Touré	Question des noirs aux Amériques	États-Unis, Haïti, Honduras	École franco-américaine	San Francisco (Etats-Unis)	Heiner Müller (metteur en scène)	Berlin (Allemagne)
	Communauté artistique sous le régime communiste	Moscou (URSS)	École supérieure de Théâtre et de Cinéma	Hô Chi Minh Ville (Viet Nam)		
Émilie Flacher	Mémoire de la guerre d'Algérie	Alger, Constantine, Oran (Algérie)	/	/	/	/
Cyril Griot	/	/	Conservatoire de théâtre	Tcheliabinsk (Russie)	Vassili Bochkarev	Moscou
			Maly Théâtre	Moscou (Russie)		
Bouba Landrille	/	/	/	/	Zoé Johnson (danseuse et directrice du festival Mitzaka)	Tamatave (Madagascar)

Jérôme Bouvet	/	/	/	/	/	/
Sébastien Daucé	/	/	« Hôtel traditionnel », « entreprise franco-japonaise »	Fukuoka, Kyoto (Japon)	Musicien d'origine colombienne	Bogota (Colombie)
			« tête de réseau »	Royaume-Uni, Allemagne, Pays-Bas, etc.		
Saïd Farouki et Ryiad Fghani	/	/	Circuit international des « battles » (compétitions de hip hop)	Allemagne, Royaume-Uni, Suisse, Corée du Sud, Belgique, Japon	/	/
Aline Sam Giao et Nicolas Chalvin	/	/	Festival, philharmonie, grande salle du conservatoire Tchaïkovsky	Irkoutsk, Nijni-Novgorod, Moscou (Russie)	Denis Matsuev, directeur du festival Stars on Baïkal	Irkoutsk (Russie)
Marion Achard	/	/	Réseau Enfants Réfugiés du Monde	Guinée, Cambodge	/	/
Bruno Meyssat	Pays et formes de théâtres « archaïques »	Japon, Grèce, Égypte, Kenya, Mali,	/	/	Oda (directrice du théâtre des hangars)	Le Caire (Égypte)
	Réalité socio-économique et professionnelle	États-Unis				
Thierry Leonardi	/	/	/	/	/	/
Grégory Mavridorakis et Aurélien Zohou	Musique orientale	Kabylie (Algérie)	« association qui travaille qui travaille avec les enfants des rues »	Sénégal	/	/
	Histoire de l'esclavage	Ile de Gorée (Sénégal)				
	Musique kumbia	Colombie				

1.2.2. Présence et coprésence des artistes dans les lieux

Christoo Duron : « Le concert n'est qu'un prétexte. Ce qui est important, c'est de mettre des gens ensemble dans un contexte et tout ce que ça peut provoquer. »

Comme le mentionne la chargée de production pour le groupe Chocolindo au sujet de leur création à Ouagadougou, le voyage sert à réunir des personnes ; et le lieu, à l'étranger, sert à donner du sens à cette réunion. Être proche ne signifie pas seulement avoir accès à des ressources mais également être proche des personnes ou au contact symbolique de certains lieux. Autrement dit, il s'agit de se sentir situé géographiquement, en situation de présence dans un lieu ou de coprésence avec d'autres personnes.

Pour qualifier la manière dont le fait de se retrouver situé dans un espace donne du sens au voyage, les artistes parlent « d'ambiance »¹⁶⁸, « d'influence » d'un lieu, « d'atmosphère », « d'environnement », d'une « quête » qui les amène, dans le cadre d'un projet créatif à « s'imprégner du pays, rencontrer des personnes, discuter avec elles et ramener de la matière ». La manière dont la démarche d'Émilie Flacher est résumée dans la dernière citation correspond à ce que la plupart des artistes ont décrit. De la même manière, Bruno Meyssat emmène ses équipes pour être « activé par le lieu », « c'est cette activation que je cherche par les déplacements, par le voyage ». L'activation semble naître d'une situation de coprésence qui consiste, pour les artistes, à être au bon endroit au bon moment. Cela peut être l'objet d'un mode de création comme lorsque Gilles Pastor se sert du lieu de Salvador de Bahia, au bord de la mer au coucher du soleil pour sa mise en scène de *Sao Cosme e Damiao*. C'est alors au contact des lieux, des personnes et des ressources que s'opère la spécificité de la posture et du travail de l'artiste à l'étranger : s'imprégner de manière sensible d'un espace et de personnes dans un lieu pour l'intégrer à une construction esthétique. Or, même si la relation sensible peut être moins forte, l'importance d'être présent quelque part à un moment de sa carrière peut paraître important. Les musiciens de Dub Inc expriment cette satisfaction d'avoir été présents quelque part en employant l'expression : « cocher des cases » après avoir « fait » certaines destinations. Ces lieux significatifs sont autant liés à des motifs esthétiques (Kingston pour le reggae) qu'artistiques (grands festivals : le Rototom en Espagne, le Summerjam en Allemagne), symboliques (les artistes évoquent le fait de s'être pris en photo en groupe sur la place Rouge à Moscou ou devant le Colisée à Rome) ou encore personnels, liés à l'histoire familiale de chacun (la Crête, l'Algérie, le Sénégal). Chez d'autres artistes et pour d'autres disciplines et esthétiques, nous retrouvons des lieux emblématiques, visités ou

¹⁶⁸ Ce terme a été employé à 13 reprises par 7 personnes différentes.

désirés, qui ponctuent les discours.

Cette coprésence organisée par le voyage ne consiste pas seulement à situer des artistes dans des lieux ou des territoires mais aussi à réunir des personnes. C'est la raison pour laquelle bon nombre de projets internationaux ont pour point de départ une invitation. Dans certains cas, l'invitation peut être l'étincelle qui déclenche, pour les artistes, le début des parcours à l'étranger.

Cyril Griot : « Et puis un jour, quand j'avais dans les 22, 23 ans, j'ai rencontré une metteuse en scène russe, à Paris, qui proposait un stage sur la voix, quelque chose qui me semblait assez inédit. Donc j'ai suivi cette formation et à l'issue de ce stage, la personne m'a proposé d'aller en Russie travailler avec elle. Moi je ne connaissais pas du tout ce pays, je ne connaissais pas du tout la langue. Ça s'est fait, on va dire, par hasard, ce premier moment de déclenchement sur la Russie. »

Dans ce cas, la personne qui est à l'origine de l'invitation introduit les artistes dans un territoire et les ouvre à des ressources tant matérielles qu'esthétiques. Ainsi la dimension internationale du théâtre de Moïse Touré est liée à des noms comme Brotoski, Vassiliev, Ronconi ou Müller qui lui ont "ouvert les portes" de l'Italie, de Moscou ou Berlin. Même constat à propos de la danseuse Annabelle Bonnéry dont le développement de la carrière internationale est directement lié à la rencontre et la collaboration avec le chorégraphe portugais Rui Horta. Ce dernier a joué un rôle d'invitation qui a eu une double répercussion spatiale : d'une part, il a ancré une partie des créations de la compagnie dans son lieu de résidence à Montemor O Novo au Portugal et d'autre part, il a ouvert à Annabelle Bonnéry un réseau international, l'attirant partout où il avait des contacts en Europe. L'invitation mêle des liens professionnels, comme nous venons de le voir, parfois institutionnels, comme pour Moïse Touré qui a rencontré les personnalités citées dans le cadre de son travail à l'Académie du théâtre à Paris, mais aussi des liens d'amitiés comme pour Sammy Decoster que « [son] amie Marianne à Tucson » a invité pour venir enregistrer. Ainsi, l'invitation n'est pas toujours extérieure à la compagnie, elle peut provenir d'un membre ou d'un proche dont la trajectoire de vie relie plusieurs territoires et invite la compagnie à monter un projet dans un pays qu'il connaît bien. C'est le cas pour les deux grands voyages internationaux de l'ensemble Correspondance au Japon et en Colombie. Ces deux projets ont eu pour élément déclencheur un membre de l'ensemble qui a vécu plusieurs années au Japon, puis un autre membre qui est Colombien. De la même manière, le projet de Chocolindo à Ouagadougou était le fait du musicien Wendlavim Zabsonré, résidant en région Rhône-Alpes mais originaire du Burkina Faso. Enfin, au-delà du lien de création que peut induire une rencontre, l'invitation peut

également être le déclencheur d'une diffusion. Ce fût le cas pour la tournée asiatique des Pockemon Crew en 2014, initiée par l'invitation de l'Institut français d'Indonésie. Pour Dub Inc, c'est même le mode de fonctionnement ordinaire : être invité par des amateurs de leur musique aux quatre coins du monde, qui les contactent et les invitent, suite à quoi ils construisent des tournées en Grèce, au Liban, en Amérique du Sud, en Russie, etc. Même vidé du sens de relation interpersonnelle présent dans le discours de Dub Inc, le terme d'invitation est employé systématiquement par Thierry Leonardi pour désigner la programmation du Ballet de l'Opéra de Lyon dans des salles ou des festivals. Les différentes formes d'invitations, outre le fait qu'elles amorcent souvent des séries de déplacements, créent avant tout une situation de coprésence dans laquelle les artistes se retrouvent situés, au contact d'autres personnes et d'un lieu.

La coprésence des artistes ne se limite pas à se retrouver réunis avec d'autres artistes dans un objectif de création. Dans le cadre de voyages où seule la diffusion est un objectif, le déplacement sert à organiser la coprésence des artistes avec un public. Cette coprésence à l'étranger est un aspect important voire indispensable que les représentants de certaines compagnies m'ont exprimé en entretien : Pockemon Crew, l'Orchestre des Pays de Savoie, les Inachevés, Dub Inc, l'Ensemble Correspondance, les Ballets de l'Opéra de Lyon, Transe Express, etc. Il s'agit, entre autres, d'aller à la conquête, au sens métaphorique, d'un réseau, d'une région ou d'un marché ; d'y être présent, artistiquement. Mais au-delà de la nécessité marchande de la diffusion, le fait qu'un spectacle se retrouve situé produit des effets sur les artistes :

Aurélien Zohou : « Ce qu'il dit [Grégory, autre membre de Dub Inc], c'est hyper intéressant sur le voyage. Un voyage donne une différente saveur à ton concert. [...] Et ça, tu le ressens sur scène. »

Ces effets des lieux et des publics sur les artistes sont délicats à analyser précisément et relèvent davantage de l'ordre du ressenti que d'impacts concrets. En entretien, lorsque mes questions portaient sur l'influence d'un lieu sur la créativité, les réponses sont toujours restées très vagues en mettant l'accent sur le ressenti plutôt que sur l'analyse esthétique. Néanmoins, on peut affirmer, notamment en s'appuyant sur les propos d'Aurélien Zohou, que les effets de la coprésence des artistes, d'un lieu et d'un public correspondent à un "déplacement" tout autant humain qu'esthétique.

1.2.3. Démystification, décalage, confrontation : les effets de la proximité

Bouba Landrille : « On a tous des *a priori* mais mes voyages, mon métier, m'invitent à beaucoup de prudence, de respect. »

Tout voyage artistique, *a fortiori* avec un motif créatif au centre du projet, commence par établir une distance culturelle que l'expérience du voyage doit contracter. En effet, il apparaît que les artistes, préalablement à leur départ, ont compilé une somme d'influences tant culturelles qu'artistiques sur la destination qui les intéresse. C'est le folk nord-américain pour le chanteur d'H-Burns, c'est le rock de l'Ouest pour Sammy Decoster, c'est le « Japon littéraire ou filmique » pour les comédiens des Théâtres du Shaman, c'est la danse contemporaine nordique pour Lanabel, c'est l'Algérie post-coloniale pour la metteuse en scène Emilie Flacher, c'est le milieu artistique soviétique de Moscou sous Gorbatchev pour Moïse Touré, etc. Pour Jérôme Bouvet, il s'agit globalement des « archétypes culturels auxquels on est imprégné ». Le voyage sert alors de révélateur à ces archétypes en réduisant la distance culturelle, en mettant l'artiste au contact d'une culture qu'il a absorbée, pour l'instant, de loin.

L'effet provoqué qui a le plus souvent été exprimé est celui de la démystification, c'est-à-dire une découverte au contact direct d'une réalité qui confirme certains aspects attendus mais qui chasse surtout un ensemble d'idées reçues et d'éléments culturels altérés par la distance. C'est ainsi que Renaud Brustlein, après plusieurs séjours en Amérique du Nord, a pu « démystifie[r] », « digère[r] » son rapport à la culture folk et à ses représentants musicaux ou littéraires comme Bob Dylan ou Jack Kerouac qui ont forgé le New York des années 1960 et qu'il tenait pour un « fantasme ». Même réaction pour Sammy Decoster pour la partie plus « profonde » de l'Amérique :

Sammy Decoster : « Ouais, j'avais pas une grosse grosse culture musicale française. J'ai toujours été bercé, effectivement par Elvis, par tout le rock américain. Du coup, ben je pense que ça m'a donné envie d'aller sur le terrain, d'aller découvrir ces paysages. [...] Du coup, ce que j'essayais de retrouver aussi en allant enregistrer là-bas [Tuscon] c'est peut-être d'aller au-delà de ce complexe. »

Autres effets largement évoqués : le décalage et la nécessité de s'adapter, de prendre en compte l'altérité. Loin des archétypes attendus, l'ailleurs réserve des surprises auxquelles les artistes ont dû faire face au cours de leurs différents voyages et qui relèvent de cette situation de contact à une culture organisationnelle différente :

Brigitte Burdin : « Donc sur le Brésil, pour cette tournée d'un mois et demi, je suis partie... ça a duré presque deux ans où je faisais des allers-retours pour prendre des contacts, pour

comprendre comment fonctionne la culture dans ces différents pays, ça c'est vraiment... non seulement c'est important mais c'est obligatoire si on veut que ça débouche sur quelque chose, et c'est passionnant. »

Marion Achard : « On ne va pas faire une crise parce que les lumières du théâtre ne marchent pas ou parce que finalement le technicien n'est pas là ou parce que c'est pas les espaces qu'on avait demandé. On a eu des situations assez particulières de jeu, une fois il fallait qu'on joue dans du sable alors qu'on faisait avec des balles-rebonds, donc on a mis des tapis, on adapte. »

Bruno Meyssat : « Et on doit s'adapter. Sur un plan technique, c'est sûr qu'à des endroits, il faut réinventer des choses parce qu'on n'aura jamais le matériel qu'on voudrait avoir, le nombre d'heures qu'on voudrait, on n'aura jamais les acteurs aussi longtemps, il faut s'accommoder de leur gagne-pain, parce que parfois, on a des semi-professionnels. »

Cependant, les artistes tournent ces situations de manière positive, comme si l'impératif d'adaptation était un ressort supplémentaire à leur créativité. Enfin, le troisième effet que la réduction de la distance culturelle produit est celui de la confrontation, souvent recherchée par les artistes. Celle-ci prend le contrepied de la démystification dans la mesure où elle met en avant l'inattendu plutôt que l'anticipé. Il s'agit de « confronter tes esthétiques »¹⁶⁹, « d'aller rencontrer l'autre, de discuter avec l'autre qui pense différemment, qui voit la vie différente, qui s'imagine autre chose du monde »¹⁷⁰, de « [s'exposer] toujours à des critiques qui vont être parfois dures mais totalement non-préparées »¹⁷¹. Là encore, la confrontation est interprétée comme un aspect positif et même nécessaire à la démarche artistique : « c'est un enrichissement incroyable et c'est sans fin » pour Annabelle Bonnéry, « [C'est] nouveau, c'est un autre réseau et la nouveauté m'intéresse, ça amènera un truc » pour Renaud Brustlein.

Le voyage est donc une jointure qui met en contact et en relation des artistes, des lieux et des personnes. À l'heure de la révolution numérique et des communications planétaires quasi-instantanées qu'elle rend possible, les discours et les pratiques des artistes interrogés montrent que la proximité topologique ne suffit pas en matière de création ou de diffusion artistique. Une proximité topographique demeure nécessaire à l'activité artistique. Nécessaire d'un point de vue économique pour le fonctionnement des compagnies mais également nécessaire d'un point de vue esthétique. Une esthétique qui se nourrit de cette relation aux espaces et aux personnes que nous avons caractérisée et que Bruno Meyssat conclut ainsi : « je voulais que l'artiste se coltine des espaces ». Or, tout voyage a un retour. Pour chacun des artistes, l'expérience de l'ailleurs est incluse dans un projet plus global et conditionné à une

¹⁶⁹ Propos d'Annabelle Bonnéry.

¹⁷⁰ Propos de Barthélémy Bompard.

¹⁷¹ Propos de Sébastien Daucé.

exploitation qui se fait sur le territoire d'origine. Ainsi, la coupure et la jointure n'ont de sens uniquement dans une articulation qui s'opère dans un mouvement de retour et qui fait du voyage une aventure.

1.3. Être de retour : le voyage est une aventure

Gilles Pastor : « C'est comme ça ! Je pense qu'on a un système [...] qui est le nôtre, qui appartient à notre culture, à notre monde, à notre géographie, à notre vieux monde, à notre vieille Europe, et après voilà, il y a d'autres systèmes, il y a d'autres mondes, il y a d'autres climats... »

Gilles Pastor rappelle ici une vérité géographique générale : d'un point de vue culturel et politique, il existe plusieurs mondes différents sur la planète. Au-delà de cette évidence, le metteur en scène situe de manière sous-jacente la position qui est celle de l'artiste : *entre* ces différents mondes. En effet, il appartient à un monde de départ, visite d'autres mondes et joue ainsi entre ces mondes un rôle de lien sur le mode esthétique. Gilles Pastor nous rappelle donc que si le voyage permet une coupure tout en organisant une jointure, les artistes travaillent en fait sur l'articulation permanente entre les deux dans un système qui, d'allers en retours, évalue en permanence le rapport à la distance. Nous retrouvons ainsi un dernier aspect de la définition du voyage par Vincent Kaufmann, développée plus haut : sa dimension circulatoire (2009). En voyageant, les artistes opèrent ces allers et retours qui provoquent un repositionnement permanent par rapport à la distance et véhiculent, en parallèle, des objets artistiques.

1.3.1. Le retour : dans les bagages des artistes

Après l'expérience à l'étranger viennent le retour et la réévaluation de la distance, lorsque les artistes sont de retour à un environnement familial. Les questions qui se posent alors sont : qu'est-ce qu'on ramène et comment le ramène-t-on ?

La réponse la plus courante est un produit artistique, une matière première ou un produit fini, spectacle ou captation, qui va connaître une nouvelle vie esthétique en France. Ce fut à plusieurs reprises un enregistrement pour les musiciens que nous avons interrogés, que ce soit H-Burns, Dub Inc ou Sammy Decoster :

Sammy Decoster : « Donc voilà, à Tucson, [...] je suis parti enregistrer mes chansons et je suis revenu ici avec un disque dur dans mon sac-à-dos et les pistes pour le futur album. »

D'autres artistes nous ont fourni quelques exemples de spectacles créés à l'étranger puis repris en France : Lanabel avec *Atropos* créé au Burkina Faso, Gilles Pastor avec *Treize degrés Sud* créé à Salvador de Bahia, Moïse Touré avec *Avant la forêt* créé au Burkina Faso,

Cyril Griot avec *Kanikuly* créé en Russie, etc. D'autres artistes ramènent de la matière première à retravailler une fois en France. Rappelons l'exemple du projet *Yaser Sonus* de 2 Rien Merci à Montréal mais on peut citer également la création du troisième volet d'*Écris-moi un mouton* par Émilie Flacher à partir de témoignages récoltés en Algérie ou encore quasiment toutes les créations de Bruno Meysat qui sont précédées de voyages d'immersions de toute sa compagnie, techniciens compris. Dans d'autres cas, ce sont des artistes ou des partenaires étrangers rencontrés lors de voyages qui sont invités à venir collaborer en France, comme le danseur brésilien Edu O. invité par Gilles Pastor pour interpréter *Tempête à 13° Sud* au théâtre du Point du Jour à Lyon en 2009. C'est également cette expérience d'échange théâtral avec des enfants africains racontée par Moïse Touré :

Moïse Touré : « On a travaillé dans des villages en Afrique, c'est formidable de voir en un an ce qu'on arrive à faire avec des gens, tous les progrès humains, le progrès de la rencontre, la compréhension, jusqu'à faire venir les enfants de ce village en France dans un vrai travail de développement humain. »

Enfin, d'autres artistes ramènent le voyage lui-même sous la forme de récits ou d'images. Il s'agit d'une part de garder une trace, comme un témoignage de l'aventure. Ce fût le cas lors du voyage de Chocolino à Ouagadougou lorsque le dessinateur Emdé préparait des dessins pour le carnet de voyage. Ce type de document, sous la forme de carnets ou de films, est assez fréquemment réalisé par les compagnies après le retour de voyage (voir Encadré 29). La couverture numérique de la planète donne de plus en plus la possibilité aux artistes en voyage de diffuser leur aventure au jour le jour et d'en faire un « petit story telling »¹⁷², comme nous l'explique Riyad Fghani de la compagnie Pockemon Crew :

Riyad Fghani : « Alors ce qu'on fait c'est qu'on filme, on fait beaucoup de photos et de vidéos donc on essaye de montrer déjà ce qu'on a fait. Via Facebook, comme on est très suivi, on essaye de diffuser et de commenter tout ce qu'on fait au quotidien. »

¹⁷² Expression extraite de l'entretien de Thierry Leonardi.

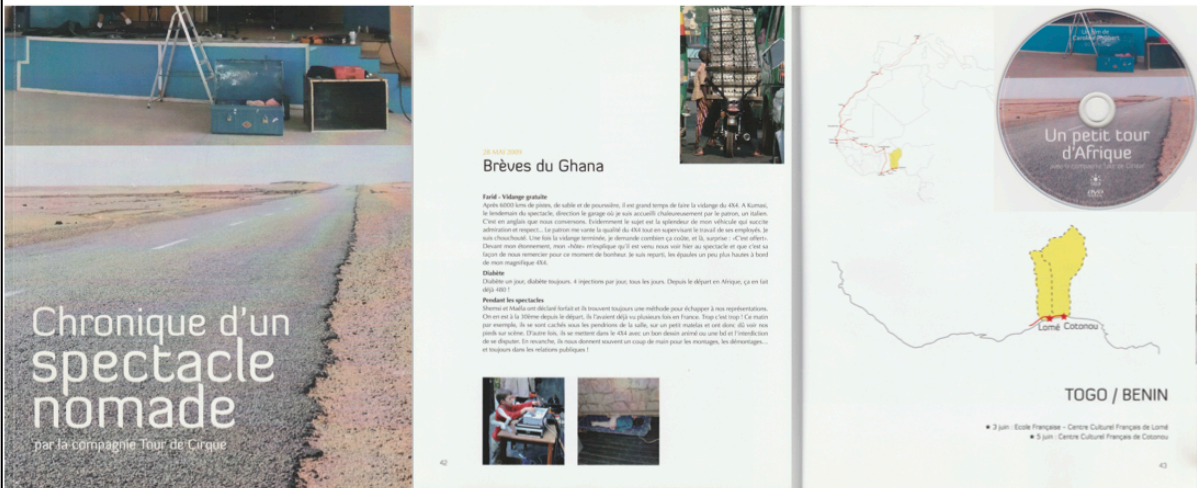
Rencontres de boîtes, Compagnie Kumulus



Carnet qui compile les voyages réalisés autour des spectacles *Itinéraire sans fond(s)* en 2002 et 2003 dans les Balkans et *Rencontres de boîtes* en 2005 au Niger, en Espagne, en Écosse et en Autriche.

Sur l'image de droite, on aperçoit Barthélémy Bompard qui garde une trace vidéo du passage de la compagnie en Turquie.

Chronique d'un spectacle nomade, Compagnie Tour de Cirque



Carnet réalisé suite à la tournée du spectacle *Derrière la porte* en Afrique de l'Ouest du 27 janvier au 12 juin 2009.

En haut à droite : DVD du "petit tour d'Afrique" chroniqué en vidéo par les enfants du couple de circassiens.

Carnet d'Afrique, Compagnie Transe Express



Carnet réalisé suite à la tournée des Tambours au Burkina Faso du 6 au 20 février 2013. Les dessins de Gilles Rhode complètent le journal de Brigitte Burdin et les photos des Tambours.

La trace du voyage est à destination du public mais également des opérateurs culturels qui financent territorialement les projets des compagnies. Cette posture est surtout le fait de structures qui sont directement reliées à des collectivités territoriales comme l'Orchestre des Pays de Savoie¹⁷³ ou le Ballet de l'Opéra de Lyon.

1.3.2. Le voyage à l'envers : quand le retour de l'œuvre "déplace"

Au-delà des carnets de voyage dont les images et les récits ne font que raconter le voyage, il existe des formes artistiques qui, au retour, invitent le public à partir, symboliquement, en voyage. En effet, ces œuvres que nous allons analyser mettent le public (auditeurs, spectateurs, parfois lecteurs ou visiteurs) dans une position de voyage à l'envers c'est-à-dire qu'elles les "déplacent". Autrement dit, ces œuvres inversent la relation de l'artiste et du public : après être partis, c'est aux artistes d'être ici pour emmener, symboliquement, le public dans un « voyage immobile »¹⁷⁴. Même si leur fonction et leurs formats sont différents, ces œuvres sont le plus souvent assimilées à des carnets de voyages, mais qui doivent être pris, ici, dans un sens métaphorique :

Émilie Flacher : « Et comment on ramène ça, maintenant, sur une scène de théâtre pour les gens d'ici qui sont loin, loin, loin de cette histoire-là. C'est-à-dire qu'il y a un espèce de grand écart qui... Donc on essaye de trouver comment on va emmener les gens là-dedans, comme si on les emmenait un peu dans notre voyage. »

Comment une œuvre d'art peut-elle, à elle seule, emmener en voyage ? Comment une œuvre d'art peut-elle jouer avec ce « grand écart » entre ici et là-bas dont parle Émilie Flacher ? À partir d'observations et de récolte de matériaux, les éléments esthétiques de l'œuvre peuvent jouer sur des repères culturels et spatiaux. Dans le cas de la pièce de théâtre d'objets de la compagnie Arnica *Écris-moi un mouton*, c'est essentiellement à travers la narration que les spectateurs sont "déplacés" dans l'Algérie contemporaine. Émilie Flacher, co-auteure et metteuse en scène, est partie à Alger, Oran et Constantine pour récolter des témoignages, des discours, capter des situations qui donnent une vision de la France vue de l'Algérie post-coloniale pour les intégrer à l'écriture de la pièce. Au-delà de la narration, Émilie Flacher explique comment différents éléments esthétiques ont été intégrés à la mise en scène et dans quel but :

¹⁷³ Aline Sam Giao : « [le retour positif de la tournée en Russie] On l'a surtout utilisé comme un outil vis-à-vis de nos collectivités, la Région et l'Assemblée des Pays de Savoie pour leur dire : regardez la richesse que vous financez sur votre territoire. »

¹⁷⁴ Nous empruntons cette expression à Yann Servoz, même si elle est couramment employée, notamment par l'auteur de la critique de *Rolling Stone* auquel nous allons nous référer ci-après.

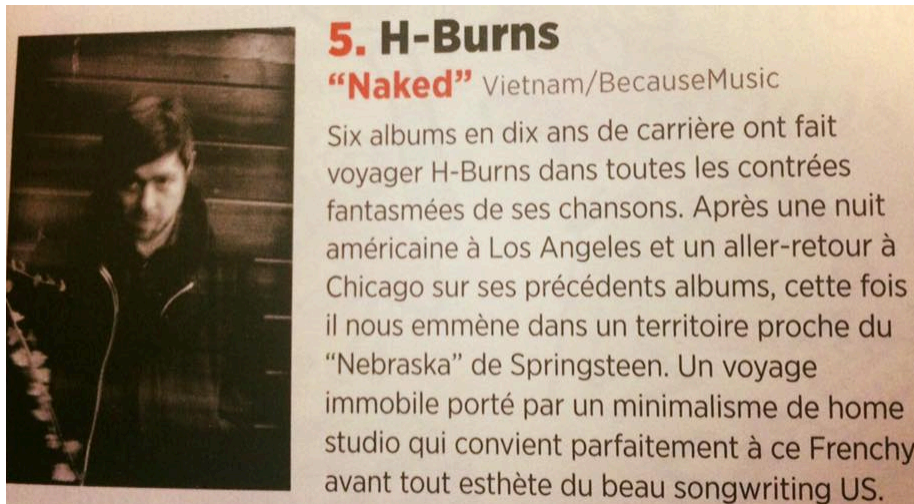
Émilie Flacher : « On s'appuie sur des trucs très concrets, très réels. C'est le parler des gens, la façon de parler, les sons. On essaye avec les musiciens de retrouver une ambiance d'Alger quand il y a les embouteillages. Après moi, je suis en train de sculpter les personnages donc j'essaye de construire des sortes de figures qui sont des espèces de silhouettes alors j'essaye de retrouver les silhouettes des gens dans la rue, comment ils se tiennent, comment... C'est toutes ces petites choses-là, en fait qui font qu'on va peut-être réussir à emmener les gens dans un... »

Les sons, les images, le rythme, ce sont également les ingrédients qui sont au cœur de la recette de *Yaser Sonus*, le spectacle de 2 Rien Merci dont la genèse à Montréal a déjà été évoquée dans le chapitre précédent. Dès l'écriture du projet, l'auteur Yann Servoz affiche son objectif de création d'un « voyage immobile au charme étrange et onirique » construit à partir d'un « collectage subjectif d'objets, de sons, d'images, d'instruments, guidé par la seule émotion qu'ils suscitent, ou par notre envie de les manipuler »¹⁷⁵. Pour autant, « il ne s'agit pas de faire le portrait de Montréal, il ne s'agit pas d'être exhaustif. On ne veut pas documenter toutes les choses qui rythment la vie des Montréalais. On veut seulement raconter comment nous, on a perçu l'humeur de cette ville »¹⁷⁶. De retour de Montréal et après ce travail de captation et de récolte, l'écriture du spectacle s'est orientée vers une œuvre dont l'objectif et le format se situent à mi-chemin entre le concert et le documentaire subjectif. Le musicien est sur scène et manipule les différents objets sonores et audiovisuels pour composer une sorte de carte postale de Montréal. Les sons et les images sont mixés par l'artiste pour jouer sur les repères spatiaux des spectateurs. Ceux-ci sont d'abord immergés dans l'univers de la ville grâce à des images et des sons qui sont caractéristiques : voix du guide touristique du *city sightseeing tour*, sons des percussions du dimanche matin au pied du Mont Royal, images de l'écureuil du parc Jeanne-Mance, photos de feuilles d'érable en plein été indien, images du *Central Business District*, du port et du canal Lachine, etc. Progressivement les images et les sons se font moins précis et moins situés, ils ont pour objectif de « déplacer » le spectateur vers un état émotionnel onirique plus que vers un territoire identifié. L'esthétique du spectacle vise donc à jouer sur la perception sensible pour emporter doublement les spectateurs en voyage : en les mettant en posture de voyageur d'une part et en les « dé-plaçant » à Montréal d'autre part. Ce spectacle ne montre pas seulement un ailleurs, il engage le spectateur dans une expérience esthétique de la mobilité où ses sens sont mis en mouvement.

¹⁷⁵ Extrait du projet *Yaser Sonus #01 Montréal* réalisé en 2015 et fourni par Yann Servoz.

¹⁷⁶ Propos de Yann Servoz au cours du voyage à Montréal, le 28/09/2014.

Figure 20 – H-Burns dont l'œuvre est un grand voyage



Source : *Rolling Stone*, mars 2016.

Au-delà de la circonscription d'un spectacle et d'un projet artistique, il est des artistes pour qui l'ensemble de l'œuvre ressemble à un voyage. C'est le cas pour le musicien Renaud Brustlein, alias H-Burns, dont une critique du magazine *Rolling Stone* parue en mars 2016 résume la dimension géographique de l'œuvre (voir Figure 20). Celle-ci ressort du choix de l'auteur de la critique d'employer un vocabulaire issu d'un lexique géographique (contrées, territoire) et plus précisément emprunté au champ de la mobilité (voyage-r, aller-retour). La géographie d'H-Burns est avant tout à entendre au sens topographique dans la mesure où différents territoires sont mentionnés pour décrire une partie des voyages de l'artiste en « dix ans de carrière ». Or, ces territoires ne sont pas mentionnés pour eux-mêmes mais pour illustrer une trajectoire artistique. Aux lieux sont associés une esthétique et une culture artistique sur lesquels H-Burns s'est appuyé pour composer et interpréter ses morceaux. La « nuit américaine » fait référence à la Californie et au cinéma hollywoodien, présente dans la musique du groupe qui revendique son attachement aux *road movies* et aux *teen movies*, territorialement rattachés à l'ouest américain ; « Chicago », c'est le rock plus rugueux de la *windy city* passé entre les mains du producteur Steve Albini, spécialiste du genre¹⁷⁷ ; enfin, en citant le « "Nebraska" de Springsteen », la référence lie directement un territoire à l'influence musicale d'un artiste et d'un album. Au bout d'un processus à la fois idéal et matériel qui a conduit à de multiples allers et retours entre la France et les États-Unis, l'auteur de la critique finit par situer l'artiste dans un référentiel topologique qui superpose la géographie et l'esthétique (voir Tableau 15). En qualifiant Renaud Brustlein de « Frenchy », il en fait un Français vu des États-Unis ; en évoquant son tropisme pour le « songwriting US »,

¹⁷⁷ Steve Albini a également produit des albums emblématiques du genre grunge et rock comme *In utero* de Nirvana (1993), *Surfer Rosa* des Pixies (1988) ou encore *Rid of me* de PJ Harvey (1993).

il en fait un américain d'adoption, sur le plan artistique, qui compose et joue depuis la France.

Tableau 15 - Différents types de voyages réalisés à travers l'œuvre d'H-Burns

	Voyageur	Nature du déplacement	Sens du voyage
1^{er} voyage	Les références esthétiques et artistiques américaines	Fantasmé	De l'Amérique vers la France
2^e voyage	Les artistes : Renaud Brustlein et le groupe H-Burns	Réel, pratiqué dans l'espace topographique	De la France vers les États-Unis
3^e voyage	L'œuvre : les 3 albums produits aux États-Unis entre 2012 et 2016	Réel (déplacement d'un objet artistique) et artistique (diffusion d'une musique)	Des États-Unis vers la France
4^e voyage	Les auditeurs des disques et les spectateurs des concerts	Esthétique	De la France vers l'Amérique

Réalisation : F.Barthélémy, 2017.

1.3.3. Voyager est un mode de création

D'allers en retours, la mobilité des artistes perd de sa dimension occasionnelle et extraordinaire pour devenir une pratique ordinaire, pour reprendre l'expression de Moïse Touré et le sens de notre hypothèse. Ceci désigne les ressorts qui amènent certains artistes à faire des voyages un instrument voire une condition nécessaire de création et plus généralement d'exercice de leur activité artistique.

Il apparaît dans les discours que ce système d'allers et retours s'impose progressivement comme un mode de création et de pratique de l'activité artistique pour certains artistes qui le qualifient de « nécessaire » voire d'« indispensable ». La première famille de raisons évoquées pour justifier cette sorte de dépendance au voyage est directement liée au besoin d'altérité pour nourrir la créativité. Pour Annabelle Bonnéry, « c'est un besoin [...] d'échanger avec d'autres et avec d'autres visions », pour Ryiad Fghani « c'est enrichissant et on voit à quel point l'humain est bon quand on part en tournée ». Pour Marion Achard, « c'est une sacrée excitation cérébrale, d'être à l'étranger, avec les gens, de communiquer » et pour les musiciens de Dub Inc, cet « étranger, ça a vraiment été un nouveau souffle ». Jérôme Bouvet me confiait « avoir envie de ça » c'est-à-dire de « rencontre humaine » et de « voyage émotionnel », Barthélemy Bompard « aime bien voyager, [...] aime bien rencontrer les autres peuples », Nicolas Chalvin affirme même que « [c]'est la rencontre qui fait l'artiste ». L'art paraît tellement dépendant de l'altérité que Moïse Touré « ne peu[t] pas imaginer une saison de la compagnie sans qu'il y ait de lien avec l'ailleurs » et enfin, pour Brigitte Burdin et toute la compagnie Transe Express, il s'agit d'un équilibre, d'une condition *sine qua non* à l'exercice de l'activité artistique :

Brigitte Burdin : « Le fait de continuer à aller à l'étranger et de vivre à chaque fois des aventures, quand même différentes, de connaître les gens locaux, de faire des échanges culturels des fois incroyables. Comme quand on se retrouve en Corée pour la première fois, on se demande s'il n'y a pas deux systèmes de pensée, tellement on est loin les uns des autres et pourtant on arrive à se retrouver sur un spectacle. Donc ça c'est l'équilibre. »

Ce besoin d'altérité est au service d'une posture à la fois citoyenne et artistique. Il nourrit le sentiment qu'on est mieux ici parce qu'on est parti ailleurs ; qu'on a vu, pratiqué, échangé, vécu. Les artistes donnent à la relation récurrente à l'altérité par les voyages un rôle de réajustement. Le réajustement de leur point de vue ici par le décalage de leur point de vue ailleurs. C'est la raison pour laquelle Jérôme Bouvet explique que « tu rentres d'un voyage déstabilisé, renforcé aussi à d'autres endroits mais plus aux mêmes endroits, c'est ça qui est important. [...] c'est une provocation pour affirmer une démarche et à la fois c'est une remise en question ». Les effets de cette déstabilisation influencent le travail des artistes à leur retour. Ces influences agissent d'une part concrètement dans la démarche de création :

Brigitte Burdin : « Oui, puisque chaque fois qu'on revient, franchement, les nouveaux spectacles ont des inspirations africaines, ça c'est sûr, on est resté longtemps en Afrique, et on a beaucoup côtoyé les percussions africaines et on a été très influencé par ça. Mais attention, on refait à notre sauce, on refait selon notre imaginaire, mais l'inspiration, évidemment, arrive de là-bas. »

Elles agissent d'autre part dans une vision large du métier d'artiste dans son environnement professionnel au quotidien. Une première série de remarques est relative aux conditions de travail en France. Pour Riyad Fghani, « tu relativises [...] quand tu rentres en France, tu essayes de moins te plaindre et de plus travailler parce qu'on sait la chance qu'on a » ; remarque similaire de la part de Barthélemy Bompard :

Barthélemy Bompard : « [...] ça remet les pendules à l'heure quand tu reviens chez toi. Quand tu vas en Afrique, par exemple, [...] quand tu vois comment vivent les Africains puis que tu reviens ici et tu vois qu'on n'arrête pas de se plaindre, de râler. Ben tu te dis : on est quand même pas mal loti, quoi ».

Une deuxième série de remarques cible plus directement les effets produits dans la relation à l'environnement professionnel et aux opérateurs culturels de leurs territoires. Plusieurs artistes comme Annabelle Bonnéry et François Deneulin, Moïse Touré, Brigitte Burdin et des chargés de diffusion comme Aline Sam Giao ou Thierry Leonardi évoquent un "effet retour" qui soit change la vision des artistes sur leur propre milieu professionnel comme Moïse Touré lorsqu'il dit que de « le travail artistique à l'étranger [...] a bouleversé [s]on rapport même à la culture en France », soit change la vision du milieu professionnel sur ces artistes "de

retour” :

Aline Sam Giao : « Et il y a eu des témoins, qui étaient nos élus, aussi, et le fait de revenir dans notre territoire avec cette réussite-là, réinsufflé au niveau local une valeur à ce qu'on est et ce qu'on fait sur notre territoire. »

Thierry Leonardi : « Et pour l'image, pour le rayonnement de la Ville, c'est aussi autre chose de voyager dans le monde. S'exporter, ça a une signification, c'est un gage de qualité. Et pour une Ville qui est notre principal subventionneur, c'est quand même important de voir que le Ballet de son Opéra tourne dans le monde et a du succès, c'est important. »

Cette manière d'exercer l'activité artistique bouleverse l'ordre traditionnel du sédentaire par rapport au nomade. Le mode d'activité normal consiste à être en instabilité permanente, à la fois au sens géographique mais aussi au sens esthétique. Une instabilité qui, paradoxalement, renforce donc la créativité artistique.

1.3.4. L'artiste-aventurier

Une fois de retour et porteurs d'une expérience, d'une œuvre ou d'un récit, les artistes véhiculent une image de l'ailleurs. En d'autres termes, après avoir pris de la distance lors du départ, ils réévaluent cette distance, une fois arrivés ; vue d'ici et non plus vue d'ailleurs. Ainsi, la relation de l'artiste à l'étranger s'inverse : il n'est plus celui qui vient d'ailleurs et qui bénéficie de la « fraîcheur de celui qui arrive »¹⁷⁸ mais il est celui qui a été en contact avec l'altérité et qui revient chargé d'une expérience.

Revenir suppose de faire un bilan. En effet, le chemin du retour appelle à réévaluer la distance culturelle et symbolique entre l'ici et l'ailleurs et à mesurer les gains et les pertes économiques, humains, culturels et artistiques apportés par cette relation à l'altérité :

Grégory Mavridorakis : « Moi, vraiment, le premier concert au Sénégal, je me rappellerai toute ma vie du décollage quand on est reparti où j'avais vraiment un sentiment de... C'était un voyage dur parce que, franchement, nous, on est quand même habitués au confort, donc à chaque fois qu'on va dans des pays comme ça, on sait quand même qu'on va dans une galère aussi. Techniquement, c'est compliqué, les organisations c'est compliqué. Donc c'est dur sur le coup mais à chaque fois qu'on repart, il y a une nostalgie de laisser derrière toi des gens pour qui tu chantes, finalement. »

Le batteur de Dub Inc situe précisément cette réflexion dans l'avion, au moment même du retour. Il exprime ici clairement un calcul, une réévaluation entre des aspects positifs et négatifs dus au déplacement, au sens topographique et au sens culturel. Pour les aspects négatifs, il évoque surtout des conditions matérielles, une question de confort. C'est un

¹⁷⁸ Revoir la partie 1.1.3 de ce chapitre.

élément à prendre en compte dans certains pays pour des raisons parfois économiques, parfois culturelles, parfois sanitaires, parfois environnementales. Gilles Pastor m'expliquait souffrir de l'asthme sous le climat subtropical de Salvador de Bahia, Bouba Landrille me parlait d'une collègue danseuse pour qui la misère de Madagascar a été un « choc », Brigitte Burdin racontait des problèmes de compréhension avec un grutier coréen malgré les efforts de la traductrice. C'est la raison pour laquelle Marion Achard et son partenaire ont appris, en voyage, « à mettre des soupapes, s'il y a besoin d'un hôtel avec piscine pendant deux jours, pourquoi pas ». Néanmoins, les aspects négatifs dont parle Grégory Mavridorakis sont pondérés par la nostalgie, c'est à dire le regret de partir, de quitter les personnes avec qui le groupe de reggae a passé du temps, pondérés par un déplacement qui remet à distance l'altérité et lui confère un nouveau sens, cette fois positif.

Si le retour permet de faire le bilan de sa relation à l'altérité, il permet également de faire un bilan d'expérience. Autrement dit, le voyage, à son retour, produit un savoir spatial et comportemental qui s'accumule. De voyages en voyages, les artistes s'adaptent et s'arment pour les conditions aléatoires qu'ils peuvent désormais anticiper. Ainsi, les Pockemon Crew et Tour de Cirque ont, chacun, conçu un spectacle qui tient dans une valise pour pouvoir voyager léger. Sébastien Daucé déclare faire des concessions sur ses principes de direction artistique, uniquement pour faire face aux conditions de l'étranger :

Sébastien Daucé : « On est parti pas très nombreux, un peu moins que... Souvent à l'international, on rompt la règle de se dire : jamais en-dessous de 12. C'est ma règle en France. Parce que c'est lié à notre répertoire, c'est lié aussi à ne pas répondre à la demande et à faire des propositions. Donc là on était parti un petit peu à moins. »

D'allers en retours, les artistes acquièrent ce que Moïse Touré appelle un « apprentissage du possible », c'est-à-dire, d'une part une capacité d'anticipation et d'adaptation face aux aléas de l'étranger, et d'autre part, une confiance dans le gain artistique du voyage et de l'altérité. À titre d'illustration, celui-ci m'a longuement raconté sa mise en scène improvisée des *Troyennes* de Sénèque à l'entrée d'un village malien pour répondre aux sollicitations du chef. Face à une série d'imprévus, aux conditions de jeu et aux attentes du public, le metteur en scène a « réinventé la pièce » au fur et à mesure que ses comédiens jouaient. Une situation qui reste pour les comédiens des Inachevés comme « un des moments de théâtre extraordinaire » et qui reflète l'idée qu'en voyage, tout est possible.

C'est parce qu'en voyage tout est possible, le pire comme le meilleur, et parce que les artistes reviennent porteurs de l'étrangeté de l'ailleurs qu'on peut les associer à la figure de

l'aventurier. L'« aventure » est le terme qui est le plus souvent employé pour qualifier le fait de partir travailler à l'étranger. Il est cité une dizaine de fois par sept artistes différents. C'est une manière de mettre en avant l'inconnu, la découverte et la prise de risque. Le risque est avant tout d'ordre économique. Beaucoup d'artistes ont évoqué cette précarité des projets internationaux qui, d'après Bruno Meyssat, sont « toujours déficitaires » et nécessitent des sources de financement complémentaires ou bien des sacrifices de la part des comédiens :

Barthélemy Bompard : « Disons que... Par exemple, la dernière fois qu'on a été faire les *Rencontres de boîtes* au Burkina Faso, ça nous a payé les billets d'avion et puis nous, Kumulus, ça nous a coûté 6000 euros. Parce que t'emmènes des comédiens, ils savent qu'ils ne vont pas être payés. Sur quinze jours, ils vont avoir genre deux cachets mais c'est avant tout pour l'aventure. »

Ensuite, les voyages à l'étranger se confrontent à une précarité organisationnelle. En d'autres termes, le chemin de l'organisation est particulièrement semé d'embûches, d'inconnues, d'impondérables. Les chargés de diffusion et les artistes-porteurs de projets des compagnies expliquent qu'il faut réunir un certain nombre de garanties avant le départ pour se décider à « tenter le projet », à « [se] lancer dans l'aventure »¹⁷⁹. Enfin, une fois partis, loin, il s'agit pour les artistes d'avoir le « goût du risque », un risque qui renvoie cette fois à un autre impondérable : l'Autre, face à qui l'artiste est un étranger. Qu'il s'agisse du public devant le spectacle ou bien des partenaires de jeu, la relation à l'Autre revêt une part d'inconnue, une dimension aventureuse qui implique d'aller faire ses preuves, se mettre en danger, sortir de sa zone de confort :

Sébastien Daucé : « Ça ne veut pas dire que ce qu'on fait en France est nul mais on se met toujours plus en danger en allant à l'extérieur. [...] Déjà, nous, on est dans une situation moins confortable, on a moins de repères. Deuxième chose, on s'expose à des gens qui connaissent moins notre répertoire. »

Bruno Meyssat : « Il ne faut pas croire que [...] parce qu'on a été mandaté par l'Alliance française on a été reçu comme des prophètes qui allaient révolutionner le théâtre local. Il y a toujours un moment de résistance, de suspicion, de : "prouve-moi que". Et ça c'est vraiment important et intéressant parce que là on est boosté au niveau pédagogique. »

Par exemple, Cyril Griot me racontait l'histoire de sa comédienne, Elsa, qu'il a faite travailler en Ukraine avec deux comédiens russes pour créer le spectacle *Kanikuly*. La situation de cette comédienne, loin de son pays et de son environnement familial et ne partageant pas la langue de ses deux partenaires de jeu, amène Cyril Griot à conclure : « il faut des gens qui aient le sens de l'aventure, on va dire, qui soient capables d'accepter ça ». Dans tous les cas, l'aventure

¹⁷⁹ Propos d'Aline Sam Giao.

est vécue positivement : les expériences renforcent¹⁸⁰, prendre des risques stimule l'innovation artistique¹⁸¹ et, globalement, la nouveauté régénère. C'est pourquoi Aurélien Zohou parle de chaque nouveau voyage comme « une nouvelle aventure avec plein de possibilités et c'est ce qui fait qu'il n'y a pas de lassitude ». Si bien que, d'après Barthélemy Bompard cité ci-dessus, le plaisir de l'aventure agit comme une compensation à la précarité économique.

À l'issue d'un bilan fait entre l'aller et le retour où les artistes réévaluent la distance symbolique qui réside entre l'ici et l'ailleurs, le voyage apparaît comme une aventure qui, d'une part donne une image de l'ailleurs et, d'autre part donne un nouveau sens au voyage, comme une expérience positive. C'est une aventure au sens où l'articulation entre le lointain et le proche, l'ici et l'ailleurs, le familier et l'altérité produit, au-delà de la pratique et de l'expérience, un récit voire un imaginaire de l'artiste-voyageur. En effet, les artistes qui reviennent produisent, par leurs créations ou bien par leurs discours, une relation culturelle et esthétique avec l'ailleurs et l'ici ; une sorte de voyage à l'envers. Le décalage culturel entre les deux, dont les artistes se font médiateurs, leur confère cette valeur d'aventurier qui a pris les risques nécessaires pour se confronter à l'altérité et en ramener un discours signifiant.

À travers la pratique, ponctuelle ou récurrente, du voyage, les artistes semblent reproduire la fonction originelle du cirque : injecter de l'ailleurs dans un ici et maintenant. L'historien des idées Jean Starobinski définissait « l'arène circulaire » comme « une figure du monde » (2004, p. 112) et le rôle du clown comme « celui qui vient d'ailleurs, le maître d'un mystérieux passage, le contrebandier qui franchit les frontières interdites [...] » (2004, p. 110). Le parallèle entre l'artiste-voyageur qui fait son arrivée ou son retour et le clown qui fait son entrée sur la piste est développé par Jérôme Bouvet qui est lui-même clown et voyageur :

Jérôme Bouvet : « Le cirque, c'est quand même le monde qui se reconstitue, la symbolique de l'ailleurs qui arrive. Voilà, quand t'avais des animaux d'Afrique qui déboulaient dans ta ville il y a 50 ans... Et t'avais pas la télé, c'était très fort, les parades, l'ailleurs qui arrive, qui déboule. Et je pense que ça, c'est encore là, c'est en train de muter mais tous ceux qui sont

¹⁸⁰ Revoir citations précédentes de Sébastien Daucé et Bruno Meyssat : « on est boosté au niveau pédagogique ».

¹⁸¹ Annabelle Bonnéry : « [...] il faut t'adapter vite mais en même temps, ça te permet d'essayer des choses, et de prendre des risques, encore plus de risques [...] »

animés par le théâtre ambulant, ils ont ça quelque part de manière consciente ou inconsciente, c'est des modèles ou des fantasmes. »

Ainsi, partir loin, s'approcher d'un ailleurs, revenir sur ses terres, puis repartir, etc., constitue un système de pratiques et de pensées qui se dégage des parcours et des discours des artistes. Pour les artistes qui ont peu voyagé comme pour les artistes dont le voyage à l'étranger est une habitude, on constate que chaque voyage en appelle un autre.

Bouba Landrille : « C'est ça aussi, c'est-à-dire que plus tu voyages, plus tu voyages, plus tu rencontres des gens qui ont envie de travailler avec toi ou qui te proposent de revenir. »

« On est rôdé au voyage », voilà une remarque de la circassienne Marion Achard qu'un bon nombre d'artistes interrogés pourrait reprendre à leur compte et qui est le résultat du processus décrit par Bouba Landrille. Au-delà des kilomètres au compteur et des points de fidélité des compagnies aériennes, cette remarque confirme que le voyage est bien plus qu'un ensemble de déplacements. C'est une pratique spatiale qui engage une relation culturelle et esthétique entre l'ici et l'ailleurs. Dès lors, l'artiste, en tant qu'acteur et médiateur de cette relation, est lui-même confirmé dans un statut de voyageur et pas seulement en un individu mobile :

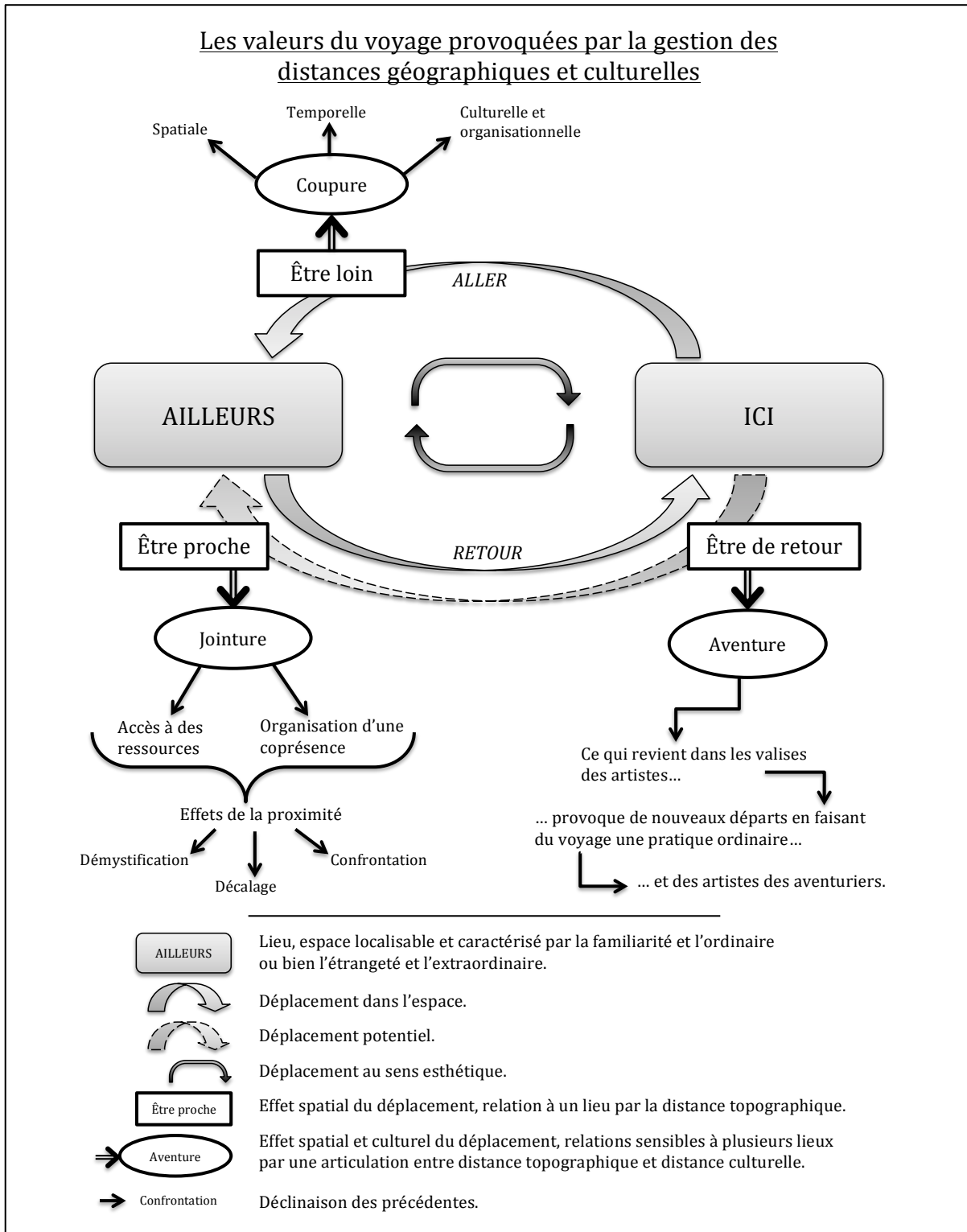
« Ce qui fait le voyageur, ce qui fonde socialement son mythe, c'est la croyance en l'inaliénable privilège d'un regard contemplant un monde inconnu qu'il s'approprie, puis qu'il révèle au plus grand nombre afin d'asseoir sa différence. » (Urbain, 2002, p. 78)

En s'attachant à identifier les valeurs du voyage, nous avons voulu comprendre le sens que la mobilité géographique internationale prend pour des artistes qui l'intègrent à leur processus créatif (voir Figure 21). Il est délicat de distinguer, dans l'expression de ces valeurs, la part spécifique de l'artiste de la part de l'humain et du citoyen. On peut néanmoins constater que la pratique du voyage est globalement valorisée dans les discours à la fois pour les bénéfices de l'ailleurs, l'oubli d'être étranger et l'ouverture à l'altérité. Seuls quelques-uns tempèrent parfois mais en évoquant uniquement des problèmes organisationnels et logistiques. Seule Marion Achard reconnaît une fatigue du voyage :

« À chaque fois qu'on revient, ça nous calme quand même pendant quelques temps. »

À partir de l'appréciation et de la gestion des distances dans l'ensemble des déplacements, ce chapitre a permis de mettre en lumière les valeurs accordées au voyage. Après avoir montré comment la relation à l'espace donne du sens à la mobilité, il apparaît pertinent de renverser la proposition de manière à comprendre comment la mobilité donne du sens à l'espace.

Figure 21 - Les valeurs du voyage artistique



Réalisation : F. Barthélémy, 2017.

2. Mobilité, espaces et création : les spatialités artistiques

« Let us begin with a basic signifier of mobility – getting from point A to point B. Mobility involves a displacement – the act of moving between locations. » (Cresswell, 2006, p. 2)

Comprendre comment la mobilité donne du sens à l'espace implique de revenir sur les fondements spatiaux de la mobilité. Elle repose de manière élémentaire sur le déplacement. Tim Cresswell rappelle que cette dimension fondamentale de l'expérience humaine a pour forme géographique un changement de localisation d'un point A vers un point B, impliquant un ou des espaces contenus entre les deux. C'est la raison pour laquelle nous allons distinguer dans cette partie les spatialités qui concernent la ligne des spatialités qui se réfèrent aux points.

Dans la première partie de ce chapitre, mobiliser la distance comme facteur de relation spatiale a amené l'analyse à considérer la spatialité d'un point de vue essentiellement positionnel. Autrement dit, c'est de la position des artistes dans un système de référence départ, arrivée, retour, que la relation créative à l'espace a été analysée, sous la forme de valeurs accordées au voyage. Il s'agit désormais d'interroger plus profondément la valeur créative ou esthétique de l'espace dans une pratique mobilitaire, en analysant la dimension relationnelle des spatialités (Retailé, 2005 ; Volvey, 2007, 2010, 2014b). En effet, nombreux ont été les artistes à évoquer les effets des espaces ou des lieux sur la création ou bien sur la représentation des œuvres, effets que nous avons déjà évoqués dans la première partie de ce chapitre, notamment les effets de la proximité. Or, l'analyse déjà menée n'a pas permis d'examiner en finesse les différentes façons avec lesquelles l'activité artistique entre en "résonance" avec l'espace. C'est pourtant une relation recherchée par bon nombre d'artistes, au rang desquels nous pouvons citer Bruno Meyssat, Gilles Pastor, Sammy Decoster ou encore Yann Servoz, et exprimée par ce terme de « résonance ».

C'est la raison pour laquelle notre démarche d'analyse des spatialités dans une perspective relationnelle va nous amener à questionner aussi bien les pratiques des artistes mobiles *dans* les espaces qu'*avec* les espaces afin d'évaluer dans quelle mesure l'espace est un réceptacle de l'activité ou bien véritablement partie prenante du processus créatif. Elle s'appuiera essentiellement sur des résultats d'observations de projets d'artistes à l'étranger au cours desquelles ma place d'observateur a permis de mettre en lien les pratiques et les discours.

2.1. Les espaces du déplacement : une spatialité artistique en mouvement

Dans la relation spatiale qui relie A et B dans le cadre du déplacement, nous allons nous intéresser d'abord aux espaces qui se situent entre ces points – « *the content of the line* » pour citer Tim Cresswell (2006, p. 2). À l'instar du géographe anglais, nous posons l'hypothèse que ces espaces ne vont pas de soi¹⁸² et que leur pratique est révélatrice de relations esthétiques à l'espace. Nous posons que ces points sont identifiables à des lieux et que ce qui les sépare sont des espaces que nous nommons espaces de l'*entre*. La relation mobile à l'espace peut conférer une importance variable à la pratique de ces espaces qui sont plus ou moins identifiés, situés, reconnus, utilisés voire appropriés.

2.1.1. L'espace du déplacement est un espace de l'entre

Pour une grande majorité d'artistes interrogés ou observés, l'espace-temps du déplacement ne compte pas ou peu. Dans les discours, il n'est quasiment jamais évoqué ou alors pour préciser qu'il a une valeur négligeable dans le vécu du voyage. Il s'agit alors seulement d'un espace-temps de transition entre l'ici et l'ailleurs qui accompagne le changement d'état du voyageur, pour employer la terminologie de Michel Bassand déjà mentionnée en introduction de ce chapitre.

Dans la plupart des discours, les références géographiques qui structurent les récits des voyages sont les lieux de départ et surtout d'arrivée. L'espace de l'entre-deux est alors constitué d'une succession d'espaces insignifiants qui sont parcourus. Si ces espaces entre le départ et l'arrivée ont peu de signification dans le parcours du voyage, c'est qu'il s'agit soit d'espaces qui ne présentent aucun intérêt dans le cadre du voyage, soit de lieux standardisés dans la chaîne des transports. Pourtant, il existe des espaces voire des lieux (salles d'attente d'aéroports, portes d'embarcation, passages de douanes, gares, aires de repos) qui ont une importance dans le voyage, autre que seulement fonctionnelle. Ma participation au voyage de Chokolindo au Burkina Faso m'a permis d'observer la pratique et l'importance, pour les artistes en voyage, de ces espaces transitoires. Au cours du déplacement, des lieux permettent d'organiser la transition entre l'ici et l'ailleurs et d'amener progressivement au changement d'état du voyageur. En effet, lors du déplacement de Grenoble à Ouagadougou, trois types de lieux ont joué ce rôle d'accompagnement vers l'ailleurs ou de retour à l'ici. Un premier type de lieux a servi pour le regroupement de l'équipe à l'aller et de lieu d'au revoir au retour, par exemple le hall de l'aéroport Saint-Exupéry à Lyon. Un second type a été constitué par les

¹⁸² « *I want to explore the content of the line that links A to B, to unpack it, to make sure it is not taken for granted.* » (2006, p. 2).

lieux d'attente. À l'aller, ces lieux (salles d'attente, queue d'accès à l'avion, avion) permettaient une sorte de sédimentation de l'idée du voyage pour chaque membre de l'équipe. Ceci explique la remarque de Vim, le guitariste burkinabé, lorsque nous attendions dans la salle d'embarcation à Roissy : « vous voyez, le rythme commence à changer ! ». Au retour, à l'inverse, ces lieux d'attente donnaient l'occasion de faire un premier bilan, d'échanger pour faire passer le voyage du vécu au souvenir. Dans l'avion du retour de Ouagadougou, c'est la lecture de mon carnet d'observation qui a permis aux uns et aux autres de combler le temps d'attente et de vol pour revivre le séjour qui se terminait. Enfin, le dernier type de lieux est composé de tous les passages qui, en pratique comme en symbole, donnaient accès à l'ailleurs. Ce furent à l'aller les passages de sécurité, les passages de douane, l'entrée dans l'avion, la vue du littoral algérien qui annonçait l'arrivée au-dessus du continent africain, l'escale à Niamey et enfin la descente sur le tarmac brûlant de l'aéroport de Ouagadougou. À chaque passage, le franchissement était symbolisé (marquage du passage de l'État français à la zone internationale) ou bien formulé par les membres de l'équipe comme lorsque François commentait la montée progressive en température à l'aéroport de Niamey. Ces passages ont eu l'effet de seuils dans l'accès à l'ailleurs ou dans le retour à l'ici.

Ces espaces de l'*entre* ne comptent pas pour eux-mêmes dans la signification qu'ils peuvent donner au voyage car ils n'apportent pas – ou peu – d'altérité. Ils sont rarement considérés comme des lieux dans la mesure où ils ne suscitent pas ou peu d'identification à une ressource ou une localité dans le cadre du voyage. Ils s'apparentent le plus souvent à des non-lieux (Augé, 1992) auxquels la relation standardisée implique des comportements spatiaux génériques. Ils ont pourtant leur importance dans la mesure où, comme nous venons de le voir dans le cas du voyage de Chocolindo, ils donnent lieu à une spatialité du traverser (Bernier, 2013), c'est-à-dire qu'ils permettent aux acteurs du déplacement de joindre des « fractions spatiales » selon différents modes possibles. Dans le cas évoqué et compte tenu du caractère exceptionnel de ce voyage, ces espaces du traverser ont accompagné les musiciens sur les modes de « l'appropriation » et de la « découverte » (2013). Les lieux et outils du transport aérien ont plongé les musiciens dans un environnement familier qui a accompagné la transition vers des espaces où la température, les individus, le langage relevaient de plus en plus de la découverte. Pour les membres de l'équipe qui avaient l'habitude de ce trajet depuis quelques années, c'est l'appropriation qui dominait dans la pratique de ces espaces du traverser. D'une manière plus générale et en fonction des rythmes et de la récurrence des déplacements, les artistes voient leur spatialité du traverser moduler entre « l'appropriation

routinière » et « le front de la découverte », pour reprendre la typologie de Xavier Bernier. Pour autant, le comportement spatial qui est en jeu lors de ce type de traversée est celui de simples passagers en transit. À une autre échelle et plus au cœur du projet artistique, certaines traversées peuvent donner à l'espace une toute autre valeur.

2.1.2. À travers la vitre : un aperçu sur l'espace traversé

À une plus grande échelle, l'espace de l'*entre* gagne en consistance et en signification, même s'il demeure un espace de traversée dont l'existence n'a de sens que pour relier un lieu à un autre. En effet, c'est à l'échelle de la ville ou de la région et au gré des moyens de transport utilisés que le paysage défilant au travers des vitres ou derrière la visière d'un casque intègre l'espace traversé comme un lieu à part entière. À nouveau, c'est en participant aux voyages d'artistes que j'ai pu observer et pratiquer cette relation mobile à l'espace. Dans les deux cas, les traversées avaient lieu à une échelle métropolitaine : à Montréal comme à Ouagadougou, les déplacements mettaient en évidence un rapport de dimensions spatiales entre l'espace de la rue et le territoire de la métropole. Malgré la nature différente de chacun des projets artistiques, les voyages ont donné lieu à des traversées urbaines au cours desquelles la pratique mobile a donné de la valeur aux espaces de l'*entre*.

Plongés ou replongés dans une grande ville africaine ou américaine inconnue pour la plupart des membres du groupe, nous avons vécu les traversées sur le mode du « front de la découverte » ou de la redécouverte, pour utiliser à nouveau la typologie de Xavier Bernier (2013). D'abord de l'aéroport jusqu'à notre logement, puis entre nos différents lieux de vie, Ouagadougou a été découverte essentiellement à travers la vitre d'un minibus Mercedes. Presque chaque jour, le trajet guidé par notre chauffeur, Richard, était un passage obligé pour nous conduire tour-à-tour vers l'Institut français ou le Reemdoogo. Entre les deux défilaient des paysages urbains d'une métropole africaine : le « goudron¹⁸³ », les rues en terre battue, les boutiques, les immeubles, les nuées de scooters, quelques monuments, les Ouagalais (voir vidéo *Ouaga_163*¹⁸⁴). À Montréal, les lieux de destination ont été plus variés et les modes de transport plus divers : métro, bus, taxi, voiture de location, marche. Contrairement au séjour à Ouagadougou, les traversées laissaient davantage de place à la sérendipité¹⁸⁵. Les paysages de l'*entre* ont par ailleurs été également plus variés : buildings du *downtown*, parcs, rues du

¹⁸³ Ce mot désigne les grandes artères goudronnées de la ville, par opposition aux rues en terre battue où des empilements de pneus matérialisent les ronds-points.

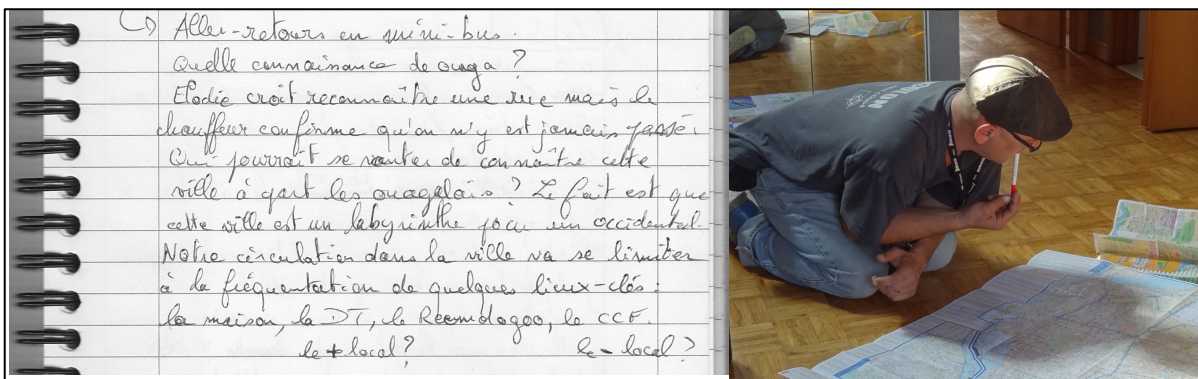
¹⁸⁴ vimeo.com/219067571

¹⁸⁵ « C'est pas l'idée de chercher le mieux, c'est l'idée de rencontrer sur notre parcours. » Yann Servoz m'expliquant sa démarche artistique dans les rues de Montréal, le 25 septembre 2014.

Plateau, berges du Saint-Laurent, etc. (voir vidéos *Montréal_63*¹⁸⁶ et *Montréal_86*¹⁸⁷).

Ces espaces traversés et les paysages par lesquels nous les avons captés n'ont pas eu le statut de simple décor pour combler un vide entre les lieux de départ et de destination. Il s'est agi d'une partie intégrante du voyage durant lequel la vue en mouvement permettait d'avoir un aperçu de la ville toute entière. La traversée de ces morceaux de ville a ainsi impliqué une relation spatiale semblable à une synecdoque, cette figure littéraire qui permet d'identifier une partie à un tout ou inversement. Bernard Debarbieux a analysé comment ce mécanisme peut s'appliquer à la relation géographique aux lieux et lui donner du sens (1995b, 1995a). Nous la reprenons ici en l'adaptant aux espaces traversés. Ainsi, dans le minibus Mercedes à Ouagadougou, à travers le périmètre de la vitre, c'est un aperçu global de la ville qui nous était donné à voir. À Montréal, les différents modes de transport ont permis de varier les vitesses et les étendues couvertes pour capter la ville : la ruelle typique des arrière-cours du Plateau par la marche (voir vidéo *Montréal_63*¹⁸⁸) ou l'ensemble du quartier de Mile End par le toit ouvrant de la voiture (voir vidéo *Montréal_86*¹⁸⁹). De plus, c'est par ses parties que chacune de ces deux villes ont été caractérisées, comprises et retenues : les figures génériques des voies de circulation ouagalaises déjà évoquées ou bien des lieux typiques (parcs, monuments, allées d'érables) de la capitale québécoise.

Encadré 30 - Se repérer dans la ville, donner du sens aux espaces de l'entre



« Élodie croit reconnaître une rue mais le chauffeur confirme qu'on n'y ait jamais passé. »

Extrait du carnet d'observation, Ouagadougou, 10 avril 2015.

Mickaël et Montréal : une relation à l'espace par la carte.

Photographie *in situ*, appartement du Plateau, 27 septembre 2014.

¹⁸⁶ vimeo.com/219072665

¹⁸⁷ vimeo.com/219071744

¹⁸⁸ vimeo.com/219072665

¹⁸⁹ vimeo.com/219071744

C'est la raison pour laquelle ces espaces de traversée ont pris une signification plus importante que simplement des espaces *entre*. Cette signification s'est retrouvée dans la nécessité pour certains membres de se situer dans l'espace, de s'accrocher à des repères malgré l'instabilité du déplacement d'une part, et en dépit de la présence de guides (Richard à Ouagadougou et le GPS à Montréal) d'autre part. Cela s'est manifesté à Ouagadougou par de nombreuses remarques des uns et des autres cherchant à identifier des rues, des bâtiments, des boutiques ou bien à reconnaître des trajets déjà empruntés. À Montréal, ce fut le recours fréquent à des cartes pour pouvoir nommer des rues, des voies, lieux de passage et préparer les trajets à venir (voir Encadré 30).

Enfin, cette relation de synecdoque de la rue à la ville se retrouve également dans la spécificité artistique de la pratique de la ville. Dans un cas comme dans l'autre, elle s'est manifestée par la volonté de capter ces espace-temps de l'*entre* qui, à travers le regard, l'objectif d'une caméra ou d'un appareil photo ou bien le micro d'un enregistreur, donneraient plus tard la dimension de toute une ville. Comme on peut le voir sur la vidéo *Ouaga_163*¹⁹⁰, les va-et-vient dans le minibus Mercedes sont l'occasion pour Christoo de filmer ou photographier Ouagadougou en mouvement dans l'optique d'intégrer ces prises à un film de restitution du voyage à l'usage aussi bien des membres de l'équipe, des financeurs et du grand public. Pour Yann Servoz et Mickael Bouvet à Montréal, comme nous l'avons déjà mentionné, la captation de la ville était l'objectif artistique du voyage. Cette captation n'a pas été réalisée uniquement de manière statique depuis des lieux ciblés *a priori*. Les artistes ont profité des déplacements pour capter une dimension plus large de la ville. Les vidéos *Montréal_63*¹⁹¹ et *Montréal_86*¹⁹² montrent deux manières de mettre en œuvre leur dispositif de captation en étant mobiles. Ils ont même mis à profit un dispositif touristique qui repose précisément sur cette synecdoque : le bus à impériale du *City Sightseeing Tour* et son guide qui commentait chaque point remarquable en français et en anglais à des fins touristiques. Pour autant, cette démarche fait ressortir la limite de la relation de synecdoque à la ville par le déplacement :

« Je ne sais pas si tu connais mieux la ville en faisant un tour avec un bus ou en restant assis la même durée à un endroit précis à regarder ce qui se passe autour. Là [dans le bus] il n'y a pas le poulx de la ville en fait. »

¹⁹⁰ vimeo.com/219067571

¹⁹¹ vimeo.com/219072665

¹⁹² vimeo.com/219071744

Ce commentaire de Yann Servoz quelques minutes après la descente du bus montre que, de la même manière que depuis un belvédère, la relation à l'ensemble peut demeurer partielle et superficielle. C'est la raison pour laquelle d'autres captations en voiture ont eu lieu, avec plus de liberté de mouvement et plus de place pour une sérendipité révélant la ville d'un autre point de vue.

À Montréal comme à Ouagadougou, les espaces traversés ont été des espaces de l'*entre* auxquels la pratique dans un contexte à la fois de (re)découverte et de projet artistique a conféré une valeur particulière. Au gré des déplacements, ces espaces ont relié et englobé les différents lieux du séjour par la relation de synecdoque que nous avons mis en évidence. Cependant, une différence de degré est à noter entre les deux voyages analysés. À Ouagadougou, la valeur de lien entre les lieux a été la principale, chaque lieu de destination restant prépondérant dans la manière de se situer et pour l'importance des activités durant le séjour. Autrement dit, chaque déplacement a eu l'effet d'un changement d'échelle : de celle du lieu au départ à celle de la ville durant le trajet pour revenir à celle du lieu à l'arrivée. À Montréal, les lieux de destination perdaient parfois de leur importance au profit de l'espace-temps du trajet qui offrait bien plus de matière artistique que la destination ciblée. Ces moments ont donné lieu à une spatialité qui, en privilégiant la mobilité au déplacement d'un point à un autre, allait au-delà de la seule traversée.

2.1.3. La route : un espace mobile

Pour certains artistes, à une autre échelle et dans certaines conditions de mobilité, c'est l'espace de l'*entre* qui finit par être le plus signifiant, au détriment des lieux qui bornent les trajets. En effet, à une échelle spatio-temporelle plus petite, lorsque la série de déplacements dure plus longtemps, qu'ils sont plus fréquents et couvrent une plus grande superficie, la spatialité change et s'appuie sur d'autres types de repères liés au mouvement. Généralement, les espaces traversés et la spatialité mobile qui est induite sont désignés par les artistes sous le terme générique de "la route". Il s'agit ici de montrer que la spatialité de la route inverse l'ordre des références, s'appuyant davantage sur un espace mobile que sur la fixité des lieux.

Cette spatialité est généralement exprimée dans le contexte des tournées dont nous avons vu les formes spatio-temporelles dans le chapitre 6. Nous avons alors évoqué, en nous appuyant sur les travaux de Philippe Bourdeau à propos des Rolling Stones, un effet de « désarrimage vis-à-vis des lieux » ou de « désancrage » (2009, p. 84) débouchant sur un rapport à l'espace sans lieux (2009, p. 87). Ces mêmes relations à l'espace se retrouvent chez des artistes à la célébrité plus modeste et aux parcours plus restreints (Hein, 2004 ; Segré, 2012) car ce n'est

pas l'ampleur de la tournée ni sa récurrence qui crée cette spatialité mais son rythme. Le rythme rigide bien connu des *tour managers* est systématiquement évoqué par les artistes interrogés qui l'ont expérimenté, en particulier les musiciens :

Sébastien Daucé : « Pour les musiciens, la vie d'intermittent aujourd'hui c'est de toujours être dans les trains, de toujours être dans un Lieu, dans un hôtel Ibis. C'est ça la vie en permanence. »

Renaud Brustlein : « Et quand tu t'es tapé huit heures de camion et que tu arrives à 16h pour tes balances et que tu balances de 17h à 19h, que tu joues, tu manges et après c'est 23h, et le lendemain tu repars à 9h du mat', tu vois rien de la ville. »

Sammy Decoster : « Quand tu fais une tournée [...] tu te retrouves [...] pris dans les contraintes techniques de devoir être à une certaine heure en balances, de devoir courir, de devoir aller à l'hôtel déposer tes trucs, faire la balance, manger rapidement au réfectoire, voir toujours un petit peu les mêmes gens. [...] Et puis après tu rentres à l'hôtel et puis tu repars, et puis tu vas rejouer ailleurs, et t'as pas le temps vraiment de visiter, quoi. »

Le rythme de la tournée, au service d'un rendement centré sur la vente de spectacles, accélère le temps dans les lieux et le ralentit dans le déplacement. Ces citations sont sans équivoque : dans les lieux évoqués (salle de spectacle, ville), caractérisables à la fois par la fixité et la localité (identifiables, délimitables, localisables), les artistes n'ont pas le temps. Les repères spatiaux y sont paradoxaux car d'un côté les repères au sein des Lieux¹⁹³ sont facilités par des dispositifs standardisés (les mêmes plannings, loges semblables, « toujours un petit peu les mêmes gens »¹⁹⁴, « hôtel Ibis ») mais d'un autre, le rythme effréné leur permet à peine de localiser et rarement d'identifier ce qu'il y a autour (« tu vois rien de la ville »¹⁹⁵, « t'as pas le temps vraiment de visiter »). Ce rythme et ces lieux standardisés produisent une routine inscrite dans un circuit qui se traduit par une perte de signification des lieux pour les artistes :

Renaud Brustlein : « À force d'être tout le temps sur la route, t'as aussi l'impression d'être comme ça, d'être en perpétuel mouvement et ça crée un truc... Tu sais où tu vas, si tu veux mais à un moment, tu vas toujours d'un point A à un point B sans jamais vraiment te poser. »

Il ressort alors des discours une impression de malaise : ce rythme bien réglé et ces lieux taillés pour l'accueil des artistes en tournée sont au service d'un confort qu'ils dénigrent. En d'autres termes, le confort est vécu comme une usure. Les artistes expriment alors le besoin de se reposer sur d'autres repères spatiaux qui leurs permettraient de sortir du circuit. C'est

¹⁹³ Il est question des Lieux au sens de l'institution d'accueil des artistes (salle de spectacle, SMAC, MJC, etc.).

¹⁹⁴ Sammy Decoster poursuit : « même si ce n'est pas les mêmes équipes techniques à chaque fois mais c'est toujours les mêmes... voilà, t'as pas grand chose à raconter. »

¹⁹⁵ Renaud Brustlein poursuit : « Des fois, il y a des villes où moi j'ai été trois ou quatre fois et je connais rien de la ville, je connais la salle de concert en périphérie. »

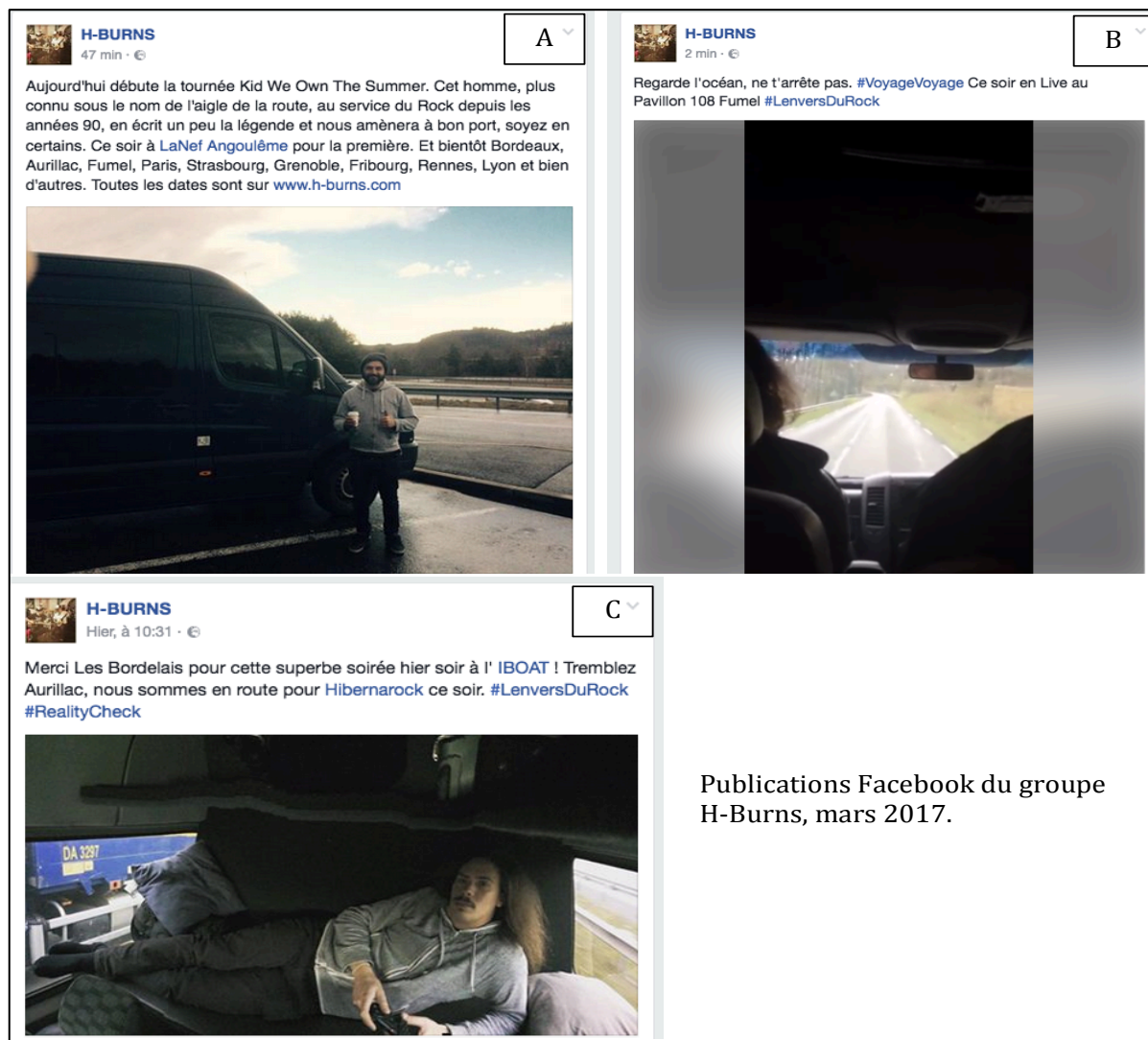
avant tout le désir de visiter, de localiser, d'identifier, de rencontrer, autrement dit de retrouver de véritables repères qui relèvent d'une spatialité des lieux. C'est également la nécessité de reporter les repères spatiaux et leur signification dans le parcours sur la partie en mouvement plutôt que sur les parties fixes. L'espace signifiant devient alors un espace mobile qui répond à une autre forme de spatialité (Retaillé, 1998, 2005, 2009b, 2010).

Cette spatialité s'appuie en premier lieu sur le fait d'habiter la mobilité. Il s'agit plus précisément de créer des repères dans les temps et les espaces du déplacement :

Renaud Brustlein : « Dans ton mouvement, tu recrées aussi une espèce de maison. Par exemple, on a acheté un camion de tournée et dedans, on a fait en sorte que les conditions de voyage soient plus agréables. On regarde des films, on a une petite chaîne hi-fi, on s'est fait une petite table de salon à l'intérieur. Comme ça au-moins quand on arrive, on est apte aux rapports sociaux. »

Le camion ou le *tour bus* est plus qu'un habitat mobile le long de la tournée, il est un symbole et un instrument d'un espace qui devient lui-même mobile. C'est au-delà des discours que nous avons trouvé le plus de traces concrètes de cette spatialité : dans des publications Facebook dont le format permet, dans le temps de la tournée, de manifester par images commentées la manière de pratiquer l'espace en étant mobile (voir Figure 22 et Figure 23). La tournée du groupe H-Burns a démarré symboliquement avec l'image A (voir Figure 22) qui réunit dans un triptyque le camion, le chauffeur et le bitume (à la fois le parking et la route en arrière-plan). Son commentaire célèbre tout d'abord « l'aigle de la route, au service du rock » faisant l'éloge d'un chauffeur comparé à une sorte de seigneur d'un territoire du rock. Ce dernier prendrait alors la forme spatiale linéaire de la route et non la surface associée habituellement au territoire. Bien que son camion soit mobile, les références spatiales évoquées reposent davantage sur des éléments fixes : le territoire du rock, la linéarité de la route, la mise en scène arrêtée sur un parking. Ceci est confirmé par la série de lieux mentionnés qui composent la feuille de route du chauffeur. Les autres images mettent également en avant les références à l'espace mobile. Premièrement, c'est l'espace intérieur du camion qui fait désormais sens d'après l'image C sur laquelle on voit un des musiciens du groupe dans une posture confortable : allongé dans sa couchette et tenant une manette de jeu vidéo. Cet espace procure un relatif confort et les artistes y ont construit des repères. À quelques commodités près, le camion est habitable et permet à ses occupants d'accorder tout son sens à un espace intérieur qui est mobile.

Figure 22 – Le camion de tournée de H-Burns avec l'espace mobile



Publications Facebook du groupe H-Burns, mars 2017.

Deuxièmement, avec ce temps de présence prépondérant sur la route, l'espace pratiqué ne se limite plus au déplacement ni même à la traversée mais correspond au mouvement. L'image B met en perspective l'intérieur et l'extérieur, une manière de signifier le mouvement : un déplacement dénué de contexte territorial, l'équivalent dynamique de la localité dans un espace abstrait pour Tim Cresswell¹⁹⁶ (2006, p. 3) ou bien ce « phénomène premier [qui] révèle qu'il existe un rapport de distance » pour Denis Retaillé¹⁹⁷ (2009b, p. 104). Le rapport à la distance évoqué par cette image est effectivement relatif : incontournable pour le chauffeur (dont le GPS indique probablement le reste à parcourir en kilomètres) mais négligeable pour les occupants du camion pour qui la route est simplement un horizon. C'est d'ailleurs cette idée d'horizon qui ressort du commentaire : « Regarde l'océan, ne t'arrête

¹⁹⁶ « *We can think of movement, then, as the dynamic equivalent of location in abstract space.* »

¹⁹⁷ Denis Retaillé poursuit ainsi : « [...] sans mouvement il n'est pas de distance sinon dans une vision extérieure qui donne aux choses une existence première et une position les unes par rapport aux autres ».


pas ». Cet espace mobile qu'est la route ne semble pas avoir de début ni de fin si ce n'est l'horizon auquel même l'océan pourra difficilement s'imposer comme une limite.


Chaque commentaire d'image mentionne pourtant bien des lieux, ceux qui vont jaloner le parcours. Il n'est donc pas question d'errance dans la mesure où les parcours des artistes demeurent tendus entre un lieu de départ et un lieu de destination. Or ces lieux apparaissent davantage comme des repères pour les internautes qui restent dans une spatialité fixe, comme pour leur permettre de se situer par rapport aux lieux de concerts à venir, d'une part, et de restituer l'ensemble du parcours, d'autre part. Les artistes, eux, se situent dans cet espace mobile à la fois moins défini mais davantage signifiant : la route. Cette spatialité est ressortie du discours et des parcours de plusieurs autres artistes interrogés : Kumulus lors de sa tournée dans les Balkans, Tour de Cirque lors de ses tournées en Afrique de l'Ouest et en Amérique du Nord, 2 Rien Merci lors des tournées européennes de la Trilogie d'Entresorts forains. L'énumération de ces exemples montre que, même s'il semble prépondérant, le secteur artistique des musiques actuelles n'est pas le seul à développer cette spatialité. Le cirque ou les arts de la rue sont également représentés. Dans chaque cas, un bus, un 4x4, une caravane ou une yourte avait pour rôle d'organiser le mouvement et de plonger les artistes dans un espace mobile le long de la route.

2.1.4. Esthétique de la route et espace mobile de créativité

La route a été amplement célébrée par l'art et apparaît depuis plus d'un siècle comme une mine intarissable de créativité (revoir chapitres 1 et 2). Rappelons en particulier la place majeure de la route dans l'esthétique de la *beat generation*, tant sur le plan littéraire que musical. Dominique Baqué a mis en évidence la relation entre cet objet géographique et la posture esthétique de l'instabilité et de la « pensée-autre » qui caractérise, selon elle, les artistes (2006). Le musicien Sammy Decoster, toujours via sa page Facebook, célèbre régulièrement la route comme une composante fondamentale de sa spatialité (voir Figure 23). Nous y retrouvons à nouveau des éléments qui font de la route un espace mobile. Tout d'abord, dans l'ensemble de ses publications, seul le mouvement compte, peu importe les lieux ou les modes de transport (voiture le plus souvent mais on trouve aussi des images prises depuis des trains, des avions, un bateau et en marche le long de sentiers de randonnée).


Figure 23 – La route dans l'univers de Sammy Decoster : un espace central et indéfini





Sammy Decoster
54 min · 

A

J aimerais écrire une chanson qui ressemble à ce paysage

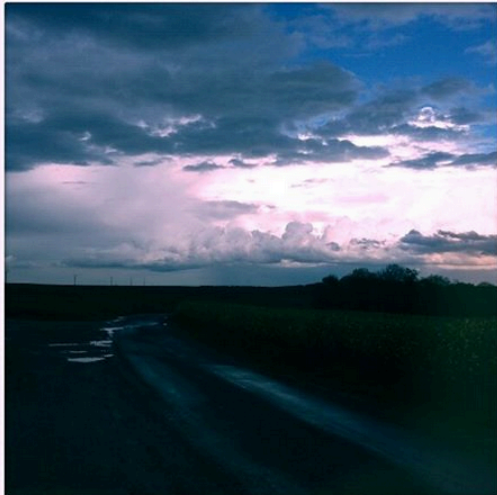






Sammy Decoster
3 h · 

B

Et heureux sur une route au milieu de rien avec l'envie de le partager.








Sammy Decoster
4 h · 

C


Ce soir en concert nulle part










Sammy Decoster a ajouté une photo.
6 h · 

D





 J'aime
 Commenter
 Partager

 2
Chronologique ▾




Casque Bleu Route 66 ?
J'aime · Répondre · 24 min



Sammy Decoster
Sponsorisé · 

E

ce n'est pas l' Arizona mais bien l' Ardèche
"De glace" en résidence avec SMAC 07!



Publications Facebook de Sammy Decoster, décembre 2016 à mars 2017.

Il publie aussi régulièrement des photos de routes : une langue bitumeuse qui se perd dans l'horizon en indiquant une direction sans destination. Dans le cas de l'image A, il relie directement cet espace à sa créativité : la route l'inspire. De nombreuses chansons ont la route pour thème, comme un objet géographique ou bien comme une métaphore¹⁹⁸. Encore une fois, il s'agit de la route pour elle-même et en aucun cas d'un instrument pour organiser le déplacement vers une destination. En effet, Sammy Decoster joue à brouiller les pistes qui amèneraient à localiser voire à identifier. Tantôt « au milieu de rien » (image B), tantôt « nulle part » (image C), ou encore sans légende pour l'image D, ce qui pique la curiosité d'un internaute proposant en commentaire, comme solution d'identification, la célèbre route 66. Sur d'autres publications encore, il s'amuse à faire l'amalgame entre les lieux (ici sur l'image E entre l'Ardèche et l'Arizona) et les types d'espaces lorsqu'il photographie une cabane qu'il situe dans Paris. Pour lui, la route est un espace mobile dans la mesure où les lieux qu'il saisit par la photographie sont distincts de toute possibilité de situation ou de localisation. Les repères mis en scène sont transposables à l'infini, dénués de limites au bout de la route et ouverts sur les espaces qui la bordent. Comme l'indique Denis Retaillé à propos du concept d'espace mobile, le lieu n'y existe plus par une localisation et une identification mais parce qu'il s'y passe quelque chose : ici une émotion produite chez l'artiste, une manifestation esthétique que son appareil photo a saisi. Pour d'autres, comme H-Burns il peut s'agir d'une rencontre avec le public lors d'un concert, un événement marquant le long du trajet. Le lieu surgit alors de manière éphémère et souple, il n'existe pas parce qu'il est situé mais parce qu'il est mobile.

Cependant, le cadre théorique de l'espace mobile que nous avons mobilisé permet d'analyser la spatialité des artistes avec certaines limites à préciser. Premièrement, nous avons vu que pour le chauffeur, la mobilité demeure de l'ordre des déplacements pour lesquels les références spatiales et mêmes territoriales demeurent les lieux de concerts vers lesquels il doit conduire le groupe. Il serait délicat d'envisager qu'au sein du même véhicule les membres de l'équipe se projettent en permanence dans des spatialités aux logiques inverses. Il est davantage probable que les deux spatialités coexistent et s'équilibrent à différents moments du parcours. La spatialité exprimée dans le discours ou dans les publications met en avant celle qui correspond le plus à l'activité artistique de la tournée et à l'expression esthétique de la route. Deuxièmement, la route ne correspond pas totalement à un espace mobile tel que le caractérise Denis Retaillé. D'une part, la route n'est pas un espace totalement ouvert et les

¹⁹⁸ Notons en particulier *The Drive* dont le clip met majoritairement en scène un horizon vu depuis la fenêtre d'une voiture en mouvement. www.youtube.com/watch?v=n9W_faoFseg

formes spatio-temporelles de la tournée en font davantage un circuit. D'autre part, l'incertitude et l'adaptation qui caractérise l'espace mobile demeurent limitées dans le cadre des feuilles de route des tournées.

Néanmoins, la théorie de l'espace mobile fait ressortir l'inversion des logiques spatiales dans certaines pratiques de déplacement des artistes pour lesquelles les repères d'échelles, de distances et de localité mettent en avant la référence au mouvement au détriment des lieux fixes (voir Tableau 16). Autrement dit, les espaces de l'*entre* deviennent un milieu. On peut reconnaître, à travers les cas d'artistes cités et les formes spatio-temporelles sous-jacentes à l'étude des spatialités, les figures du *transhumant* ou du *nomade* développées dans la précédente partie de la thèse (revoir chapitre 6). L'analyse des spatialités des artistes vient enrichir la caractérisation de ces figures. Les espaces de l'*entre* servent tour-à-tour une interspatialité et une connaissance approfondie d'un lieu pour le *transhumant* et un espace qui est mobile pour le *nomade*. Cette théorie permet de dépasser les analyses sur les tournées des musiciens qui se limitent à un constat de désancrage, de pertes de repères spatiaux. Il existe un gradient de relations mobiles aux espaces de l'*entre* en fonction des caractéristiques spatiales de la mobilité (échelle, rythme, localité) mais également d'une posture esthétique.

Tableau 16 – Espaces de l'*entre* et spatialité créative mobile

Échelle	Nature des espaces de l' <i>entre</i>	Fonction des espaces de l' <i>entre</i>	Spatialité créative
Toute	Espaces de transition	Interspatialité	Moyen spatial pour l'activité artistique
Ville, région	Espaces traversés	Synecdoque	Connaissance dynamique de l'espace et de l'altérité
Région, pays, continent, monde	Espace mobile	Milieu, espace de référence	La <i>route</i> comme référence esthétique.

Réalisation : F.Barthélémy, 2017.

2.2. Les lieux de l'*ailleurs* : de la métaphore de l'*ancrage* à la spatialité créative

« La mobilité ne s'oppose pas à l'ancrage » (Ortar, 2005)

En isolant les espaces de l'*entre*, nous venons d'analyser les spatialités de la mobilité sous les seuls angles du déplacement et du mouvement. Or, pour reprendre la théorisation de Tim Cresswell, la mobilité implique le déplacement d'un point A à un point B qui sont considérés comme des lieux où le mouvement se stabilise¹⁹⁹. Nous avons vu dans le chapitre 6 les types de lieux fréquentés par les artistes rhônalpins dans le monde à travers leurs destinations ainsi

¹⁹⁹ Tim Cresswell emploie le terme de *place* traduit ici par lieux.

que, dans la première partie de ce chapitre, le rôle des lieux dans la présence ou la mise à distance des artistes au cours des voyages. Ces lieux dont Nathalie Ortar affirme le rôle d'ancrage sont inhérents au processus de mobilité. L'étude de la mobilité des artistes ne pourrait donc se passer d'une analyse de la spatialité dans les moments où le mouvement s'arrête pour questionner la nature, l'intensité ou le rôle de l'ancrage.

Nous avons vu dans le chapitre 6 que la mobilité artistique est construite comme un projet qui assemble différents objectifs et différentes pratiques qui se concrétisent dans l'espace et relèvent d'une intentionnalité (Stock, 2004). Ce résultat nous permet d'écarter un mode de mobilité : l'errance. Dans la mesure où les projets précèdent la mobilité, la projection spatiale et temporelle du voyage suppose de localiser, d'identifier des territoires et des lieux, à différentes échelles (région, ville, quartier, Lieu). Au préalable, nous devons distinguer deux natures du lieu auxquels nous allons nous référer : le lieu au sens géographique comme la « plus petite unité spatiale complexe de la société » (Lussault, 2003a, p. 561) et le Lieu qui est l'inscription spatiale d'une institution (à la fois lieu et symbole de l'institution). Le Lieu est prédéterminé au sens où l'institution en a déjà créé les contours et le contenant, à la fois matériel et symbolique. Même s'il existe par une construction sociale qui localise (Debarbieux, 1995b, 1995a), le lieu laisse davantage de marge aux artistes pour identifier leurs propres localités.

Bernard Debarbieux insiste : « le lieu ne va pas de soi » (1995a, p. 16), tout comme il interroge le terme d'ancrage, comme métaphore qui « [évoque] les rapports aux lieux des individus et des collectifs ou leurs mobilités » (2014, p. 68). Plus précisément, il distingue trois notions, à la fois par les images auxquelles elles renvoient, par les types de lieux auxquels elles font référence et par les rapports aux lieux qu'elles décrivent : l'enracinement, l'ancrage et l'amarrage. Nous allons utiliser la valeur métaphorique de ces notions en tant que catégories analytiques pour analyser la relation spatiale qui s'opère entre les artistes et les lieux dans le cadre de leur mobilité. Pour cela, nous allons isoler des types de lieux que nous avons mentionnés dans le chapitre 6 en fonction de leur usage : les lieux de diffusion, de création et de recherche.

2.2.1. Les lieux de diffusion et la métaphore de l'ancrage

L'étude des formes spatiales et temporelles des tournées dans le chapitre 6 a conclu à des relations spatiales aux lieux de diffusion qui tendaient, au gré du mouvement, à se déconnecter des lieux. Certains auteurs déjà évoqués (Bourdeau, 2009 ; Hein, 2004) emploient d'ailleurs la métaphore de l'ancrage pour décrire le mécanisme contraire : le désancrage²⁰⁰. Qu'est-ce qui, dès lors, donne cette impression de décrochage, de circuler en étant coupé des lieux et distant des territoires ? Au-delà des discours d'artistes dont nous avons déjà cité les éléments les plus éclairants de cette impression (voir 2.1.3 de ce chapitre), l'observation de la participation de la compagnie 2 Rien Merci au festival *Passatge Insòlit* en Espagne a permis de dégager des éléments d'une spatialité qui repose sur une dialectique du dedans et du dehors. 2 Rien Merci était programmé sur ce festival de Santa Coloma de Gramenet dans la banlieue de Barcelone les 25 et 26 octobre 2014 pour jouer leur spectacle *Moulin Cabot*. Le lieu du festival se situe au cœur de la ville, sur une place entourée d'immeuble et fonctionne de manière fermée. Ainsi, durant les 48 heures passées sur place, la spatialité des artistes a oscillé entre enfermement et désir d'ouverture, de sortie, de découverte, entre un monde du dedans et un monde du dehors.

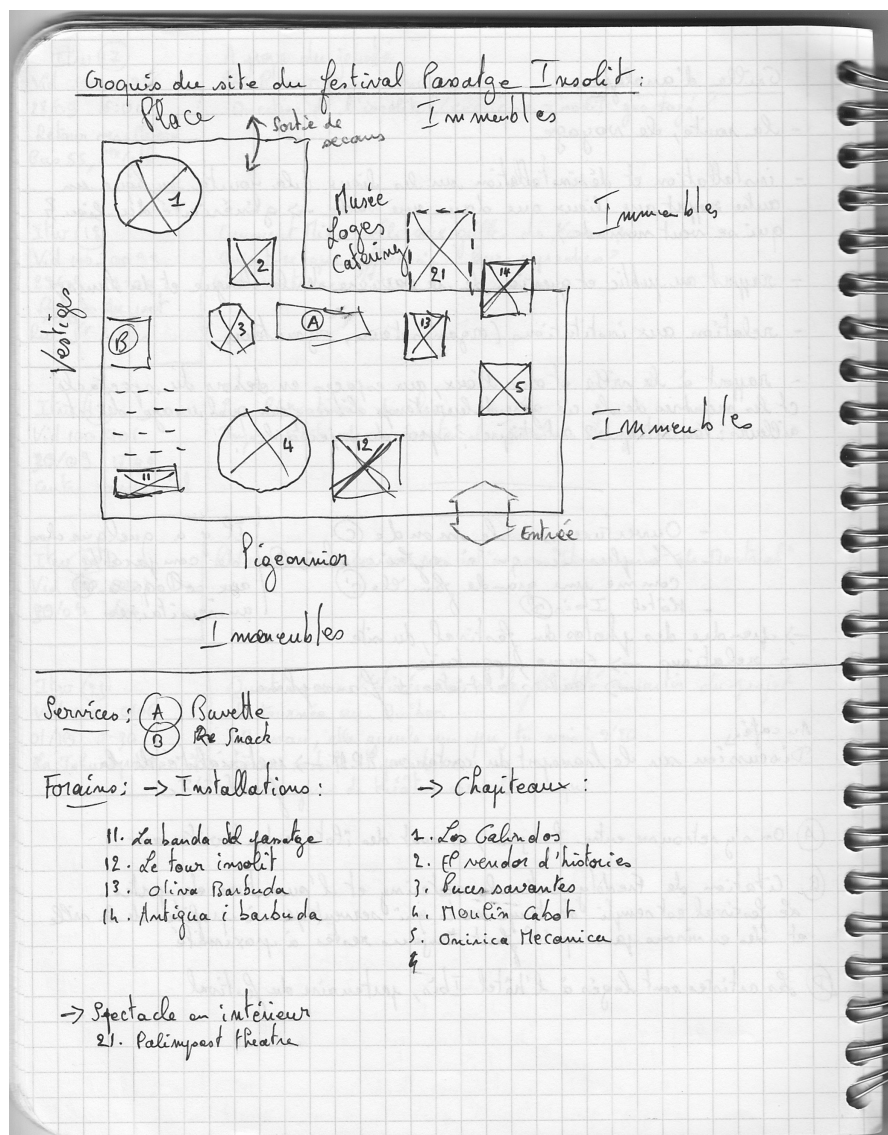
Le festival est, en effet, un lieu fermé. D'une part, il est clôturé pour marquer une distinction entre les artistes et les habitants du quartier. Aux heures d'ouverture (en soirée), seul le public muni de tickets peut entrer. Dès lors, pour les artistes, les entrées et sorties de l'enceinte du festival sont contrôlées et nécessitent le port d'un badge. D'autre part, le lieu du festival, avec ses installations et le regroupement des artistes, crée un monde à part, coupé du quotidien du quartier. Il est constitué de décors forains : yourtes, baraques, entresorts, installations burlesques. C'est la volonté d'Emma, l'organisatrice, de créer un monde insolite qui tranche avec le décor et la vie de ce quartier. Ce monde du dedans est renforcé par la présence d'artistes qui proposent tous une esthétique proche : celle des forains burlesques qui se décline en cirque de puces savantes, raconteur d'histoires, pianiste de cinéma muet, fanfare d'un autre temps, etc. (voir Figure 24). La cohésion de ce monde du dedans et la rencontre avec le monde du dehors ont été clairement exprimés par Emma lorsqu'elle a demandé à tous les artistes d'être présents à l'entrée du site du festival lors de l'ouverture des portes. Elle a justifié cette demande en précisant : « parce qu'on est une grande famille »²⁰¹. Ainsi, nous pouvons analyser cette spatialité du lieu de diffusion comme l'emboîtement d'un dedans dans un dehors, à la fois du fait de la structure et la fonctionnalité du lieu mais également du fait

²⁰⁰ Philippe Bourdeau emploie également le terme de « désarrimage » (2009, p. 84).

²⁰¹ Précisons qu'Emma parlait français correctement.

d'une mise en œuvre symbolique de la présence et du rôle des artistes dans le lieu. Une frontière à la fois pratique et symbolique s'établit et s'ouvre entre l'espace des artistes et celui du public.

Figure 24 - Le site du festival *Passatge Insòlit*



Source : F.Barthélémy, carnet d'observation, 25 oct. 2014

Si cette dialectique spatiale entre un dedans et un dehors fait partie de l'organisation du festival, elle peut créer pour certains artistes un sentiment d'enfermement et un désir d'ouverture. Ce sentiment est bien connu des artistes en diffusion et a été anticipé par un des membres de la compagnie qui est arrivé quelques jours avant le début du festival, en famille, pour profiter de la découverte de Barcelone. Il s'agit d'un temps touristique articulé au temps artistique, moyennant quelques jours supplémentaires sur place. Ce type de pratique paraît fréquent et a été évoqué par d'autres artistes interrogés, notamment Sébastien Daucé à propos des voyages de l'Ensemble Correspondances au Japon, au Liban ou en Colombie. Les autres

membres de la compagnie ont passé leurs 48 heures à Barcelone entre l'aéroport, le site du festival et l'hôtel Ibis situé à proximité. Plusieurs remarques ou attitudes de certains membres de la compagnie durant le festival ont attiré mon attention, à la fois sur cette dialectique spatiale et sur la volonté d'en sortir. Ainsi, à plusieurs reprises, Freddy, un des comédiens, a émis le désir de sortir pour aller dans Barcelone²⁰² et s'est renseigné pour s'y rendre. Pour Mika, un autre comédien/technicien, c'est l'espace plus proche qui était intéressant et qu'il souhaitait davantage pratiquer pour découvrir voire échanger avec les locaux :

« Après le catering du samedi midi, sortie de l'enceinte pour boire un café sur la place adjacente. À l'ouverture de la barrière par Emma, Mika s'exclame : "enfin, le monde réel !" . »²⁰³

À nouveau est exprimée la dialectique spatiale entre un dedans et un dehors mais à travers l'expression de Mika, elle se double d'une valeur supplémentaire : si le dehors est associé au monde réel, le dedans se retrouve assimilé à un monde qui ne l'est pas. Irréel ou virtuel, cet espace intérieur a été vécu par Mika comme un monde qui s'oppose à l'authenticité du quartier. Un monde qui s'implante de manière éphémère avec des formes d'occupation de l'espace pouvant paraître génériques pour des artistes qui ont l'habitude des festivals et de l'esthétique foraine. À l'inverse, le public a pu reconnaître dans les installations du festival une authenticité retrouvée de l'univers forain. Cette spatialité générique du festival est renforcée par le dispositif scénique de la yourte que la compagnie transporte pour jouer ce spectacle. Même si le public est tous les soirs différent et réagit de manière différente – ce que j'ai pu constater sur plusieurs représentations du spectacle – le dispositif scénique reste le même et suit la compagnie pour jouer partout.

Ce type de relation aux lieux correspond à la métaphore de l'ancrage, comme la caractérise Bernard Debarbieux : les artistes "jettent l'ancre" de manière occasionnelle, le temps d'un spectacle. Ici, la yourte peut même incarner la métaphore de l'ancre : « l'objet de [l]a fixation » (2014, p. 71). La yourte peut apparaître ici comme un symbole de nomadisme mais son usage la renvoie davantage à la temporalité de l'événementiel propre à l'itinérance. Or, la temporalité n'est pas le seul facteur qui limite l'investissement dans les lieux, la dialectique spatiale entre un dedans et un dehors entrave de manière structurelle les relations d'attachement aux lieux préexistants et aux ressources humaines et esthétiques.

²⁰² « J'aimerais bien quand même aller faire un tour sur la place là, celle qu'on voit tout le temps à la télé. »

²⁰³ Extrait du carnet d'observation, 25 octobre 2014.

2.2.2. Les lieux de création et la métaphore de l'amarrage

Nous avons vu précédemment les formes spatiales et temporelles de la résidence à l'étranger (voir 2.1.3 du chapitre 6) puis les valeurs que l'éloignement ou la proximité peuvent lui apporter sur le plan artistique (voir section 1 de ce chapitre). Il s'agit désormais d'étudier la relation à l'espace qui découle de la présence des artistes dans un lieu dédié pour un objectif de création. La résidence de création du groupe Chocolindo à Ouagadougou pour le projet *Circulons 2.0* m'a permis d'observer la relation spatiale à différents lieux durant dix jours, du 9 au 17 avril 2015. Si certains discours d'artistes, recueillis en entretien, ont mis l'accent sur les bienfaits de la mise à distance et de l'isolement lors des résidences à l'étranger²⁰⁴, l'observation a plutôt mis en évidence une tension entre dépaysement et recherche de repères familiers. Durant une dizaine de jours, le groupe a fréquenté plusieurs lieux au sein de la capitale burkinabée. Chacun correspondait à des fonctions utiles à la résidence de création d'un répertoire qui était le but du voyage : la maison où nous résidions, l'école de la Dernière Trompette où avaient lieu des ateliers et des répétitions, l'Institut français et le Lieu de musiques actuelles du Reemdoogo. Tout le séjour a été rythmé par une circulation entre ces différents lieux. La présence des artistes dans ces lieux interroge la localité de leur pratique, c'est-à-dire d'une part ce qui est d'ici et ce qui renvoie à l'ailleurs, et d'autre part comment ces espaces « de la plus petite échelle » (Lévy & Lussault, 2013, p. 572) s'insèrent dans un emboîtement scalaire avec d'autres niveaux territoriaux de référence.

Si le groupe Chocolindo a décidé d'aller "jeter l'ancre" à Ouagadougou, les relations aux ressources des lieux s'avèrent plus complexes que dans le cas de la diffusion. Pour cette raison, la métaphore de l'ancrage est ici moins pertinente que celle de l'amarrage. En effet, le choix de cette destination ainsi que des différents lieux que nous venons d'énoncer révèle des "points d'amarrage", consubstantiels aux lieux, et auxquels les artistes viennent "s'arrimer" afin d'avoir accès à des ressources situées (Debarbieux, 2014, p. 71). Bien qu'attachées aux lieux et s'inscrivant dans une pratique spatiale locale (celle de la répétition, des ateliers ou bien du spectacle de première de création), ces ressources relèvent d'un attachement à plusieurs échelles : des lieux à la ville, au pays, au continent voire au monde.

À la plus grande échelle, chaque lieu était ciblé pour son usage dans la mise en place du projet : la maison du secteur 46 pour le logement, l'Institut français pour les répétitions, le Reemdoogo pour la première de création, la Dernière Trompette pour les ateliers. À l'échelle

²⁰⁴ En particulier les discours d'Annabelle Bonnéry, Grégory Mavridorakis ou encore Bruno Meyssat, voir section 1.1 de ce chapitre.

inférieure, des territoires ont symbolisé une culture, des modes de vie et des pratiques musicales. La fréquentation de ces lieux a fait résonner un attachement à des territoires de référence dans lesquels ils sont situés : le secteur 46, la ville de Ouagadougou, le Burkina Faso, l’Afrique de l’Ouest. Cette résonance à plusieurs échelles prend du sens dans la pratique et les représentations des artistes par leur relation à la population, aux instruments de musique, aux rythmes, aux sonorités, à la langue, etc. qui symbolisent les territoires cités (Debarbieux, 1995a)²⁰⁵. Enfin, le projet de Chocolindo à Ouagadougou s’est inscrit dans une relation scalaire à l’espace mondial. En effet, l’échelle mondiale est l’écho géographique de la démarche artistique du projet Circulons 2.0 de rassembler à Ouagadougou des personnes représentant des territoires (par leur nationalité, leurs origines et leur culture musicale) à l’échelle du monde (Brésil, France, Burkina Faso) :

Christoo Duron²⁰⁶ : « Le concert n’est qu’un prétexte. Ce qui est important, c’est de mettre des gens ensemble dans un contexte et tout ce que ça peut provoquer. »

Cette échelle est également l’écho géographique de choix esthétiques qui relèvent du style musical de la world music. Si cette appellation n’a pas été clairement employée par les membres du groupe²⁰⁷, elle correspond en revanche aux choix de direction artistique de métisser des styles musicaux référencés territorialement. Selon Vim et François, en charge de la direction artistique, à chacun des 13 morceaux du répertoire correspond une ou des « couleurs », terme renvoyant à des caractéristiques esthétiques (rythme, harmonie, sonorités d’instruments, etc.) désignées par un nom de pays : « Brasil », « Burkina », « France » (voir Figure 25). La volonté artistique a consisté à mettre en avant ces couleurs afin qu’elles soient identifiables aux territoires mais aussi, par moment, de travailler leur hybridation, comme cela est valorisé dans plusieurs esthétiques musicales réunies sous l’étiquette de world music (Le Menestrel, 2012 ; Raibaud, 2009b). En effet, pour François, l’objectif esthétique et géographique de ce projet était de faire émerger une « quatrième couleur », celle qu’il a appelé la « couleur chocolat » qui a donné son nom au groupe²⁰⁸.

²⁰⁵ « Le territoire est présent au travers de certains lieux parce qu’ils sont dotés de cette capacité à le symboliser ; à la faveur de ce processus de symbolisation, les échelles se trouvent télescopées. » (1995a, p. 15)

²⁰⁶ Chargée de production de l’association *Et à fond !*, porteuse du projet Circulons 2.0 dans lequel s’est inscrit le groupe Chocolindo. Propos recueillis à Ouagadougou le 12 avril en marge d’une répétition à la Dernière Trompette.

²⁰⁷ C’est moi-même qui ai employé ce terme au passage de frontière à Roissy lorsque le douanier m’a demandé d’expliquer les raisons du voyage. Les autres membres, derrière moi, ont acquiescé.

²⁰⁸ Propos recueillis à Ouagadougou le 15 avril 2015 en marge du repérage au Reemdoogo, la veille du concert.

Figure 25 – Les “couleurs” esthétiques de Chocolindo.

ordre		couleur		Inédit	avancement	Tereza	Rodrigo	Vim	Numa	Soifran
		1	2							
1	samba aluja Faso noma	brasil	Burkina		2					chant
2	Cirande	brasil			1		chant			
3	Chocolate	brasil			3	chant				chant
4	wenega	burkina		*	0			chant		
5	Pagbi rowa	burkina		*	3			chant		
6	Javadougou	france	burkina	*	2					chant
7	Sambou sambou	brasil			2	chant				chant
8	Maracatu / mixé avec Gouroumantché ma	burkina	brasil	*	1		chant			
9	Mazurka / warba	france	burkina	*	0			chant		
10	Leão do Norte	brasil			2		chant			
11	Linda Flor	brasil		*	3		chant			
12	Mahmoud / pot pourri wiiré mélange samb	burkina	brasil		1					chant
13	Sou la Batook	brasil			2					chant

Source : François Brossier, document du groupe Chocolindo, 2015.

L’usage des lieux relève d’une dimension pratique, par l’usage de ressources sous la forme d’un « investissement localisé par une activité » (Debarbieux, 2014, p. 72). Cette forme d’attachement au lieu justifie la métaphore de l’amarrage. Or, cet amarrage s’est révélé changer de nature et d’intensité en fonction des lieux fréquentés. En effet, par leur configuration et la spatialité qu’ils suscitaient, ces lieux se différenciaient selon un gradient de dépaysement (voir Tableau 17). Le lieu dont la spatialité s’est révélée la plus générique est un Lieu institutionnel : celui de l’Institut français de Ouagadougou. Construit comme une bulle de culture française au sein de la capitale²⁰⁹, les musiciens ont pu rapidement y retrouver des repères familiers. En dehors des éléments de médiation de la culture française (bibliothèque, cinémathèque, diffusion de la chaîne France 24 au-dessus du bar), les musiciens ont répété dans des locaux ou sur une scène dont la configuration et la dotation en matériel était semblable aux conditions de répétition en France (voir vidéo *Ouaga_178*²¹⁰). De plus, leurs interlocuteurs étaient pour la plupart des Français expatriés. Enfin, le confort sur place, rendu possible par des conditions techniques (climatisation, wifi et absence de délestage électrique), a replongé les musiciens dans des conditions de vie et de travail similaires à la France. D’où l’exclamation d’Elodie avant de se rendre à une répétition : « aujourd’hui, on retourne en France ! ». En revanche, les conditions de jeu au Reemdoogo étaient davantage dépayesantes. Bien que cette scène de musiques actuelles ait été fondée en étroite collaboration avec la ville de Grenoble dans le cadre de sa coopération décentralisée, à la fois les locaux et le matériel changeaient des conditions habituelles de pratique de la musique, notamment par leur vétusté. Du matériel ainsi qu’un groupe électrogène ont d’ailleurs dus être loués afin de s’assurer la

²⁰⁹ Il fallait passer une sorte de *checkpoint* pour pouvoir y entrer.

²¹⁰ vimeo.com/230149126

possibilité de mener le concert à bien. Enfin, la maison et la Dernière Trompette ont été les lieux qui ont le plus plongé les musiciens dans une relation à l'espace spécifique des conditions de vie d'un quartier périphérique de Ouagadougou. Même si la maison présentait un minimum d'équipement pour assurer le confort (climatisation, réfrigérateur), sa situation dans le quartier a mis les musiciens en contact direct avec des éléments à la fois typiques et dépayés : rue en terre battue, animaux domestiques en liberté, délestages²¹¹ fréquents, passages réguliers de scooters, aperçu du quotidien des familles voisines. De la même manière, les locaux et le matériel de l'école de la Dernière Trompette tranchaient avec les conditions de jeu en France (voir vidéo *Ouaga_155*²¹²). Mais c'est le contact et les échanges avec les élèves et enseignants de l'école qui a le plus permis de rendre la relation à cet espace spécifique.

Tableau 17 – Les gradients de dépayement des lieux : éléments d'une spatialité générique à une spatialité spécifique

	Institut français de Ouagadougou	Le Reemdoogo	La maison du secteur 46	L'école de la Dernière Trompette
Relations à l'altérité	Présence de personnel français Promotion de la culture française	Public et techniciens ouagalais	Visiteurs de l'entourage des membres ouagalais du groupe Vue sur la vie des voisins et dans la rue	Contact et échanges avec les élèves et les professeurs de l'école ainsi qu'avec les musiciens de la batucada Yidigri
Conditions matérielles	Climatisation Wifi Pas de délestage	Matériel désuet Délestages	Climatisation Délestages	Délestages Hangars sans fenêtres
Attachement symbolique à la France	Institution de l'État français	Partenariat avec la ville de Grenoble dans le cadre de sa coopération décentralisée	/	/

Réalisation : F.Barthélémy, 2017.

Ainsi, la relation à l'espace dans le cadre de la création implique un investissement dans un lieu qui relève des logiques contenues dans la métaphore de l'amarrage. Le cas que nous avons étudié montre que cet amarrage peut s'établir à travers différentes dimensions, d'une part multiscalaire, et d'autre part selon un gradient de généricité ou de typicité. Autrement dit, les lieux auxquels les artistes s'amarrent le temps de la création les renvoient à des ressources humaines, matérielles ou symboliques qui mettent en jeu différents niveaux de territoires et des conditions d'activités plus ou moins habituelles. Si l'ancrage, analysé autour du cas de

²¹¹ Les délestages sont des coupures d'électricité intempestives qui peuvent durer plusieurs heures.

²¹² vimeo.com/230150641

spatialité au lieu de diffusion, repose sur une pratique de l'art *dans* l'espace, ici l'amarrage renvoie à des mécanismes spatiaux de création d'art *avec* l'espace. Cette distinction, empruntée à l'analyse des spatialités de l'art d'Anne Volvey (2007, 2010, 2014b), permet de dépasser le simple rapport aux lieux pour comprendre le rôle de l'espace dans les processus de création. En utilisant les ressources matérielles et symboliques à différentes échelles et en jouant avec les gradients de dépaysement qui conditionnent leur créativité, le groupe Chocolindo a bien créé *avec* l'espace au sens où « l'espace dans ses dimensions matérielles et idéelles y est à la fois condition de la pratique et ressource de l'œuvre » (Volvey, 2007, p. 12). En effet, le répertoire et le concert de Chocolindo ont intégré des éléments esthétiques issus des relations aux différents lieux pratiqués pendant dix jours à Ouagadougou. Pourtant, à la différence du *land art* sur lequel Anne Volvey base ses analyses, il n'y a pas de co-construction de l'œuvre et du lieu (Volvey, 2014b). Autrement dit, l'activité artistique produit une dynamique esthétique par laquelle le lieu influence l'œuvre mais il est impossible d'établir que l'œuvre influence en retour le lieu sans une enquête spécifique auprès des publics, dans la mesure où le spectacle vivant ne produit pas de traces matérielles fixes. L'œuvre a été représentée *in situ* lors de la première de création au Reemdoogo mais a ensuite évolué indépendamment du lieu, en quittant son « point d'amarrage ».

L'œuvre de la compagnie Kastôragile, dirigée par Gilles Pastor, *Sao Cosme e Damiao*, créée en 2013 à Salvador de Bahia est révélatrice d'un usage choraïque²¹³ du lieu. Cette conception du lieu en fait une matrice de l'œuvre, une condition de réalisation et un régime de concrétisation de celle-ci (Volvey, 2010). En d'autres termes, l'œuvre dépend du lieu, jusque dans sa représentation. Cette création est l'aboutissement d'une longue série de voyages à Salvador de Bahia, étalée sur plusieurs années, avec comme perspective une connaissance fine de la culture afro-brésilienne bahianaise ainsi que des réseaux culturels locaux. Au bout de quelques années et surtout après une résidence de plusieurs mois, l'artiste dit s'être « vraiment inséré dans la ville de Salvador »²¹⁴. C'est donc avec toutes les ressources idéelles nécessaires que la création a eu lieu dans une cour extérieure du musée d'art moderne de la ville. Pour cela, Gilles Pastor a utilisé le lieu dans sa mise en scène, en particulier un élément spatial, le coucher de soleil :

« J'ai construit un duo autour de Côme et Damien, Saint Côme et Saint Damien, qui sont deux saints importants à Salvador parce qu'ils sont liés au syncrétisme entre la culture catholique

²¹³ L'emploi de ce terme est emprunté à Anne Volvey qui le décline de la distinction conceptuelle développée par Augustin Berque entre le lieu comme *topos* et le lieu comme *chôra* (voir Volvey, 2007, p. 10).

²¹⁴ Propos de Gilles Pastor recueillis en entretien.

et les divinités afro-brésiliennes, donc c'est un projet sur la gémellité, sur un couple aussi, qui se joue dans le musée d'art moderne de Salvador, donc avec une résidence au musée d'art moderne de Salvador qui se joue en extérieur face au coucher du soleil, parce que le coucher du soleil se fait en vingt minutes de manière assez brutale, sans crépuscule donc il y a quelque chose comme ça qui est très... On se sent très vite abandonné par le soleil. Et en même temps, ça joue aussi sur la double culture, c'est-à-dire qu'on a travaillé sur le jour et la nuit dans la mesure où à Salvador il y a tout le temps... il y a une sorte de culture dominante qui serait la culture catholique et sous chaque saint catholique se cache une divinité africaine, c'est un peu ça l'idée du jour et de la nuit : qu'est-ce qui se passe dès que le jour est tombé ? »²¹⁵

L'espace et le temps n'ont donc pas été seulement un réceptacle, comme un fond de scène, mais un élément actif de la scénographie qui a joué un rôle esthétique (voir Figure 26). Autrement dit, en utilisant une caractéristique de l'espace pour sa puissance évocatoire du sujet de l'œuvre, l'auteur a fait de l'espace un véritable objet de l'œuvre.

Figure 26 – Le coucher de soleil, élément spatial intégré à l'esthétique du spectacle.



Photographie : Vincent Boujon, 2013 ; source : kastoragile.com

Voici donc un nouvel aspect de l'amarrage en tant que métaphore d'une relation artistique à l'espace et aux lieux. Il traduit à nouveau un processus créatif qui s'opère *avec* l'espace : les ressources des lieux, les conditions de création et de mise en scène, auxquelles s'ajoutent des caractéristiques propres au lieu qui sont intégrées à l'œuvre dans une dimension esthétique. À

²¹⁵ Propos de Gilles Pastor recueillis en entretien.

la différence du concert de Chocolindo, le spectacle *Sao Cosme e Damiao* est solidement arrimé à son point d'amarrage ; on peut difficilement imaginer une représentation qui se fasse ailleurs avec la même force évocatoire. Mais ces deux cas qui ont permis d'analyser la relation entre création et spatialité dans le cadre de la mobilité des artistes interrogent la mobilité des œuvres : la relation dynamique et multiple au point d'amarrage.

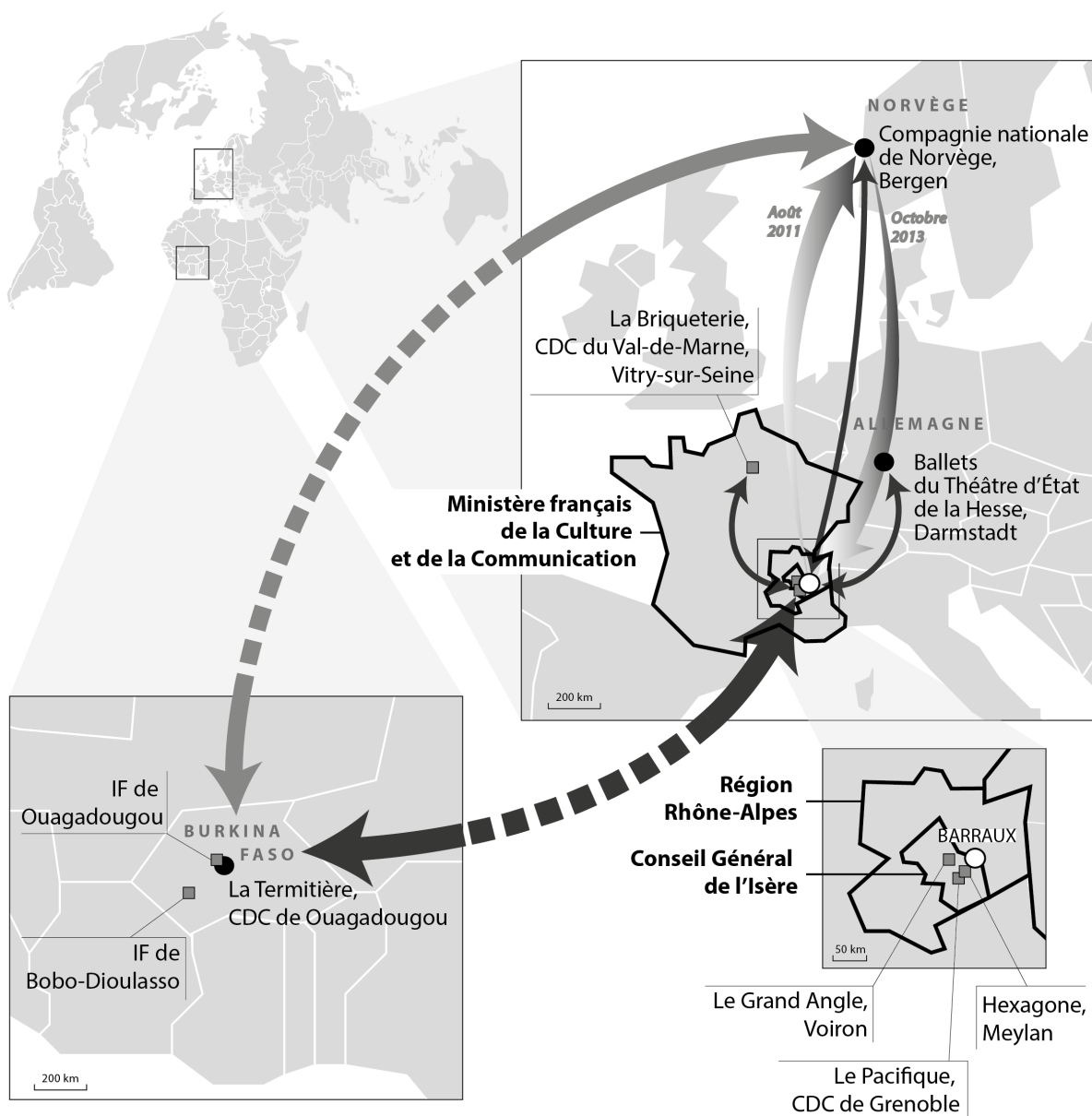
2.2.3. La création en réseau et la métaphore de l'enracinement

La particularité du spectacle fait de l'œuvre un objet mobile dont la spatialité peut s'avérer complexe et multi-topique. C'est la raison pour laquelle il convient d'aborder cette spatialité dans l'ensemble de la vie d'une œuvre et pas uniquement dans son rapport singulier au lieu. L'étude de la spatialité de la construction de l'œuvre fait intervenir les dimensions géographiques et esthétiques de la mobilité des artistes. En effet, nous avons vu dans la première partie de ce chapitre qu'elle implique des allers-retours au cours desquels la relation artistique à la distance influence la créativité en imprégnant le travail esthétique. Il s'agit désormais d'interroger l'ancrage dans ce processus d'élaboration de l'œuvre qui repose sur une série de déplacements entre différents lieux où la spatialité des artistes fait écho à la spatialité de l'œuvre. L'élaboration de l'œuvre chorégraphique *Atropos* par la compagnie Lanabel constitue un riche cas d'articulation entre moments d'ancrage – pour lesquels nous allons questionner la pertinence de la métaphore – et de déplacements pour mettre en lien des lieux et leurs ressources au profit de la création. La lecture du cartogramme (voir Carte 20) permet de retracer les lieux et la mobilité de la compagnie qui a mené à l'élaboration de l'œuvre.

La particularité de ce processus de création est qu'il multiplie les types de relations aux lieux. Plusieurs correspondent, d'abord par leurs caractéristiques propres, aux lieux de l'enracinement. En effet, l'enracinement est structurel et a une fonction nourricière (Debarbieux, 2014, p. 71). Ainsi les lieux qui fournissent un cadre de vie (lieu d'habitation du couple de direction et siège social de la compagnie – Barraux dans l'Isère), les Lieux qui coproduisent l'œuvre ainsi que les territoires qui subventionnent la compagnie suscitent cette relation d'enracinement (voir Carte 20). Or cette relation n'est active que par la manière dont les artistes la considèrent ou en font usage. Ce fut le cas lorsque le couple qui dirige la compagnie (Annabelle Bonnéry et François Deneulin) s'est installé pour deux ans en Norvège, à Bergen. L'installation signifie d'une part un déménagement, un changement de lieu de résidence et d'autre part un changement professionnel dans la mesure où Annabelle Bonnéry a travaillé au sein de la Compagnie nationale de Norvège.

Carte 20 – Parcours de création de la pièce « Atropos » de la compagnie de danse Lanabel.

Atropos : spatialité d'une création chorégraphique internationale



Des artistes mobiles...

- Déménagement de la chorégraphe et du scénographe de la compagnie
- Voyage d'immersion et de maquettage
- Voyage de résidence de création

Nombre de voyages :

- 4
- 3
- 1

... qui créent un réseau de lieux et de territoires

- Siège social de la compagnie et domicile de sa chorégraphe et de son scénographe
- Échelon territorial qui a soutenu financièrement la création de l'œuvre
- Lieu étranger de résidence ou de coproduction
- Lieu français de résidence ou de coproduction

IF : Institut français

CDC : Centre de développement chorégraphique

Source : compagnie Lanabel, entretien 10 juillet 2013, www.diffusart.fr
Cartographie : Fabien Barthélémy, 2015

D'autres lieux fréquentés à l'occasion de la création d'*Atropos* ont fonctionné selon la métaphore de l'amarrage. Ce fut le cas des lieux de résidence, en particulier la Termitière à Ouagadougou où s'est achevée la création chorégraphique. À nouveau, la spatialité créative à ce lieu dépasse la métaphore de l'amarrage dans la mesure où le discours des artistes sur leur travail au Burkina Faso exprime l'intention d'une véritable relation de création artistique *avec le lieu*, pour reprendre l'analyse d'Anne Volvey, précédemment développée :

François Deneulin : « Après, là on rentre dans un processus d'une autre création qui est en lien avec le Burkina Faso où là, par contre, on va chercher l'atmosphère, enfin la rencontre là-bas mais en lien avec la création. »

Annabelle Bonnéry : « Ouais, donc là ça influencera la création complètement et là on va le chercher, volontairement, on se met dans cette situation-là, exprès. Donc c'est encore une autre démarche. »

Par ailleurs, la spatialité de l'œuvre continue à s'enrichir des différents lieux de diffusion dans lesquels la compagnie représente le spectacle. Cette cartographie évolutive n'apparaît pas sur le cartogramme. La relation spatiale suit *a priori* la métaphore de l'ancrage, d'après notre analyse des relations aux lieux de diffusion.

La mobilité de la compagnie pour cette création a amené les artistes à parcourir de nombreux lieux pour lesquels nous venons d'établir la nature des rapports. La relation à chacun des lieux ne s'est pas opérée de manière strictement indépendante et l'ensemble de la spatialité de l'œuvre issue de la mobilité des artistes a construit, progressivement, un réseau de lieux au service de l'œuvre. En effet, cette dernière est le résultat d'une articulation des ressources et des conditions de création de chacun des lieux mobilisés, que ce soit sous le mode de l'ancrage, de l'amarrage ou bien de l'enracinement. Dans la mesure où ce dernier ne semble pas définitif et surtout qu'il compose un réseau spatial et artistique avec d'autres modes d'attachement aux lieux qui rendent ce réseau dynamique et sans cesse évolutif, il est plus pertinent d'employer la métaphore du rhizome plutôt que celle de la racine²¹⁶. C'est la raison pour laquelle il est pertinent de parler d'une *création en réseau* où les allers et retours permettent non seulement des modes d'ancrages mais aussi une articulation des ressources et des conditions de création au service de l'œuvre.

²¹⁶ Hervé Régnauld, analysant la portée géographique des concepts de Gilles Deleuze et Félix Guattari, précise le caractère multi-topique du rhizome, s'opposant à l'implantation univoque de la racine (2012, p. 199).

2.2.4. La création esthétique *du lieu*, la métaphore de l'abordage

Après avoir utilisé les trois métaphores proposées par Bernard Debarbieux qui traduisent différents modes de relations artistiques à l'espace et après avoir analysé un cas où ces différents modes s'articulent au service d'une création, force est de constater qu'un dernier mode échappe aux trois métaphores. Il s'agit des activités où la relation au lieu va plus loin que l'amarrage sans pour autant relever des caractéristiques de l'enracinement. Au cours des entretiens qui ont été menés, plusieurs artistes ont en effet insisté sur leur relation à certains lieux et sur la dimension que celle-ci a prise dans la création puis la diffusion du spectacle ; comme si le lieu ne fournissait pas seulement un "point d'amarrage" pour que les artistes y puisent des ressources matérielles et symboliques mais qu'il devienne un véritable objet voire sujet de l'œuvre.

Ce type de relation est avant tout à chercher du côté des arts de la rue qui se définissent par cette relation spatiale :

« Les artistes de rue agissent d'abord la ville de manière spectaculaire, c'est-à-dire qu'ils prennent cette ville comme objet (elle est un des constituants de la dramaturgie), comme sujet (c'est d'elle qu'il s'agit) ou comme support / décor (fond de scène). » (Chaudoir, 2008, p. 54).

C'est donc naturellement vers ce genre que nous nous sommes tournés pour observer cette relation esthétique à l'espace, à travers le projet *Yaser Sonus* de 2 Rien Merci dont le premier volet a eu la ville de Montréal pour sujet. La démarche artistique de Yann Servoz et Mika Bouvier interroge l'activité artistique comme fabrique spatiale. Ce concept d'Anne Volvey (2007) fait écho à l'expression de Philippe Chaudoir qui vient d'être citée : « agi[r] la ville ». Il suppose une intervention esthétique des artistes sur l'espace. Anne Volvey définit les fabriques spatiales « au sens d'abord où elles font avec l'espace (et non pas dans l'espace) – l'espace dans ses dimensions matérielles et idéelles y est à la fois condition de la pratique et ressource de l'œuvre –, au sens où elles mobilisent des pratiques à forte dimension spatiale, et au sens enfin où elles spatialisent cette ressource pour la construire dans un objet d'art-lieu – l'espace est un construit de ces situations artistiques » (2007, p. 12).

La démarche et l'œuvre ont déjà été globalement décrites dans la section 1.3.2 de ce chapitre. Il s'agit d'analyser plus en profondeur les logiques spatiales et esthétiques de la démarche, que l'on peut qualifier, en utilisant les termes employés par Yann Servoz, de protocole. D'emblée, l'intention artistique en fait une œuvre *avec* l'espace dans la mesure où, d'une part une ville constitue son sujet et d'autre part les artistes ont voyagé pour utiliser la ville à la fois

comme ressource voire comme matériau et comme condition de création. Ensuite, le protocole s'est déroulé suivant « une forte dimension spatiale ». Nous ne reviendrons pas sur la pratique de mobilité qui a été constitutive de la création (voir sections 1.3.2 et 2.1.4 de ce chapitre). En revanche, l'observation de la mise en œuvre du protocole a été riche d'enseignement sur sa dimension spatiale. À partir d'une identification de lieux intéressants *a priori* ainsi que d'un premier repérage, les artistes ont arpenté la ville à la recherche d'images et de sons. Yann Servoz m'expliquait, tout en pratiquant le protocole, qu'il ne s'agissait pas d'une « errance », il ne s'agissait pas de se perdre dans les rues mais de rechercher une « acuité », un « état d'esprit » qui fasse prise avec les lieux. Cette démarche est comparable à celle que l'écrivain Georges Pérec décrit dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ou bien dans *Espèce d'espace*. Il s'agit, après avoir sélectionné un lieu, de se l'approprier par l'identification systématique de tous les éléments constituant cet espace puis de les capter (voir vidéos *Montréal_56*²¹⁷ et *Montréal_63*²¹⁸ puis Encadré 31). Pour leur création, les artistes de 2 Rien Merci ont ainsi fait de la ville leur terrain, leur « champ de travail artistique » pour reprendre les termes d'Anne Volvey (2010, p. 103), au sens où d'une part ils ont utilisé la ville comme matériau et d'autre part ils ont mené un protocole reposant sur la lecture et la captation de l'espace.

Encadré 31 - Protocole et appareils de captation



Yann repère les trajets à parcourir et les lieux où s'arrêter.

Photographie *in situ*, appartement du Plateau, 27 septembre 2014.

Les appareils de captation : micros, appareil photo et caméras.

Photographie *in situ*, tour du parc olympique, 26 septembre 2014.

²¹⁷ vimeo.com/231105196

²¹⁸ vimeo.com/219072665

Le regard porté sur l'espace guidant la captation a répondu à des logiques esthétiques. Une sorte de grille de lecture de l'espace urbain s'est constituée, à la fois *a priori* et ensuite à l'épreuve de la démarche. Plusieurs axes ont constitué cette grille de lecture :

- de l'iconique au vernaculaire, modulant un point de vue de touriste et un point de vue d'habitant ;
- du réaliste à l'esthétisant, modulant un point de vue de documentariste et un point de vue de plasticien ;
- du centre à la périphérie, modulant « ce qu'on s'imaginait venir chercher » et les aléas, les surprises, « ce qu'on trouve sur place »²¹⁹.

Sur ces premiers axes qui renvoient à la posture de l'artiste face à son sujet, d'autres axes relèvent de critères plus directement esthétiques pour distinguer les types de sons ou d'images à capter et la manière de les capter.

Tableau 18 – Grille de captation selon des critères esthétiques de lecture de l'espace

	Photographies	Sons	Vidéos
Format	Rond/carré	Ambiant/isolé	Vitesse lente/réelle/rapide
Fonction	Graphique/narratif	Narratif/répétitif/ambient	Réaliste/tordue

Réalisation : F.Barthélémy, 2017.

Le prisme esthétique sert de grille de lecture mais également de fil rouge à la création, qui va reconstituer, sur scène, une dramaturgie à partir de l'espace et des lieux de Montréal :

Yann Servoz : « Moi, le sentiment que j'ai par rapport à ce genre de travail, c'est de scanner un lieu, arbitrairement, et de le digérer pendant très longtemps. Mais il y a eu déformation au moment de la captation, il y aura déformation au moment de l'inventaire et du dérushage, il y aura une interprétation etc. et puis à terme il y aura une production, une fabrication qui sera finalement passée par toutes ces lentilles qui altèrent le signal d'origine mais qui doit retranscrire quelque chose qui est de l'ordre de l'organique, de l'émotion, d'une vibration qu'on a obtenu au départ et qu'on va essayer de tenir jusqu'au bout. Ensuite, tout le reste, tout ce qui est de l'ordre du contexte, de l'ordre des outils utilisés, de la scénographie etc. c'est simplement des catalyseurs ou des machins qui permettent simplement de traduire ce qu'on a perçu. »

L'œuvre n'est pas seulement issue du lieu, en tant qu'œuvre artistique, elle procède de l'intention et de la sensibilité des artistes. Si elle porte finalement le nom de *Yaser Sonus - #01 Montréal*, elle n'est pas un portrait exhaustif et réaliste de la ville. Pour le dire autrement, ce n'est pas un documentaire. L'esthétisation de l'espace de la ville est le résultat d'un filtre à

²¹⁹ Propos recueillis à Montréal le 28 septembre.

la fois technique – celui des instruments utilisés pour la captation – et émotionnel – celui de la sensibilité des artistes. Yann Servoz a beaucoup insisté sur la dimension subjective de la captation, il s’est agi de « faire un collectage basé sur la résonance que les choses pouvaient avoir avec nous, avec notre vécu » pour « raconter comment on a perçu l’humeur de cette ville »²²⁰.

L’œuvre a été diffusée sous forme d’un concert audiovisuel et a répondu à l’objectif initial de provoquer un voyage immobile : déplacer le public de façon imaginaire en envoyant des signaux audiovisuels qui suscitent à la fois la sensation onirique d’un départ et l’identification d’un ailleurs. Sur scène, Yann Servoz travaille comme un DJ au sens où il mixe en temps réel les matériaux visuels et sonores récoltés²²¹. Ce mode de diffusion pose la question de la spatialisation comme critère de fabrique d’art soulevée par Anne Volvey. Les artistes n’ont pas investi artistiquement Montréal qui n’a jamais été un « terrain-cible d’un usage artistique » (2010, p. 103). Il n’est d’ailleurs pas question, à ce jour, d’aller jouer *Montréal* à Montréal, même si Yann Servoz m’évoquait pendant le séjour l’intérêt qu’il aurait à le faire. L’identification même de l’œuvre à la ville s’est posée en cours de protocole lorsque Yann Servoz s’est demandé :

« Qu’est-ce qui va rester de Montréal à la fin ? J’en sais rien du tout, si ça se trouve il faut très peu ! »

Force est de constater que ce projet a usé la métaphore de l’amarrage en poussant l’utilisation des ressources du lieu jusqu’à un véritable investissement esthétique des différentes dimensions spatiales de la ville. On peut affirmer que *Montréal* est représentative d’une production d’art *avec* l’espace. On peut même affirmer qu’en apposant une lecture esthétique *sur* l’espace par le protocole artistique puis en proposant une lecture esthétique *de* l’espace par la dramaturgie du spectacle, *Montréal* a fait œuvre de fabrique spatiale. Cette œuvre n’a pourtant pas été produite, concrètement, dans le lieu et son dispositif en fait un objet qui est désormais indépendant du lieu où elle a été construite : un objet d’art liée esthétiquement à un lieu mais pour autant mobile. Outre le cas de 2 Rien Merci avec *Yaser Sonus*, ce mode de création est également utilisé par les Théâtres du Shaman sous la houlette de Bruno Meysat, notamment sur le territoire américain. C’est donc plutôt la métaphore de l’abordage qui paraît pertinente : après s’être amarré au lieu, les artistes reprennent leur mobilité en emportant les “richesses” prises sur place et intégrées à une œuvre devenue, elle-même, mobile.

²²⁰ Propos recueillis à Montréal le 28 septembre.

²²¹ Vidéos du concert sur le site web dédié www.2rienmerci.com/Yaser-Sonus.html

Au-delà d'une spatialité positionnelle analysée en première partie (être loin, être proche, être en circulation), aborder la spatialité d'un point de vue relationnel a mis en évidence le rôle de l'espace et des lieux dans l'activité artistique de production du spectacle. Nous avons réaffirmé l'articulation qui s'opère entre déplacements et ancrages dans la pratique de mobilité en interrogeant la relation à l'espace. Être en mouvement ou être ailleurs implique une relation esthétique particulière à l'espace et aux lieux qui découle d'une démarche artistique. Cette spatialité créative mobile produit ensuite des formes esthétiques transmises au public.

L'étude des spatialités créatives dans la pratique de mobilité a permis de distinguer des modes d'attachement à l'espace plus ou moins approfondis et investis de manière esthétique. Que ce soit dans le mouvement – en tant qu'espaces de l'*entre* – ou bien dans la fixité des séjours – en tant que lieux – un gradient se déroule d'un pôle relationnel minimal où l'espace est réceptacle de l'activité à un pôle relationnel maximal où l'espace est incorporé à l'œuvre.

Ainsi, nous avons pu, premièrement, dépasser les études qui associent la mobilité des artistes à une tendance au désancrage aux lieux (Bourdeau, 2009 ; Hein, 2004) voire à l'a-topie (Bourdeau, 2009 ; Lecoq, 2009) ou la déterritorialisation (Canova & Raibaud, 2017). D'une part, l'abondance de mouvement dans les pratiques et les temporalités tendues qu'elle induit ne coupe pas des lieux mais développe une spatialité où les références à la fixité et au mouvement sont inversés dans ce que nous avons analysé en termes d'espace mobile. D'autre part, l'examen de l'ancrage comme catégorie analytique et pas simplement comme métaphore a montré que le mouvement pousse à l'ancrage, au sens strict, et non au désancrage.

Deuxièmement, la relation à l'espace, en mouvement aussi bien que dans un lieu, intègre de différentes manières ses ressources et ses dimensions symboliques comme condition de création voire comme élément esthétique. Ainsi, la création *avec* l'espace permet d'affirmer que, dans le cadre de leur mobilité, certains artistes sont amenés à produire un art du lieu/du mouvement.

Conclusion du chapitre 7

Ce chapitre a posé la question : comment le voyage déplace ? Une question posée dans le cadre des voyages artistiques qui mettent en œuvre différents motifs de développement artistique pour une compagnie. Le changement d'état émotionnel, professionnel ou esthétique des artistes a été analysé à l'aune du changement de position dans l'espace d'abord, puis de la relation mobile à l'espace ensuite. Le déplacement est avant tout un dé-placement, un changement de position dans l'espace que nous avons décliné en trois postures de gestion de la distance : être loin, être proche et être de retour. Ces trois positionnements ont mis en évidence trois valeurs que la spatialité donne à la mobilité : les valeurs de coupure, de jointure et d'aventure. Autrement dit, le déplacement influe sur le processus de création en générant ou en réduisant la distance et en modifiant l'organisation, l'accès à des ressources situées ou bien la créativité. Ainsi, au-delà des motifs exposés dans le point 2 du chapitre 6, cette spatialité donne du sens au voyage par la relation des artistes à la distance entre leur *ici* et leur(s) *ailleurs* et fait de la mobilité une condition spatiale de création. Cette approche positionnelle de la spatialité est complétée par une approche relationnelle pour laquelle le critère d'analyse n'est plus la distance mais la localité, c'est-à-dire la manière dont les artistes entrent en résonance *avec* l'espace et *a fortiori* les lieux. La manière d'étudier la spatialité mobile a distingué le mouvement et l'ancrage. La spatialité du mouvement privilégie la ligne aux points et engage une spatialité de l'*entre* que nous avons analysée en fonction de l'échelle du déplacement. Cette analyse a permis de dépasser la vision du déplacement comme un simple moyen spatial d'accéder à un ailleurs. Le déplacement a été analysé comme une manière de traverser l'espace et de prendre la mesure d'un lieu ou d'un territoire sur le mode de la synecdoque. Le concept d'*espace mobile* a permis d'expliquer le transfert des repères spatiaux d'un référentiel fixe et territorialisé vers un référentiel mobile. La spatialité de l'ancrage, elle, privilégie le point à la ligne, l'espace et le moment où le déplacement s'arrête et donne lieu à un placement. Sa valeur dépend du projet du voyage artistique (diffusion, résidence, etc.) mais dépend aussi de la valeur de la ligne qui le précède ou qui le suit. Ainsi, l'ancrage comme relation artistique au lieu s'est affiné avec les métaphores de l'amarrage, de l'enracinement et de l'abordage. Chacun de ces termes propose un degré différent d'investissement aux lieux dans la logique de création ainsi que par rapport à l'ensemble du voyage. Ils déclinent la relation esthétique *au* lieu et l'investissement esthétique *du* lieu.

Les résultats de ce chapitre approfondissent certaines sous-hypothèses. Nous avons vu que les artistes ne sont pas mobiles par essence mais par projet et qu'au-delà des motifs (de diffusion,

de création ou encore de formation), ces voyages ont une valeur qui associe les localisations, les pratiques et les représentations. Le fondement de tout projet est alors un dé-placement de positionnement dans l'espace qui sert sa résonance à l'espace soit en mouvement soit en placement (ancrage, amarrage, enracinement ou abordage). De dé-placement en dé-placement, d'allers en retours, la mobilité prend une valeur créative au sens où le déplacement n'est pas seulement au service d'une localisation mais d'une relation spatiale, fixe ou mobile, qui sert les projets artistiques pour leur valeur organisationnelle, matérielle, idéelle ou esthétique. Les artistes sont donc mobiles par projet, des projets qui n'ont de sens que par leur propre mobilité.

L'approche positionnelle de la première partie du chapitre fait la part belle à l'articulation entre l'*ici* et l'*ailleurs* (revoir Figure 21 page 391). La proximité ou l'éloignement ont, chacun, des valeurs créatives dans la mesure où ils produisent un dé-placement d'ordre émotionnel chez les artistes. L'*ailleurs* a du sens parce qu'il est quelque part, qu'il est situé et qu'il est caractérisé par une configuration de ressources humaines, esthétiques ou matérielles. Il a également du sens pour le seul fait d'être le contraire de l'*ici*, d'être à côté, à distance, différent, d'être la « composante géographique de l'altérité » (Lévy & Lussault, 2013, p. 53). De plus, ce système composé autour de l'*ici* et de l'*ailleurs* est circulaire car, comme nous l'avons vu, il stimule les allers et les retours et fait du voyage une pratique qui devient ordinaire à force de répétitions. Cette valeur créative de la mobilité aborde directement l'hypothèse globale du voyage ordinaire, comme un mode de création à part entière pour les artistes. L'*ailleurs* n'est alors plus seulement un lieu mais devient aussi un espace mobile.

Enfin, le nomadisme continue à s'enrichir de nuances et de précisions grâce à l'analyse de la relation artistique à l'espace. En particulier, l'étude des espaces de l'*entre* a caractérisé une spatialité mobile où l'espace devient un référentiel en mouvement au détriment des structures territoriales fixes. Cette spatialité correspond au comportement spatial du *nomade*. En parallèle, la relation fixe au lieu correspond davantage aux autres figures. Celle de l'*itinérant* aborde les lieux par le mode de l'ancrage, il jette l'ancre avant de repartir. De l'enracinement à l'amarrage, les relations plus approfondies avec les lieux sont caractéristiques du *transhumant* qui se sert de ces lieux et de leurs ressources pour créer, s'installer, s'y familiariser. Le mode de l'abordage opère même une synthèse entre fixité et mouvement dans la mesure où la création construite dans les repères de la fixité est ensuite transposée ailleurs ; une manière de dé-placer les lieux et les territoires par le truchement de l'esthétique.

Chapitre VIII. La mobilité des artistes au service de la diplomatie culturelle

L'analyse menée dans le chapitre précédent a porté sur la spatialité des artistes mobiles. Que ce soit la distance, le mouvement ou la localité, ces trois métriques ont amené à raisonner dans le cadre théorique d'un espace ouvert et fluide. Pourtant, le panorama institutionnel dressé dans le chapitre 5 pousse à ré-envisager la mobilité des artistes dans le cadre d'un espace strié par des frontières qui dessinent un maillage territorial sur la planète. Le monde n'est donc plus envisagé comme un vaste "terrain de jeu" multiculturel, pour reprendre une expression développée dans le chapitre 4, mais comme un ensemble géopolitique où la culture peut être un moyen d'échange, de communication, d'influence ou encore un objet de conflit. Autrement dit, ce chapitre traite de la dimension géopolitique de la mobilité des artistes et plus particulièrement de son rôle culturel dans un cadre diplomatique.

Si le chapitre 5 a présenté chaque niveau territorial impliqué dans la mobilité des artistes par sa politique culturelle, sa géographie de projection internationale puis ses dispositifs, les résultats de ce chapitre découlent de l'analyse du rôle de la mobilité des artistes vis-à-vis de ces territoires. L'échelle mondiale, la géopolitique et la diplomatie font *a priori* référence au niveau national et aux territoires étatiques. Pourtant, d'autres niveaux territoriaux sont impliqués à la fois dans la problématique culturelle de la mobilité des artistes et dans des logiques de diplomatie internationale. La mobilité des artistes s'inscrit donc dans une relation multiple aux territoires.

C'est ainsi en terme de territorialité que s'exprime le rôle des artistes et les effets de leur mobilité. Une territorialité dont nous avons montré, en conclusion de la deuxième partie, qu'elle s'établissait dans une double dimension : verticale et multi-niveau d'une part, horizontale et multi-située d'autre part. Si ces deux dimensions ont été présentées séparément jusque-là, leur analyse à travers la mobilité des artistes amène à une approche relationnelle et à articuler les deux. Cela revient à se demander comment sont mises en œuvre les politiques culturelles tournées vers l'international et comment s'opère leur projection par les voyages des artistes. Du côté des artistes, c'est le rôle joué *pour* et *entre* les territoires qui est questionné.

Pour cela, les discours des artistes sont croisés avec ceux des opérateurs culturels. La base de donnée du FIACRe-international renseigne, notamment à travers les argumentaires des dossiers, sur la manière dont les artistes inscrivent leur projet dans les logiques institutionnelles. Enfin, l'observation du voyage de Chocolindo fournit également un cas de projet dans le cadre d'une coopération entre la Ville de Grenoble et celle de Ouagadougou. Le premier point du chapitre place la focale du côté des territoires pour présenter plusieurs attentes culturelles réunies derrière le terme de rayonnement. Le deuxième point se décentre des territoires "de départ" pour se projeter à l'échelle mondiale et analyser les voyages artistiques au sein de la diplomatie culturelle. Enfin, le troisième adopte le point de vue des artistes pour en analyser le rôle au sein de cette diplomatie : un rôle d'ambassadeur.

1. Une volonté de rayonnement pour les territoires

Dans les *verbatim* des politiques publiques en matière de développement culturel à l'international, le terme de « rayonnement » a été massivement employé pour qualifier l'objectif de ces politiques vis-à-vis des territoires. Ce terme générique semble pour le moins indispensable aux opérateurs culturels à chaque niveau territorial dans un système de concurrence mondialisée. Concurrence qui apparaît même comme la justification de la politique de rayonnement d'après la définition qu'en fait Damien Chapuis, en charge des relations internationales pour la métropole de Saint-Étienne :

« [Fabien Barthélémy] Alors ça veut dire quoi pour une ville de rayonner à l'étranger?

[Damien Chapuis] Je dirais que, pour provoquer un peu, même si on ne sait pas ce que ça veut dire, on est quand même obligé d'en faire parce que tout le monde en fait, pour les villes. »

Propos similaires du côté du voisin lyonnais :

Christine Tollet : « Toutes les villes ont besoin de s'ouvrir à l'international donc il y a ce rayonnement-là, cette présence-là sur les terrains étrangers. »

Cette concurrence se comprend dans le cadre d'une mondialisation qui met des territoires comme Lyon, Saint-Étienne ou la Région Rhône-Alpes – dont le rôle reste relativement modeste à l'échelle du monde – au contact d'autres territoires, dans l'optique de se développer. La culture est un des axes stratégiques d'internationalisation des territoires (Gely, 2016), bien identifié dans le paradigme de la ville créative (Florida, 2002 ; Landry, 2000) ou dans les dynamiques de *branding* et d'influence (Foucher, 2013b). Au-delà des grands principes et intentions figurant dans les déclarations, communications et autres délibérations

qui exposent les politiques culturelles étudiées et présentées dans le chapitre 5, l'idée de rayonnement des territoires à travers l'art et la culture est explicitée à la fois par les opérateurs culturels et par les artistes. L'articulation de ces deux types de discours répond à la question du rôle de l'art et des artistes dans la volonté et les stratégies de rayonnement. Celles-ci passent par trois étapes : la présence à l'étranger, la visibilité des territoires et l'obtention d'un retour sur ces territoires.

1.1. Être présent à l'extérieur

La première dimension essentielle du rayonnement d'un territoire sur la "scène internationale", pour employer une expression issue du vocabulaire de la diplomatie, est la présence de représentants de ce territoire ailleurs dans le monde. Dans le cas de la France, une présence permanente est assurée par son réseau diplomatique dont la mission culturelle est relayée par les services de coopération et d'action culturelle des ambassades d'une part, et par les établissements culturels français à l'étranger, Instituts français et Alliances françaises d'autre part (revoir le point 2.1 du chapitre 5). Pour les territoires de niveau infranational, cette présence passe essentiellement par les coopérations décentralisées (revoir également le chapitre 5 pour les réseaux rhônalpins étudiés). Si cet imposant réseau français, piloté par le ministère des Affaires étrangères et les collectivités territoriales a le mérite d'exister, la présence et le rayonnement français sont activés au sein de ce réseau par la circulation des œuvres et la mobilité des artistes.

1.1.1. Diffuser des œuvres françaises

La diffusion des œuvres est un premier aspect incontournable de la présence culturelle française. C'est en particulier le cas au niveau national dont le renouveau stratégique de la diplomatie d'influence en a fait un « cheval de bataille » dans l'optique de « montrer ce qu'on fait de mieux en matière de culture », d'après l'expression de Caroline Guespin, en poste à l'ambassade d'Ottawa. Même si le terme de diplomatie d'influence ne s'emploie pas pour les niveaux infranationaux, l'intérêt de rayonner par les œuvres et les artistes n'est pas moins important, que ce soit pour les métropoles ou pour la Région :

Damien Chapuis : « Quand le Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne fait une exposition qui s'appelle *Local Line* en Corée du Sud et que cette exposition rencontre un énorme succès avec des jeunes artistes stéphanois, voilà, on est présent. »

Isabelle Chardonner : « Pour Rhône-Alpes, rayonner aujourd'hui à l'étranger, je trouve que c'est montrer ce qu'elle a de meilleur. Pour moi, les artistes font vraiment partie de ça. »

Le réseau international est alors en action pour diffuser les œuvres et faire ainsi la promotion d'une culture française qui émane d'une territorialité à la fois nationale et locale. Ce constat est également validé par les opérateurs du réseau culturel à l'étranger :

Carmen Muntane (Institut français de Barcelone) : « Faire connaître la culture d'un pays, c'est le rôle des Instituts [...]. Je pense que c'est important de promouvoir la culture d'un pays, faire connaître une culture nouvelle à d'autres pays. »

François-Régis Camoin (Alliance française d'Ottawa) : « Ma définition [de la diplomatie culturelle] c'est être présent pour d'autres choses que des produits de luxe, des armes ou des grandes compagnies. [...] Les gens qu'on fait venir, ce sont des gens qu'on a envie de faire connaître, on a envie de les répandre. Quand un film marche bien internationalement, je trouve qu'on affirme notre présence quelque part. »

1.1.2. Mener des coopérations artistiques

Pourtant, la diffusion seule ne semble pas suffire à une présence complète et à un rayonnement équilibré. À en croire les opérateurs culturels, l'idée de rayonnement est valorisée par l'existence d'échanges artistiques et de coopérations :

Christine Tollet : « Ce qui est important aussi, c'est la rencontre avec des homologues là-bas, qu'il y ait un échange de pratiques, d'expériences. »

Damien Chapuis : « Il y a aussi une dimension de contact et de mise en réseau qui est importante. Les artistes qui partent à l'étranger, par définition, ils vont travailler avec d'autres, ils vont faire des rencontres et ça permet à la fois de faire rayonner Saint-Étienne à l'étranger mais aussi pouvoir créer des contacts, que les artistes puissent se mettre en contact et en réseau avec d'autres. »

Abraham Bengio : « Parce que ces artistes-là ils vont peut-être rencontrer un public et puis d'autres artistes sur place et ils vont se parler entre eux. »

Caroline Guespin : « Je crois que c'est, avant de promouvoir la culture française, c'est promouvoir la culture. Je pense qu'il y a dans la devise de la République française : fraternité [...] je pense que c'est l'un des moteurs et un des concepts fondamentaux qui font qu'on est à l'étranger. »

Charlotte Bohl : « L'impact est aussi là, à partir du moment où il y a des projets de coopération, après c'est une visibilité et même des ressources qui rentrent sur le territoire qui sont hyper importantes. »

Ce deuxième aspect est exprimé ici à tous les niveaux territoriaux, par des opérateurs travaillant à l'échelle de la métropole, de la région, du pays et du continent européen. L'attention portée à l'échange et à la construction de projets artistiques communs s'explique d'abord par la volonté du ministère des Affaires étrangères de formaliser, au cours des années 2000, une diplomatie d'influence alternative au *soft power* américain (Foucher, 2013b ;

Martel, 2013). Cette nouvelle stratégie dans laquelle l'art occupe une place non négligeable fait la part belle au dialogue et à la réciprocité des échanges. En témoigne le développement par l'Institut français des Saisons et Années croisées et, dans le cadre des conventions avec les collectivités, l'incitation à favoriser les projets pérennes de coopération artistique au détriment des projets de diffusion. Au niveau des collectivités territoriales, justement, la réciprocité est devenue le maître-mot des coopérations décentralisées, envisagées depuis le début des années 2000 davantage comme des relations partenariales que comme des transferts de capitaux et de compétences dans une optique de solidarité (Gely, 2016). Pour résumer, désormais « l'influence n'est pas un rayonnement mais une interaction » (Foucher, 2013b, p. 17).

Ces objectifs des territoires de rayonner en étant présents à l'étranger par la diffusion des œuvres et le développement des coopérations rejoignent les intérêts des artistes pour qui les termes de « rayonnement » et de « coopération » ont également du sens²²². Ainsi, rayonner, pour les artistes, c'est rencontrer de nouveaux publics, aborder de nouveaux réseaux de diffusion, gagner en renommée et en notoriété. Une notoriété que les opérateurs culturels participent à développer puisqu'elle « rejaillit sur l'image du territoire », pour citer l'expression de Laurence Barone de Relais Culture Europe. Les artistes trouvent également, dans les opérations publiques visant au rayonnement des territoires, des opportunités de construire des projets de coopération artistique. Le récit de la trajectoire de la compagnie de théâtre Les Inachevés par son metteur en scène Moïse Touré met en lumière le croisement des stratégies de rayonnement et des ambitions artistiques :

Moïse Touré : « Toutes ces actions ont fait qu'est née, comme ça, petit à petit, dans la compagnie, l'idée que ce serait bien d'avoir un axe international mais qui ne soit pas uniquement pour aller présenter des spectacles. C'était un axe international presque de coopération, dès l'origine, de dire : on n'est pas la Comédie française, on ne va pas aller faire des tournées chaque année à travers le monde mais par contre, comment tisser des liens avec des artistes, avec des gens qu'on croise au fil du chemin. Rapidement, ça, c'est arrivé parce qu'on s'est rendu compte que c'est à cet endroit-là que nous on pouvait travailler. »

De la même manière que le terme de rayonnement traverse le vocabulaire politique et artistique, le terme de coopération est employé ici pour qualifier une pratique artistique à dimension internationale. Il n'est donc pas étonnant de s'apercevoir que ces projets s'inscrivent bien dans l'architecture des programmes culturels des différents niveaux territoriaux. Moïse Touré, dont le parcours international a commencé par une résidence Hors

²²² Ce terme est revenu abondamment dans les dossiers qui ont été étudiés de la 1^{re} session 2014 du FIACRe-international.

les murs de l'Institut français, décrit comment son travail artistique rencontre un cadre politique adéquat d'abord avec la convention de la Ville de Grenoble et de l'Institut français, ensuite avec le FIACRe-international qui « correspondait totalement à des moyens d'aller travailler dans un pays : ça pouvait être une création, ça pouvait être un atelier, ça pouvait être un début de travail aussi ». À l'image de l'expérience de Moïse Touré et de sa compagnie Les Inachevés, nombreux ont été les artistes rencontrés ayant travaillé dans le cadre de coopérations décentralisées : l'Orchestre des Pays de Savoie à Irkoutsk, Malka à Madagascar, Transe Express à Shanghai, etc.

Qu'il prenne la forme de diffusion ou de coopération, le rayonnement culturel d'un territoire passe avant tout par une présence d'artistes, de leurs œuvres et de leur capacité à tisser des relations. Les discours des opérateurs laissent pourtant penser que la présence est nécessaire mais pas suffisante pour accomplir un rayonnement complet et efficace. Un autre champ lexical vient alors compléter la métaphore du rayonnement : celui de l'image et de la visibilité.

1.2. Être visible à l'extérieur

La présence des territoires à l'étranger par le biais de la présence des artistes n'est pertinente que si elle est visible, c'est-à-dire qu'elle est porteuse d'un sens, d'une histoire, qu'elle véhicule à l'étranger des propriétés locales afin d'attirer l'attention des interlocuteurs locaux. Les artistes portent potentiellement cette image. Cette partie détaille ce que l'art peut montrer des territoires à l'étranger et comment elle le montre.

1.2.1. La visibilité des institutions prestigieuses

Caroline Guespin : « Véhiculer une image positive de la France, c'est ça l'idée, [...] c'est vraiment véhiculer une image positive et d'en faire un territoire de référence. »

L'enjeu premier est de véhiculer une image positive. Cela passe par une stratégie reposant en premier lieu sur le prestige des grands établissements culturels qui bénéficient d'une image d'excellence et sont directement le produit des politiques culturelles qui les ont alimentés. Ces établissements culturels portent un prestige qui irrigue à plusieurs échelles. Leur implantation locale met d'abord la focale sur l'image des Villes. En effet, ils relèvent directement (lorsqu'ils sont en régie directe) ou indirectement (lorsqu'ils sont conventionnés) de la gestion de la Ville qui y insuffle sa volonté politique et *a fortiori* sa capacité à développer l'art et la culture, en terme d'accès, de qualité ou de quantité. C'est la raison pour laquelle l'aide aux actions internationales de ces institutions de Ville est privilégiée ou l'a été dans les conventions avec l'Institut français, comme ce fut le cas de Saint-Étienne :

Raphael Jourjon : « La personne qui gérait auparavant cette convention avait plutôt une approche institutionnelle en se disant : il faut garder cette convention pour permettre à la Comédie, au Fil et à quelques artistes triés sur le volet de partir à l'étranger. [...] Et la volonté c'était de plutôt cibler des établissements qui sont reconnus et qui peuvent apporter une visibilité de la ville de St Etienne à l'étranger. »

À l'étranger, l'identification du prestige de l'institution à celui du territoire se fait directement par le nom : la Comédie française, la Comédie de Saint-Étienne, l'Opéra de Lyon, l'Orchestre des Pays de Savoie, etc. Parmi les centaines de structures aidées par le FIACRe-international entre 2006 et 2014, près de 10% sont des structures qui portent le nom de leur territoire²²³. Plus des deux tiers portent le nom d'une Ville dont une large majorité celle de Lyon : Percussions et Claviers de Lyon, Ensemble de Trompettes de Lyon, Théâtre Nouvelle Génération CDN de Lyon, etc. Les équipes administratives de ces institutions ont pleinement conscience qu'en portant un nom, elles portent également une image et la responsabilité que cette image soit positive, comme en témoigne Thierry Leonardi en charge de la diffusion des Ballets de l'Opéra de Lyon :

Thierry Leonardi : « Évidemment, c'est l'Opéra "de Lyon" donc ça crée forcément... Derrière ce nom, Lyon, il y a forcément une image. »

Par effet d'échelle, le prestige de ces institutions stéphanoises, lyonnaises ou grenobloises rebondit sur leur région d'appartenance et sert plus globalement le prestige artistique français. Par exemple, Aline Sam Giao rappelle que le statut d'Orchestre national qui régit le fonctionnement de l'Orchestre des Pays de Savoie implique la mobilité internationale comme une des missions. La renommée de l'Orchestre, en l'occurrence mesurée par l'audience réalisée dans plusieurs villes au cours d'une tournée russe, sert l'image de la Savoie, de la Région Rhône-Alpes mais également de la musique classique française en général. C'est la raison pour laquelle la Région a soutenu cette tournée, par le biais du FIACRe-international, et soutient plus globalement par convention l'activité internationale de quelques structures prestigieuses : l'Opéra de Lyon, les Musiciens du Louvre-Grenoble, Jean-Claude Gallotta, Art3 sont quelques exemples cités par Isabelle Chardonner en entretien. Celle-ci regrette pourtant que la visibilité des « grandes institutions » ne profite essentiellement qu'au territoire dont ils portent le nom.

²²³ 27 structures sur un total de 313.

1.2.2. L'image d'un « bouillonnement créatif »

Au-delà de cette idée de prestige qui repose sur un nombre assez restreint de structures et dans des domaines artistiques ciblés autour de l'opéra, de la musique et du répertoire théâtral classiques, les territoires souhaitent porter l'image d'une diversité culturelle et d'un bouillonnement créatif. Ces arguments sont en particulier avancés par les Villes, même de rang modeste, qui ont eu vent des nombreuses théories de la ville créative et de la puissance de ce concept en terme d'attractivité et de développement urbain dans un contexte concurrentiel. La créativité est d'abord évoquée de manière globale, générique :

Damien Chapuis : « En fait il y a un enjeu qui moi me semble assez important c'est [...] de faire comprendre aux gens, aussi bien à l'extérieur de notre territoire que sur notre territoire, que Saint-Étienne est une ville qui est une ville créative. Qui est une ville créative, parce que c'est vraiment le cas. »

Christine Tollet : « Alors je crois que la première demande qu'on a, c'est le rayonnement de la ville à l'international, ce qui est important pour nous. Après, ça a des impacts dans différentes entrées. Donc le rayonnement et puis montrer la créativité de cette ville [Lyon] à l'international. »

L'idée de créativité, au-delà d'un usage découlant d'un effet de mode, est étayée par l'idée de diversité. Pour les opérateurs des trois métropoles rhônalpines, la créativité de leur ville est le reflet à la fois d'une diversité culturelle des habitants et d'une diversité des structures artistiques en termes d'esthétiques, de taille, de notoriété :

Damien Chapuis : « On a une chance à Saint-Étienne qui est que pour la taille de la ville, nous sommes une ville moyenne, une grosse ville moyenne on va dire, et dans cette catégorie-là de ville, je pense que nous sommes la seule à avoir autant de diversité culturelle. C'est lié évidemment au passé de la ville, au passé industriel et ouvrier de la ville où on a eu des vagues d'immigration et d'arrivée sur le territoire stéphanois, comme beaucoup d'autres villes de cette taille-là. »

Christine Tollet : « Et il y a un très bon accueil de ces musiques-là [les musiques contemporaines], donc c'est très bien aussi parce qu'ils voient l'éclectisme de la culture lyonnaise qui est présente et pas en permanence les grosses institutions. »

Manon Vidal : « Grenoble est un terreau en terme de spectacle vivant énorme, c'est clair, de personnes connues et pas que. En termes de nombre de compagnies, de dossiers en théâtre, danse et musique. »

Cette idée contrebalance, ou vient compléter, la notion précédente d'un prestige concentré dans quelques institutions ciblées et identifiées au nom de la ville. L'identification au territoire n'est pourtant pas absente de l'idée de diversité et les opérateurs font le lien avec des propriétés du territoire : le passé industriel pour Saint-Étienne, le poids démographique pour

Lyon, le « terreau » innovant pour Grenoble. Cependant, en termes de stratégie de visibilité à l'étranger, le foisonnement créatif doit laisser place à la qualité de quelques artistes reconnus localement dont l'image portera plus efficacement.

1.2.3. L'impact des « porte-drapeaux »

Avec les institutions culturelles de Ville incarnant le prestige et l'ensemble des structures artistiques témoignant du bouillonnement culturel du territoire, quelques artistes sont identifiés comme des « “porte-drapeaux” artistiques » qui sont la vitrine des villes créatives (G. Saez & Saez, 2012, p. 49). La créativité n'est en ce sens pas étrangère à la qualité voire à l'excellence, portée par des artistes ou des compagnies connus dont l'image sert plus globalement l'image du territoire :

Manon Vidal : « Il y a des figures qui sont implantées à Grenoble, qui ont fait aussi la notoriété de Grenoble : Gallotta, Minkowski, Bouba Landrille [...]. Ces personnes-là rayonnent beaucoup, font rayonner aussi Grenoble. »

Abraham Bengio : « C'est la *French touch* quoi, pour parler français. Il y a cette dimension qui n'existe pas forcément ailleurs... Je n'aime pas trop ce mot de créativité parce que ça fait vraiment “officine de com”, bon, mais bon, en France nous avons des orchestres remarquables, des chorégraphes pleins de talent, des artistes plasticiens *et cætera*... »

Si la diversité est issue des propriétés du territoire, la qualité des artistes et des œuvres ressurgit au contraire pour forger une image et *a fortiori* une part de l'identité des territoires. Les exemples de Saint-Étienne ou de Rhône-Alpes sont sur ce point très éclairants. Saint-Étienne, l'une des villes emblématiques des crises industrielles a renoué avec une image positive en misant sur la notion de créativité à travers le domaine du design²²⁴. En plus d'être un nouvel axe de développement économique pour la ville, le design et au-delà la créativité de ses artistes permet aujourd'hui, d'après le constat de Damien Chapuis, d'identifier Saint-Étienne depuis l'étranger. Autrement dit, le design et l'idée de créativité que cette activité colporte, font désormais partie de l'identité de la ville. Même constat d'identification dans un contexte et à un niveau territorial différent : Rhône-Alpes, région dépourvue d'une profondeur historique correspondant à ses contours administratifs et dans laquelle forger son identité, se réfugie également dans l'idée de créativité.

Isabelle Chardonner : « On est une Région qui s'est peu à peu constituée, qui n'a pas d'identité propre. Et Jean-Jack Queyranne dit souvent, et je trouve que c'est vraiment juste, que l'identité de Rhône-Alpes, c'est ses créateurs : que ce soient ses créateurs d'entreprises, ses designers, ses chercheurs, ses artistes, c'est ça cette identité, c'est celle d'une Région

²²⁴ Le résumé fait ici de la trajectoire de la ville a longuement été développé par ses deux opérateurs en entretien.

jeune, créative, de croisement. Et c'est cette rencontre-là, ces créateurs-là qui font Rhône-Alpes aujourd'hui. Voilà, pour Rhône-Alpes, rayonner aujourd'hui à l'étranger, je trouve que c'est montrer ce qu'elle a de meilleur et [...] pour moi, les artistes font vraiment partie de ça. »

Enfin, ce mode d'identification d'un territoire à la créativité, entre autres de ses artistes, vaut également pour la France dont l'image ne manque pourtant pas de références patrimoniales. Le metteur en scène Bruno Meysat constate ainsi, suite à son parcours de plus de vingt ans à travers les centres culturels français, une identification de la France à la culture :

Bruno Meysat : « Il y a une chose qui est très remarquable, c'est l'uniformité de la façon dont on voit les Français : c'est une nation culturelle, tout ça. »

Or la culture à la française dans le monde repose aujourd'hui moins sur une identité nationale que sur des propriétés créatives qui ressortent des propositions culturelles et artistiques. C'est le point de vue d'outre-Atlantique proposé par Caroline Guespin pour qui la nationalité française des artistes au Canada importe peu.

Caroline Guespin : « À part la langue, je pense qu'il y a plusieurs choses. Il y a un côté innovant, un côté provocateur, il y a un côté "jouer avec les conventions". Je pense que c'est les premières choses qui définiraient la culture française. Du moins c'est, moi, les premières choses que je définis en dehors de certains clichés sur lesquels on peut ou ne pas jouer : le luxe, l'élégance, le tourisme, le savoir-faire. »

La créativité transposée aux territoires, bien qu'étant un concept contestable et largement contesté (Grésillon, 2014 ; Tremblay & Tremblay, 2010 ; Vivant, 2006), s'est manifestement imposée aux opérateurs culturels dans la manière de concevoir l'image voire l'identité de leur territoire. L'art, les artistes ont ainsi un rôle important à jouer dans la mobilisation et la transmission de cette image à l'étranger.

Cette image doit être positive. À travers le prestige des institutions culturelles, la diversité des structures ainsi que des formes artistiques et enfin la qualité des œuvres produites, elle doit porter l'image d'un territoire créatif. Cette qualité dépend certes de la qualité propre des artistes mais à travers eux, elle reflète la capacité des politiques publiques à générer, amplifier ou intensifier la qualité des structures. Cette image, quoiqu'honorifique lorsqu'elle est bien portée, ne vaut que dans l'objectif de servir le pouvoir d'attraction du territoire. Ce dernier mouvement de "retour", après la présence et la visibilité, complète la logique de rayonnement des territoires par l'art.

1.3. Obtenir un “retour”

L’idée de rayonnement n’est complète que si la présence et la visibilité permettent un retour sur le territoire ou se justifient, pour les projets d’artistes à l’étranger, par un retour. Cet aspect est particulièrement mis en avant par les opérateurs des métropoles :

Raphael Jourjon : « Et jusqu’à présent, on ne nous demandait pas de retour, en gros, on permettait à des artistes ou des institutions d’aller à l’étranger, point barre. Maintenant, on est un peu plus dans une volonté aussi de dire, vous allez à l’étranger et qu’est-ce que vous nous ramenez aussi. »

Ce changement de logique et de conception des projets internationaux, évoqué ici par Raphael Jourjon à propos du fonctionnement de la convention entre la Ville de Saint-Étienne et l’Institut français, est lié à l’évolution plus large du rapport des collectivités locales à leur action à une échelle globale. En effet, ces collectivités doivent articuler l’objectif de rayonnement international avec « le renforcement de l’exigence d’un intérêt public local » (Gely, 2016, p. 36). Dans le cadre des opérations de coopération décentralisée, par exemple, la politiste Mary Gely a mis en évidence l’injonction politique à justifier l’intérêt local d’opérations menées à l’international. Cette partie vise à identifier les impacts positifs identifiés localement de la mobilité internationale des artistes.

1.3.1. L’international au service d’un intérêt public local

Les opérateurs des Villes ont mis l’accent sur l’importance de cet intérêt public local et sur la nécessité de justifier les dépenses publiques en matière d’action artistique internationale :

Manon Vidal : « Après, cette question d’intérêt communal, de service public, c’est vraiment pas évident et en même temps, c’est ce qui nous anime au quotidien, parce que c’est quand même de l’argent public, ça doit être justifié et aujourd’hui, la nouvelle municipalité [de Grenoble] est vraiment là-dedans. C’est clarifier la politique, les objectifs qui sont définis. »

Damien Chapuis : « La question du retour, elle est importante de façon générale quand on fait de l’international parce qu’on peut considérer que c’est de l’argent dépensé sur un territoire qui n’est pas le territoire de Saint-Étienne et donc [...] cette thématique du retour, elle est de plus en plus importante pour justifier les sommes qu’on peut dépenser dans ces projets-là. »

Christine Tollet : « Nous, direction de la culture, on essaye de montrer qu’il y a un impact et je sais que Serge Dorny [directeur de l’Opéra de Lyon] a fait une étude sur le territoire lyonnais en montrant l’impact de 1 euro mis dans l’artistique, les retombées sont de l’ordre de 5 euros, ça fait venir des gens sur le territoire pour les hôtels, restaurants, utilisation des transports. »

Financer la mobilité internationale des artistes consiste en premier lieu en un investissement dans le développement du secteur artistique local. Cela repose sur l'hypothèse largement partagée par les opérateurs culturels à tous les niveaux territoriaux que la mobilité est source de développement, autant sur le plan professionnel qu'artistique. Une hypothèse abondamment développée en entretien par Pierre Brini, Charlotte Bohl ou encore Isabelle Chardonner pour qui le contact à l'étranger enrichit la créativité des artistes, « ressource » et « régénère » le propos artistique. L'amélioration de la qualité des créations et le développement des compétences professionnelles à l'étranger ressurgit localement sur le monde de l'art et plus globalement sur l'offre culturelle des territoires. C'est sur cette double hypothèse que travaillent les opérateurs culturels en charge de la culture dans une perspective internationale :

Abraham Bengio : « Donc, faut trouver le moment où un artiste nous paraît suffisamment maintenant affermi, sûr de lui, en tout cas de son art, de sa technique, pour qu'un déplacement international soit possible et fécond pour lui comme pour la Région dont il est issu. Et pour ça, je fais confiance à mes chefs de service qui connaissent bien le milieu et qui voient évoluer une compagnie puis qui disent : "là, quand même il faudrait qu'ils sortent un peu de Rhône-Alpes, même de France et qu'ils aillent un peu se froter..." »

Christine Tollet : « L'international ça leur ouvre aussi d'autres horizons et d'autres pratiques, donc ça enrichit la culture en elle-même. »

Autrement dit, le développement artistique intérieur passe par la mobilisation de ressources extérieures dont la mobilité organise spatialement le transfert. Or, l'intérêt local attend également de l'extérieur, de l'international, un "retour" concret. C'est en tous cas la condition formulée par les opérateurs locaux pour l'obtention d'une aide aux projets internationaux. Par exemple, Manon Vidal explique les attentes des élus grenoblois. Il s'agit qu'il y ait des retours qui « [nourrissent] aussi le territoire », sous-entendu qui ne nourrissent pas seulement les artistes et leur créativité. Ces retours peuvent prendre, selon elle, la forme de spectacle, d'expositions, d'étapes de travail, d'une vidéo, de rencontres, d'ateliers, d'essais ou encore de cartes et s'adresser aussi bien au public grenoblois qu'à d'autres professionnels de l'art et de la culture.

1.3.2. Rendre le territoire attractif

Le rayonnement par l'art et les artistes s'inscrit ainsi dans un objectif de retours plus large qui dépasse la seule ambition artistique. La présence à l'étranger et l'image positive véhiculée par les artistes servent également l'attractivité du territoire et les artistes en sont conscients, à l'image du danseur Bouba Landrille ou du chef d'orchestre Sébastien Daucé :

Bouba Landrille : « À Lyon, quand Gérard Colomb est en voyage diplomatique je ne sais où, en Chine, il y a toujours un moment où il parle du défilé de la Biennale de la danse ou il parle de la Fête des Lumières, parce que c'est quelque chose qui fait que les gens viennent à Lyon, aussi pour ça. »

Sébastien Daucé : « Il me semble que, de la même manière qu'on est fier de Lyon et de la Région Rhône-Alpes, Lyon et Rhône-Alpes pourraient plus se servir de ça, plus se servir de nous parce que c'est important quand on a l'ambition d'être une grande métropole de se dire : "on arrive à fédérer les gens les meilleurs dans leur domaine". »

Les opérateurs culturels font plus concrètement le lien avec les retombées économiques qu'une visibilité internationale peut attirer sur le territoire : « la culture, ça amène aussi à l'économie » pour citer Christine Tollet. Sont ainsi cités l'accueil d'entreprises, la création d'emploi, l'attrait pour les touristes, les chercheurs, les étudiants internationaux, les « créatifs »²²⁵. Plusieurs opérateurs et artistes sont revenus sur le trio politique, économie et art qui, de prime abord, devrait s'articuler difficilement au sens où pèse un risque d'instrumentalisation du troisième par les deux premiers. Pourtant, des artistes comme Brigitte Burdin ou Moïse Touré et des opérateurs culturels comme Abraham Bengio et Isabelle Chardonner assument cette instrumentalisation dans la mesure où « c'est pour la bonne cause » et où le propos artistique n'est ni dénaturé ni détourné.

Les intérêts artistiques liés à la mobilité internationale rencontrent un écho avec les préoccupations politiques et économiques des territoires. Ceux-ci les alimentent avec des politiques culturelles et des dispositifs dont la stratégie peut être résumée par le terme de rayonnement dont nous avons esquissé les grandes lignes. Si le terme même de rayonnement est devenu problématique dans le vocabulaire diplomatique, notamment pour le niveau national, il n'en demeure pas moins largement utilisé pour qualifier une politique de présence et de visibilité française à l'étranger. Celle-ci se décline et se façonne en fonction des contextes diplomatiques pour mettre en avant tour à tour la diffusion des œuvres ou le développement de projets de coopération, la visibilité des territoires locaux ou du territoire national. Présence et visibilité servent une stratégie de retour dont l'objectif politique et économique consiste à valoriser l'image et l'attractivité du territoire.

²²⁵ Cités par Damien Chapuis.

Être présent, visible et susciter des retours sur le territoire sont les trois aspects du rayonnement des territoires à l'étranger auquel les artistes peuvent contribuer par leur mobilité internationale. Le dernier point concernant l'attractivité des territoires soulève ainsi la question du rôle de l'art et des artistes dans les relations internationales. Plusieurs opérateurs interviewés ont pointé un risque d'instrumentalisation de l'art, utilisant la caricature de la danseuse accompagnant les délégations d'élus et de chefs d'entreprises « parce que c'est mignon, c'est joli, c'est charmant et que ça va aider à vendre »²²⁶. Entre réalité et caricature et au sein de la diversité des pratiques, les contacts qui se nouent à l'étranger dans l'objectif d'un développement local entrent dans le cadre de relations officielles entre collectivités et reposent donc sur une logique diplomatique. La diplomatie culturelle ou la diplomatie par l'art mérite alors un examen du point de vue des territoires et des artistes.

2. L'art dans les relations diplomatiques

Dans un article de 1980, le sociologue américain Laurence Wylie revenait sur son expérience d'attaché culturel à l'ambassade américaine à Paris. Cet article se concluait sur les différences fondamentales entre les diplomaties culturelles française et américaine :

« Pour les Français, le mot clé n'est pas "démocratie", mais "civilisation" : cela veut dire que l'homme exerce son pouvoir sur le chaos qui l'entoure, lui donne un sens et lui impose un ordre. Les Américains qui vont en guerre veulent "sauver le monde pour la démocratie" ; les Français, "sauver la civilisation menacée par les barbares". Les Américains jugent une société selon qu'elle participe à la conception américaine de la "démocratie". Les Français jugent une société selon le niveau de sa "civilisation". » (1980, p. 9)

Si la diplomatie française se caractérise par sa mission civilisatrice envers les autres pays et les autres peuples de la planète, alors on comprend aisément le rôle que l'art et les artistes peuvent jouer dans la diplomatie au titre de pourvoyeur du beau, du sensible ou du raffiné. Un rôle normatif qui s'entendrait d'autant plus facilement si l'on adopte une conception romantique de l'élite artistique et de l'exception culturelle (Chateau, 2008 ; Heinich, 2005) ou même si l'on considère le monde de l'art comme un vecteur exemplaire pour le monde socioprofessionnel (Menger, 2002). Dans la mythologie grecque, Orphée ne charmait-il pas déjà les bêtes sauvages en jouant de sa lyre ? On ne peut contester cette dimension civilisatrice dans l'établissement du réseau culturel international à partir de la fin du XIXe siècle (Chaubet, 2004b). On ne peut non plus oublier l'usage de la puissance dans la

²²⁶ Citation d'Abraham Bengio.

diplomatie et la capacité de l'art à en faire la démonstration au moins depuis Louis XIV (revoir le chapitre 3). En revanche, la relation de l'art, de la puissance et de la mission civilisatrice est à repenser en ce début de XXI^e siècle dans un contexte géopolitique bien différent de celui dans lequel Laurence Willie exerçait ses fonctions. Contrairement au sport, dont les compétitions mettent aux prises des athlètes pour déterminer lequel est le plus puissant, l'art se prête moins évidemment à manifester la puissance en terme de classement. À l'exception de concours comme l'Eurovision, les pratiques artistiques n'établissent généralement ni vainqueur ni hiérarchie. En revanche, en manipulant du sensible et en jouant sur les émotions, l'art se prête bien mieux à une notion voisine de celle de puissance : la séduction (Martel, 2013). La séduction entre pleinement dans la stratégie d'influence qui caractérise désormais la diplomatie culturelle française. Cette partie détaille la manière dont s'exerce la diplomatie d'influence en matière culturelle, dans le contexte géopolitique et avec l'action des artistes.

2.1. Donner du sens à un soft power à la française

La diplomatie culturelle française propose depuis quelques années le modèle de la diplomatie d'influence. Celle-ci se pose en alternative aux modèles concurrents des Américains et des pays émergents et cherche à s'articuler avec le modèle européen (revoir chapitre 5). Selon une caractérisation qu'en fait Frédéric Martel, cette forme de *soft power* tient en plusieurs composantes : une diplomatie d'influence de l'État qui s'articule à une para-diplomatie des collectivités territoriales lesquelles incluent des considérations économiques pour peser sur les décisions internationales (2013). L'art et plus globalement la culture y jouent un rôle majeur.

2.1.1. La diplomatie d'influence à l'œuvre

La diplomatie d'influence est le fait de l'État dont le ministère des Affaires étrangères dessine les stratégies parmi lesquelles la culture joue un rôle et plus particulièrement les artistes. Ces stratégies en matière culturelle sont appliquées par l'opérateur culturel du ministère – l'Institut français – et par sa représentation diplomatique à l'étranger – les services culturels des ambassades. La mise en œuvre de la diplomatie d'influence est expliquée par Gaëlle Massicot-Bitty en charge du spectacle vivant à l'Institut français :

Gaëlle Massicot-Bitty : « Notre mission première, c'est parce qu'en fait on est l'opérateur du ministère des Affaires étrangères. Le ministère des Affaires étrangères, il gère la diplomatie d'influence. Alors voilà, nous on est leur opérateur et notre champ d'action, c'est la culture. Donc c'est vrai que notre porte d'entrée sur un territoire, ça va être effectivement, voilà, on travaille avec l'Institut français, avec l'ambassade, c'est-à-dire que la politique que l'on va

mener dans un territoire, elle doit correspondre à la feuille de route que l'ambassade souhaite pour le secteur culturel dans ce pays-là pour montrer l'influence culturelle française. »

L'influence culturelle s'exerce via un panel d'actions plus ou moins ponctuelles de l'Institut français que nous avons présenté dans le chapitre 5. L'action permanente à l'étranger, alimentée par les projets d'artistes, se décline suivant ce qu'on pourrait nommer une "géographie de l'influence" qui est dessinée par les feuilles de route des ambassades, comme l'explique Caroline Guespin en poste à Ottawa :

Caroline Guespin : « Alors c'est une feuille de route qui n'est pas uniquement définie par le [Ministère des Affaires étrangères] parce que le MAE a beaucoup de connaissances mais n'est pas sur tous les pays dans toute la terre entière. Non seulement la feuille de route est définie en accord avec le conseiller culturel de l'ambassadeur et les suggestions du MAE parce qu'il y a les dynamiques territoriales et puis il y a les objectifs du MAE. Donc l'année dernière c'était la diplomatie culturelle, cette année c'est tourisme et jeunesse, donc après ça s'harmonise plus ou moins mais oui, on a une feuille de route. Enfin, la feuille de route est suggérée par Paris mais c'est quand même le conseiller culturel et l'ambassadeur qui définissent les stratégies des postes. »

Ce pilotage de la culture française à l'étranger par l'appareil diplomatique ne doit cependant pas cacher la réalité des actions culturelles en lien avec des interlocuteurs locaux. C'est la raison pour laquelle Gaëlle Massicot-Bitty insiste pour rappeler que la dimension diplomatique n'est qu'une « porte d'entrée », « juste un cadre qui nous permet ensuite de développer des actions ». Ces actions entrent dans le cadre de la stratégie d'influence dans la mesure où elles tiennent compte des contextes et des besoins locaux en matière culturelle pour proposer des artistes, des rencontres, des événements :

Gaëlle Massicot-Bitty : « Ce moment de la programmation ça nous permet de voir un peu l'évolution du pays, des orientations des politiques locales, parce que la feuille de route est faite aussi en accord avec le contexte local, politique du gouvernement dans lesquels les ambassades sont installées. Donc ça nous permet d'être au plus près des préoccupations et de répondre, d'être vraiment en corrélation avec la politique culturelle qui est développée dans ce pays. »

La stratégie d'influence suppose ainsi une connaissance fine des acteurs locaux et des politiques nationales ou régionales pour proposer une « politique d'offre » qui puisse « créer une envie de France », pour citer la directrice de l'Institut français (Tarsot-Gillery, 2014) ou bien répondre à un « désir de France », d'après l'expression relayée par François-Régis Camoin. Cette action stratégique de la France est d'ailleurs reconnue par certains artistes dont Bruno Meyssat, un habitué du réseau culturel français à l'étranger qui témoigne du rôle

culturel international de la France :

Bruno Meysat : « La diplomatie française au niveau culturel, je me rendais compte qu'elle existait, je ne pensais pas à ce point. Mais c'était vu comme une nation qui mettait du fric dans la culture. »

« C'est une diplomatie extrêmement... Moi j'ai vécu ces retours, il y a une attente artistique énorme. Les Français sont porteurs... Il y a comme une coloration qui était que cette nation-là, les Français, c'est la culture, c'est très important pour eux. Et je trouvais que c'était une part de la diplomatie qui n'était pas négligeable et qui, à mon avis, côté fric, ne coûtait pas grand-chose, beaucoup moins que de mettre des moyens chez Dassault. »

La comparaison avec Dassault est éclairante au sens où elle renvoie à une conception de la diplomatie et de la puissance qui se décline en *soft* et en *hard power* ; Dassault et le marché de l'armement symbolisant le *hard power*. L'opinion de Bruno Meysat suppose que le *soft power* – ou plutôt sa déclinaison française, l'influence – est tout aussi puissante en matière diplomatique pour « peser à court et moyen terme dans le monde du symbolique mondialisé » (Chaubet, 2013, p. 93).

2.1.2. La paradiplomatie des collectivités

La particularité du *soft power* à la française est de s'articuler avec les niveaux territoriaux inférieurs (Martel, 2013). La diplomatie de l'État n'est plus la seule et doit composer avec les diplomaties parallèles ou para-diplomaties des collectivités territoriales (Gely, 2016). Les opérateurs culturels des collectivités légitiment ainsi la nature de leur action culturelle internationale en parallèle de la diplomatie d'État :

Abraham Bengio : « Une Région européenne et surtout française, dans un pays qui n'est pas un pays fédéral n'est pas censé avoir une diplomatie. Nous n'y prétendons pas mais nous pouvons parfois accompagner, de manière intelligente, la diplomatie française. »

Damien Chapuis : « Il y a la diplomatie culturelle qui est menée par l'État, ça c'est évident, à l'Institut Français, ça, ça rentre dans un cadre. En revanche, moi, je crois beaucoup à la diplomatie des collectivités locales, on peut appeler ça comme on veut, on peut parler de para-diplomatie. »

Celle-ci se présente comme complémentaire à la diplomatie d'État et s'inscrit dans le cadre de ce que prévoient les textes législatifs. Damien Chapuis explique que le plus souvent les actions culturelles extérieures des collectivités se font « à la demande ou sur sollicitations des services de l'État, en l'occurrence des ambassades ou des consulats ou des Instituts français ». Selon lui, cette action n'est pas pour autant diluée dans la diplomatie globale mais vient en renfort et joue un effet multiplicateur :

Damien Chapuis : « Nous on dit diplomatique, parce que derrière, on fait quand même du boulot et on fait aussi du boulot à la demande du gouvernement et de l'État, que ce soit sur la présence culturelle à l'étranger, il y a ce que fait l'Institut Français mais derrière, c'est démultiplié par tout ce que font les collectivités locales. »

Par ailleurs, Abraham Bengio avance l'argument de la responsabilité des dirigeants des collectivités. Au-delà des textes législatifs qui régissent l'action internationale des collectivités, les responsables politiques semblent avoir conscience de leur responsabilité diplomatique et être capables d'en user avec bon sens :

Abraham Bengio : « C'est-à-dire quand on est à Shanghai, on n'oublie pas où on est et quels sont les problèmes et quelqu'un aussi responsable que notre Président, je veux dire de Région, eh bien s'inscrit évidemment dans le cadre de la diplomatie générale française, ne va pas aller s'inscrire contre, ne va pas ni déclarer la guerre ni je ne sais quoi, ni signer des traités particuliers. »

2.1.3. Un enjeu économique

Parmi les lignes directrices qui accordent les intérêts nationaux et locaux autour d'une diplomatie d'influence, il y a l'idée d'une finalité économique dans les relations internationales. La culture y joue un rôle à la fois en tant que secteur économique de plus en plus valorisé sous l'appellation plus large d'industries créatives et en tant que produits culturels au service de l'économie. La relation entre art et économie entre dans les opérations diplomatiques sous différentes articulations possibles qui ressortent des expériences et des points de vue de quelques artistes. Un premier aspect est que l'art est au service de l'économie. Loin de se sentir instrumentalisée dans un sentiment de compromission, la co-directrice de Transe Express, Brigitte Burdin, défend au contraire la complémentarité de ces deux domaines :

Brigitte Burdin : « Ces échanges culturels [avec des Chinois pour l'expo à Shanghai] ouvrent sur le commerce... C'est tout le temps lié : le commerce, le politique, l'artistique, voilà et l'administratif, ça va de pair. Donc... moi j'aime bien ça. C'est des gens [élus et techniciens de la culture de la Région] qui croient en la culture et qui croient que la culture est un bon tremplin pour ouvrir sur le commerce. »

À l'inverse, plusieurs expériences internationales d'artistes révèlent des moments où le secteur économique est venu en soutien à la diffusion ou la coopération d'artistes :

Sébastien Daucé : « On a eu un financement important d'une entreprise franco-japonaise parce qu'ils trouvaient que le projet était exaltant. Ils n'ont rien demandé en contrepartie, même pas de mécénat, rien, et c'est grâce à eux qu'on a pu le faire aussi. »

Enfin, la diplomatie d'influence intègre ces deux aspects dans des opérations conjointes où les représentants du secteur économique et du secteur artistique se renforcent au service de l'image de la France :

Sébastien Daucé : « Au moment où on écrivait à Tokyo, Alain Ducasse écrivait à Tokyo pour dire: voilà, c'est les 5 ans de mon restaurant, j'aimerais qu'on fasse un petit concert de prestige. [...] Le directeur de l'Institut de Tokyo devait monter cette opération avec Chanel qui s'était rajouté dans l'affaire. »

Moïse Touré : « Moi j'ai travaillé beaucoup avec les services économiques du Viet Nam, par exemple. Grâce au service économique de la Région au Viet Nam j'ai pu travailler au Viet Nam, sinon je n'aurais pas pu. [...] À un moment donné, dans les endroits où nous sommes que ça soit à Hong Kong, que ça soit à Taïwan, dans d'autres pays, on nous demande de plus en plus, au-delà du commerce, qui nous sommes. »

Ces témoignages d'expériences internationales d'un directeur d'ensemble de musique baroque et d'un metteur en scène de théâtre éclairent l'apport de l'art dans la stratégie d'influence : apporter une identité qui donne du sens à la présence française et sa manière de peser dans les décisions économiques.

La porosité et la complémentarité de l'art et de l'économie à l'international terminent de qualifier le paradigme diplomatique dans lequel la mobilité des artistes prend en partie place. Axée sur l'idée d'influence et de séduction, l'art est présent dans les actions extérieures des collectivités pour peser sur les relations internationales et les décisions des gouvernements et des grandes entreprises. Ce *soft power* à la française tranche de cette manière avec le modèle américain pour lequel la force économique demeure tellement puissante qu'elle est considérée du côté du *hard power*. Un aspect de la puissance et de la lecture géopolitique du monde fait de domination et de conflits qui n'est pas sans impact ni sur les stratégies de la diplomatie d'influence ni plus globalement sur les pratiques de mobilité internationale des artistes.

2.2. Les activités artistiques dans un contexte géopolitique

Le terme d'influence qui qualifie la diplomatie française rappelle qu'elle s'exerce dans un contexte concurrentiel et au service plus global des relations diplomatiques des territoires. La planète n'est pas uniforme et "lisse", pour employer la terminologie deleuzienne relative à un monde nomade (Deleuze & Guattari, 1980). Elle est pavée de frontières et striée de réseaux. La diplomatie culturelle française compose avec une géographie politique, économique et culturelle mouvante. Une géographie dans laquelle elle s'insère et agit en fonction des intérêts de la France, de la nature de ses relations bilatérales et des éventuels cas de tensions ou de conflits. La mobilité internationale des artistes en dépend également pour franchir des

frontières, physiquement et symboliquement.

2.2.1. Les artistes français et les frontières

Les guides pratiques de mobilité (Bena, Fouquet, Labridy, Roy, & Savoy-Rodange, 2012 ; Roé, 2009), les études sur la mobilité des artistes en Europe (Amilhat-Szary et al., 2010 ; Autissier, 2006a ; Poláček, 2007 ; Wiesand, 2008) et enfin les ressources proposées par les agences d'accompagnement d'artistes à l'international (NACRE, ONDA, BureauExport, etc.) mettent systématiquement en avant la question des visas. Autrement dit, ils rappellent comme une évidence que ce qui marque l'étranger est le franchissement d'une frontière au-delà de laquelle les artistes français deviennent légalement des étrangers. Sans aborder les problématiques professionnelles liées aux droits du travail ou à la fiscalité, rappelons seulement que les Français bénéficient de droits de circulation qui ne sont pas homogènes dans le monde. Dans le cadre géographique européen, la citoyenneté européenne, les accords de Schengen et de l'Association européenne de Libre Échange (AELE) permettent aux Français de circuler librement. Dans la sémantique, il n'est plus question de parler de droits mais de « liberté de circulation ». Au-delà, l'accès aux pays dépend d'accords bilatéraux. En la matière, le passeport français compte parmi les plus puissants dans le monde. Classé au troisième rang mondial en 2018 selon le site web de Passeport Index²²⁷, il donne un accès sans visa dans 160 pays. Cette géographie de l'accès évolue d'année en année et même si l'Europe apparaît comme une région stable du point de vue diplomatique, le reste du monde ne l'est pas autant.

Les artistes français doivent composer avec cette contingence diplomatique même si elle leur est globalement favorable. Les artistes rencontrés en entretien ont très peu évoqué les problèmes de visa. De même, parmi les trois pays les plus visités par les artistes rhônalpins avec le soutien du FIACRe-international figurent le Canada dont l'accès est soumis à une autorisation de voyage électronique, la Chine dont l'accès nécessite l'obtention d'un visa et le Brésil où l'on peut atterrir sans visa (revoir la Carte 13 page 306). Dans cette liste figurent aussi des pays parmi les moins accueillants comme l'Afghanistan ou la République démocratique du Congo. Encore faut-il disposer du passeport français, ce qui n'est pas toujours le cas si l'on considère l'ensemble des membres d'une compagnie. Marisol Desentis, directrice de la Tohu à Montréal, me racontait les problèmes de visas rencontrés lorsqu'elle était directrice du Cirque Éloize, une compagnie canadienne qui comptait 17 personnes en tournée dont des circassiens canadiens, français, paraguayens et brésiliens :

²²⁷ www.passportindex.org

Marisol Desentis : « Tout ça, c'est de la gestion internationale quand tu voyages, c'est fou. Oui, la planète est là mais il faut vraiment être organisé et puis il y a plein de compagnies qui pensent que : "Oh je veux aller tourner dans n'importe quel pays", il y a les vaccins aussi, il y a les visas. Les visas brésiliens et paraguayens, ça ne rentre pas n'importe où, aux États-Unis, c'est l'horreur. »

Les difficultés rencontrées par ces compagnies composées de membres de différentes nationalités pénalisent les projets artistiques français pour la sortie comme pour l'entrée sur le territoire. La France, au même titre que les autres pays signataires des accords de Schengen, se classe au 43^e rang des pays les plus accueillants en accordant des accès sans visa à moins d'une centaine de pays. Dans un article paru dans *le Monde* en février 2018, la journaliste Charlotte Bozonnet pointait la difficulté pour les artistes maghrébins d'obtenir un visa Schengen²²⁸, ceci malgré les politiques de coopération promues par les collectivités françaises et l'Union européenne (revoir chapitre 5). Cette politique de contrôle des frontières ne freine pas seulement des projets d'artistes des Suds ou bien des projets de coopération avec la France, elle entre en contradiction avec le fonctionnement international de compagnies qui intègrent des artistes étrangers autour de projets ou de manière pérenne. Ce fut le cas pour le projet *Circulons 2.0* du groupe Chocolindo que j'ai observé et auquel j'ai participé. Initialement prévu à l'automne 2014, le voyage de création à Ouagadougou a dû être repoussé de quelques mois à cause d'un problème de permis de séjour français ; l'un des membres de l'équipe étant de nationalité burkinabée et n'ayant pas l'assurance de pouvoir revenir en France après le voyage. Ce type d'exemple a alimenté les réflexions qui ont conduit un collectif d'artistes et de professionnels à proposer en 2009 la création d'un visa culturel commun à l'Union européenne et aux pays d'Afrique, Caraïbes et Pacifique (revoir Carte 10 page 283), une proposition formulée dans la *Déclaration de Bruxelles des artistes, des professionnels et des entrepreneurs de la culture*. En reconnaissant des droits à circuler spécifiques aux artistes et aux professionnels de la culture, un tel visa leur ouvrirait une territorialité s'établissant une mobilité jugée prioritaire sur celle des autres citoyens.

La problématique frontalière renvoie les artistes vers la sphère institutionnelle, celle qui détient les clés pour ouvrir des portes. Il s'agit parfois simplement d'une question technique, d'un savoir-faire administratif pour obtenir plus facilement un visa. Plusieurs exemples d'agences ou de bureaux d'accompagnement ayant cette compétence ont déjà été cités. Pour Ferdinand Richard, président du Fonds Roberto Cimetta, ce soutien officiel, comme

²²⁸ http://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/02/13/des-artistes-maghebains-confrontes-a-une-forteresse-europe-fermee-a-la-circulation-des-idees_5256194_3212.html

accompagnement ou comme bourse, sert de label aux yeux des autorités :

Ferdinand Richard : « C'est très très rare que des gens qui ont une aide du Fonds Roberto Cimetta se voient refuser le visa. Pourquoi ? Parce que les consulats savent qu'une bourse du Fonds Roberto Cimetta est payée au retour et que donc la personne a pris un risque, qu'elle a été sélectionnée par des experts sur un projet etc. Donc ça les rassure et c'est vrai qu'on n'a jamais d'ennuis. Donc ça devient presque une sorte de second visa, si on a une bourse du Fonds Roberto Cimetta *a priori* les consulats ne font pas d'histoire. »

D'autres fois, il s'agit de questions politiques où les projets sont facilités par l'inscription dans des cadres institutionnels comme les coopérations décentralisées ou bien par l'intervention directes des élus :

Aline Sam Giao : « Grâce à cette idée de coopération décentralisée, on a été très vite mis en relation avec une association qui s'appelle Eurcasia qui est en gros l'association d'échanges amicaux et de coopération Haute-Savoie Sibérie. Le président de cette association nous a beaucoup aidé sur des choses de détail : les visas... Lui avait le portable personnel du Consul et donc... »

Christine Tollet : « Ça peut arriver [que les artistes] viennent avec des lettres de soutien de la Ville et à l'inverse, quand il y a le retour, c'est les élus locaux, ici, qui vont permettre l'obtention des visas. »

La sphère artistique croise une nouvelle fois la sphère politique pour mener des projets internationaux impliquant le franchissement de frontières. Même si les artistes français paraissent particulièrement mobiles, au sens de leur capacité à se déplacer dans le monde, ce regard géopolitique nuance l'impression de fluidité qui imprègne la mobilité des artistes. Les discours et analyses portant sur l'hypermobilité, la bohème ou le nomadisme doivent être reconsidérés avec ce regard plus global intégrant la politique d'ouverture ou de fermeture des pays. La frontière, tantôt invisible, tantôt muraille, est devenue un sujet de création et de revendication pour de nombreux artistes (Amilhat-Szary, 2012, 2013).

2.2.2. Une géopolitique des cultures

La dimension politique des frontières ne doit pas cacher leur dimension culturelle dans une problématique où l'idée de *diversité* vient en contrepoids des logiques de globalisation (Autissier, 2016 ; Hannerz, 1996). Dans ce contexte, opérateurs culturels et artistes composent à la fois avec les spécificités culturelles locales et avec la concurrence.

Nous avons vu comment les opérateurs culturels de la diplomatie nationale travaillent en fonction des contextes locaux pour répondre à des attentes et susciter de la demande (revoir 2.1.1 page 441). Gaëlle Massicot-Bitty cite l'exemple du Canada et son attrait pour les arts

numériques ou encore celui des pays d'Amérique latine et leur goût pour le spectacle vivant. Ce versant pacifique des coopérations culturelles ne doit pas faire oublier le contexte concurrentiel dans lequel la France fait la promotion de sa langue, de ses débats d'idées, de ses artistes et de ses œuvres. La concurrence provient des autres opérateurs culturels nationaux : le British Council, l'Institut Cervantes, le Goethe Institut ou encore les instituts Confucius. L'action de tous ces promoteurs nationaux compose une géopolitique de l'influence culturelle principalement axée sur la langue, faite de concurrence mais aussi souvent de coopération. À l'Alliance française d'Ottawa, François-Régis Camoin est en première ligne pour agir en faveur de la langue et de la culture française. Pourtant, même s'il reconnaît le contexte concurrentiel surtout face à la langue anglaise et à la culture américaine, il se défend d'être dans une posture défensive :

François-Régis Camoin : « Je ne suis pas en protection, je suis en promotion. »

Les artistes ne sont pas indépendants de cette géopolitique et de son implication pour les ressortissants français. Plusieurs récits d'artistes ont pointé des situations où leur activité devait composer avec d'une part leur image de Français et d'autre part l'état des relations diplomatiques de la France. Comme tous les ressortissants, les artistes doivent avant tout tenir compte du contexte politique du pays :

Bruno Meyssat : « J'irais travailler en Égypte, là, avec ce qui s'y passe, les événements post-Moubarak, évidemment, j'en tiens compte, il est quand même plus prudent pour moi de lire beaucoup avant et de savoir comment un Français va être vu. »

Bouba Landrille : « Parce que c'est quelque chose qui est encore très présent : les Malgaches ont arraché leur indépendance et les Français sont les amis et les ennemis à Madagascar. Les Malgaches regardent toujours les Français avec beaucoup de méfiance. »

Leur spécificité d'artiste et le message esthétique qu'ils portent nécessite d'être pensé en fonction des conditions politiques des pays ou régions dans lesquels ils se rendent. En ce sens, ils doivent parfois faire preuve de diplomatie en ajustant leurs projets et leurs propos artistiques. Ce fût le cas pour la compagnie Arnica et sa création sur la mémoire de la guerre d'Algérie :

Émilie Flacher : « En même temps, il y a un peu une impossibilité en Algérie parce que tout est vissé. Le pouvoir empêche... Donc si on parle de la guerre d'indépendance, il faut qu'on en parle comme eux, les héros, les martyrs. [...] Il y a aussi dans le texte que l'auteur écrit en ce moment des choses qui parlent d'une certaine classe politique qui, en Algérie, a fait son temps mais qui est encore au pouvoir. Et, par exemple, c'est pas possible de dire ça sur une scène en Algérie actuellement. »

En l'occurrence, le ministère des Affaires étrangères, les ambassades et les Instituts français sont là pour assurer ce relais diplomatique sur le plan culturel et aiguiller les artistes sur l'attitude à tenir :

Émilie Flacher : « Les Instituts français nous avaient dit : il faut du facile, et techniquement, et sur le propos, parce que la diplomatie entre la France et l'Algérie c'est très... Attention, attention... »

2.2.3. Les artistes et leurs projets soumis aux aléas diplomatiques

Malgré cela, les projets artistiques à l'étranger demeurent soumis aux aléas des relations diplomatiques et peuvent en subir les conséquences. Le danseur Bouba Landrille racontait comment sa tournée au Salvador avait pâti d'une forte tension entre les deux pays :

Bouba Landrille : « Je me rappelle d'une tournée en Amérique centrale, on était au Salvador, et à l'époque il y avait des tensions entre la France et le Salvador. Des gens étaient régulièrement enlevés pour faire pression sur la France. Et nous quand on est arrivé, c'était juste l'enfer, on est venu nous chercher dans une voiture blindée à l'aéroport, on nous a amené à l'hôtel, on est sorti de la voiture, on est rentré dans l'hôtel. Les gens nous prenaient tous pour des grandes stars, tout le monde nous regardait, nous photographiait et les gens qui nous accompagnaient, c'était comme dans les films avec leur flingue. C'était horrible ce voyage au Salvador. »

Ces tensions peuvent également se répercuter au niveau des collectivités à travers leurs coopérations. Isabelle Chardonner évoquait ainsi en entretien la rupture des relations entre les Régions françaises et la Région Piémont dans le cadre de leur Eurorégion. Christine Tollet, de son côté, parlait du ralentissement des relations de la Ville de Lyon avec ses coopérations israéliennes de Beer Sheva et Jericho. Lors des comités de sélection du FIACRe-international, j'ai assisté à deux reprises à des débats à teneur géopolitique impliquant la position diplomatique de la Région. Le premier concernait l'aide à apporter aux projets avec la Chine et pointait d'une part la question des droits de l'homme et d'autre part l'aubaine dont les programmeurs chinois profitaient en accueillant des spectacles subventionnés par de l'argent public français. Ce débat n'a pourtant pas arrêté la Région de financer des projets vers la Chine, notamment compte tenu des bonnes relations avec les Régions de Shanghai et du Sichuan. Le second, plus atypique, concernait un projet visant à défendre l'indépendance du Somaliland, dans la corne de l'Afrique. Aider ce projet à forte charge géopolitique impliquait pour la Région de soutenir implicitement l'indépendance d'un pays non-reconnu par l'ONU, responsabilité qu'elle n'a pas endossée en rejetant le projet (voir Encadré 32).

Encadré 32 – La charge géopolitique d'un projet déposé au FIACRe-international

Extrait du projet « Afrika Tour » déposé par l'association Athos Production soutenant la diffusion de la chanteuse somalilandaise Sahra Halgan :

« Le concert au Somaliland bénéficiera d'une belle exposition médiatique comme action sociale et culturelle au sein d'un pays d'Afrique trop peu connu et non reconnu au sein des instances internationales. »

« Défendre la reconnaissance du Somaliland aux yeux des autres pays du monde. »

« Cette résidence se terminera avec un concert [...] avec l'appui d'une structure française (issue de la région Rhône-Alpes) en direction du public sur un territoire qui ne favorise pas ce genre d'action. [...] Il s'agit d'envoyer un message également à tous les Somalilandais expatriés (au Canada, Éthiopie, Angleterre, etc.) pour leur montrer que l'on peut réaliser des actions culturelles dans leur pays. »

Source : FIACRe-international, 2^e session 2013.

Les projets d'artistes à l'international doivent composer avec un contexte géopolitique duquel les activités artistiques ne s'auraient s'acquitter. Au contraire, la diplomatie culturelle fonctionne en tenant compte du contexte concurrentiel des autres stratégies nationales, des territoires stratégiques et des tensions diplomatiques. Pour autant, bon nombre de projets artistiques s'inscrivent dans ces logiques diplomatiques et y participent.

2.3. Les projets d'artistes dans le circuit diplomatique

La culture et l'art en particulier entrent dans la composition de la diplomatie d'influence. Outre le rôle de vitrine du prestige et de la créativité des territoires que nous avons vu à l'œuvre derrière les stratégies de rayonnement, l'art consiste en une manipulation du symbolique et du sensible qui joue dans la séduction et l'influence. Cette politique d'influence dont nous avons dressé les grandes lignes et les éléments contextuels s'exerce avant tout grâce à son réseau international constitué à la fois des centres culturels (Instituts et Alliances) et des structures de coopérations décentralisées des collectivités. Ce vaste réseau active la politique diplomatique grâce aux projets d'artistes qui y ont lieu. L'importance du réseau culturel français à l'étranger est très souvent illustrée quantitativement par le nombre imposant de ses antennes et leur large déploiement dans le monde (Chaubet, 2004b ; Foucher, 2013b ; Lane, 2011). Or, ce poids numérique et cette large couverture ne sont pas un indicateur de l'activité du réseau ni de son impact.

2.3.1. Un outil privilégié

L'importance du réseau pour l'activité internationale des artistes peut être mesurée à l'aune de sa forte sollicitation pour la mise en œuvre de projets artistiques. Une analyse des partenariats des projets déposés au FIACRe-international lors de la première session de 2014 permet de mesurer l'importance du réseau culturel français à l'étranger pour les artistes rhônalpins²²⁹. Sur les 82 projets déposés et examinés, seuls 14 ne s'appuient pas sur les opérateurs de la diplomatie culturelle française. Autrement dit, plus de 80% des projets présentés ont sollicité une aide financière, humaine ou matérielle soit de l'Institut français à Paris soit d'un membre du réseau culturel à l'étranger. Cette forte demande de soutien de l'appareil diplomatique reflète tout d'abord le succès auprès des artistes et des structures culturelles des conventions entre les collectivités territoriales et l'Institut français (revoir la Figure 16 page 293). Les collectivités ont été sollicitées au titre de ces conventions dans deux projets sur trois, en particulier par la Ville de Lyon qui est mentionnée dans la moitié de ces projets. Ces subventions qui articulent niveau local et national prennent deux dimensions. Premièrement, elles apparaissent comme un guichet sur lequel les artistes comptent pour participer au financement de leurs projets internationaux, généralement à hauteur de quelques milliers d'euros. Deuxièmement, elles se justifient également comme la participation à des opérations diplomatiques. Pour 22 projets, soit un tiers de l'ensemble et la moitié des projets sollicitant l'Institut français, l'action artistique entre dans le cadre d'une coopération décentralisée, d'une opération de l'Institut français (Années croisées, Focus, Villa Médicis, festivals) ou de célébrations diplomatiques comme le cinquantième anniversaire des relations franco-chinoises. Pour ces cas, l'action artistique – spectacle, coopération artistique, *master class*, etc. – n'est pas indépendante des logiques diplomatiques de l'État ou bien des collectivités. L'art entre alors directement dans un cadre diplomatique qui régit les relations entre acteurs politiques et entre sociétés civiles. Par ailleurs, l'importance des nombreuses sollicitations de subventions locales et nationales contrastent avec la rareté des financements européens affichés dans les montages budgétaires. Seuls quatre projets s'inscrivent dans des programmes européens : Culture pour deux d'entre eux, Erasmus et Leonard de Vinci. Par ailleurs, leur articulation avec d'autres modes de financement pose question. Deux de ces projets sollicitent également une aide de l'Institut français mais les deux autres ne reposent sur aucune autre source de financement locale ou nationale.

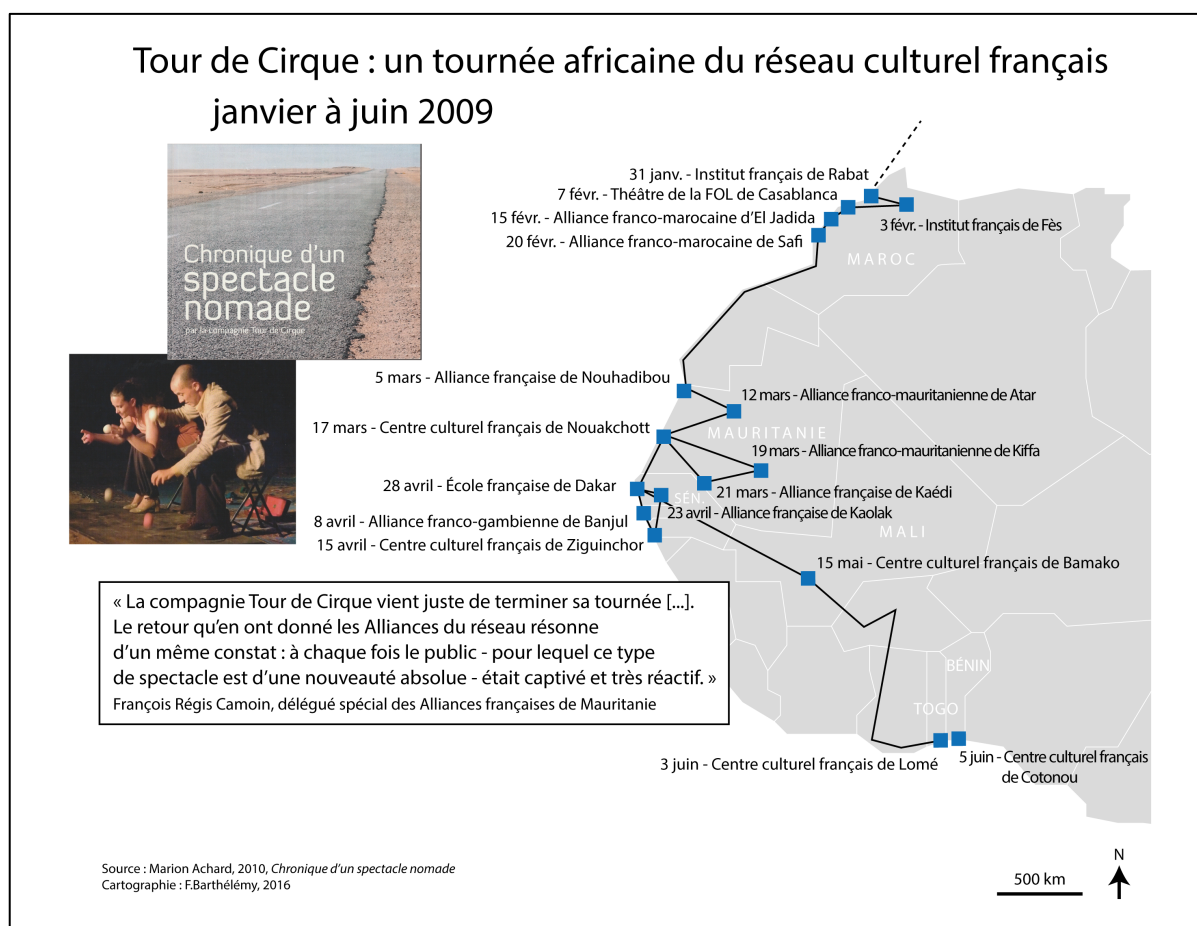
²²⁹ Il s'agit de l'ensemble des projets déposés et pas seulement des projets retenus. Les 6 projets ne correspondant pas aux critères d'éligibilité au FIACRe n'ont été pris en compte. La réserve déjà évoquée concernant le formatage des argumentaires de subvention est à nouveau à prendre en compte.

2.3.2. Un outil structurant

Renaud Brustlein : « Et là-bas, on a été reçu par le consulat, l'ambassadeur à la culture qui était à Toronto et qui a fait une réception pour tous les groupes français qui étaient à la Canadian Music Week. Il y avait Moriarty, y'avait Hermann Dune, on était 5 ou 6, quoi. »

Le récit de Renaud Brustlein est un exemple parmi tant d'autres du passage d'artistes français par le réseau diplomatique. De nombreux parcours internationaux d'artistes rencontrés en entretien sont étroitement liés au réseau culturel français à l'étranger et font état de son impact qualitatif sur les projets et les carrières des artistes. Du côté des projets, les Instituts français et les Alliances sont les partenaires locaux de bon nombre de compagnies pour construire des tournées régionales. Nous avons déjà présenté et analysé les cas de la tournée asiatique des Pockemon Crew en 2014 (revoir chapitre 5 et 6). Un autre cas est celui de la tournée de la compagnie Tour de Cirque en Afrique de l'Ouest qui s'appuie quasi-exclusivement sur les Alliances et les centres culturels (voir Carte 21).

Carte 21 - La tournée d'une compagnie à travers le réseau culturel français à l'étranger



Le réseau culturel à l'étranger apparaît également comme un cadre au développement de projets artistiques récurrents et pérennes. C'est le cas de Gilles Pastor et de sa compagnie de théâtre Kastôragile qui a entretenu des liens artistiques avec Salvador de Bahia au Brésil pendant près de dix ans suite à une résidence Hors les Murs de l'Institut français. Cette relation artistique avec cette ville et quelques-uns de ses artistes et opérateurs culturels s'est ensuite pérennisée notamment grâce à sa participation à l'Année de la France au Brésil. Pour Bruno Meyssat, le réseau a été structurant dans la construction de sa carrière théâtrale internationale. Entre 1990 et 2014, il a effectué près d'une trentaine de voyages à l'étranger parmi lesquels la quasi-totalité était en lien avec des centres culturels. Saïd Farouki, chargé de production et de diffusion des Pockemon Crew, explique le rôle local des personnels des Instituts et de Alliances dans l'accueil des compagnies :

Saïd Farouki : « Même les expats sont baignés dedans, ils sont là-bas depuis 2 ans ou 3 ans et ils se sont adaptés. Du coup, ça a été aussi le lien avec nous, quand ils nous accueillent, ils jouent un rôle super important dans le cadre des tournées et de l'accueil des artistes. Ils font le lien directement pour l'acclimatation pendant la petite période dans laquelle on est de passage pour nous fournir tous les éléments, les codes d'attitude. Par exemple, c'est mal poli de montrer du doigt en Indonésie. Donc on apprend pas mal de choses sur les traditions locales et le meilleur lien, ce sont les expats qui travaillent au sein des Alliances ou des Instituts qui nous fournissent ces éléments-là sur les feuilles de route : qu'est-ce qu'il faut dire, qu'est-ce qu'il ne faut pas dire, les geste à ne pas faire. »

L'aide à l'insertion locale dans un réseau mondial pour une temporalité éphémère est soulignée dans cette citation. Souvent décriés dans les discours des artistes comme un filtre qui masque la réalité sociale et culturelle d'une ville ou d'un pays, ce point de vue met au contraire en avant le lien structurant entre les artistes en tournée et le public de ces établissements.

Outre l'aide de l'Institut français à Paris, les artistes et structures font largement appel au réseau de la diplomatie culturelle à l'étranger. Les Instituts français, services culturels des ambassades (SCAC) et les Alliances françaises sont sollicités pour leur support financier, matériel ou humain dans plus de deux dossiers du FIACRe-international sur trois²³⁰. La nature des interlocuteurs français à l'étranger dépend d'une géographie de la diplomatie culturelle que la réforme de l'Institut français n'a pas encore lissée. Ainsi dans les dossiers étudiés, les SCAC sont mobilisés en particulier pour la Chine et l'Amérique alors que les Instituts français le sont pour l'Afrique du Nord et de l'Ouest. Les Alliances couvrent l'ensemble de la

²³⁰ Toujours sur l'échantillon des 82 dossiers examinés en 2014 pour la 1^{re} session.

planète de manière assez homogène, à l'image de la répartition géographique de ce réseau (revoir la Carte 6 page 271). L'importance du réseau culturel français à l'étranger est accentuée au regard du faible nombre des partenariats étrangers locaux. Si les partenariats avec des acteurs culturels privés sont fréquents (compagnies, théâtres, etc.), les soutiens publics étrangers sont rares puisqu'ils n'apparaissent que dans un projet sur dix. Certes, l'aide publique apparaît comme une spécificité française, néanmoins elle résonne dans le cadre international comme la prédominance d'un modèle de projection internationale de l'appareil diplomatique qui joue un rôle d'opérateur culturel local.

La proportion de projets sollicitant l'aide financière de l'Institut français, soit en direct à Paris soit par les Villes et leur convention, témoigne avant tout d'un effet de guichet. Plus les partenaires sont nombreux, plus les chances d'obtenir les subventions sont élevées. Pour autant, il n'y a aucune corrélation entre le recours au réseau diplomatique et la validation des dossiers. Le réseau de la diplomatie culturelle, sous la forme des conventions ou bien par ses établissements à l'étranger, est un outil majeur de déploiement des projets artistiques et un facteur de mobilité internationale.

2.4. Les projets d'artistes et la stratégie d'influence

Déposer un projet auprès d'une institution comme l'Institut français ou bien s'inscrire dans le cadre d'une coopération décentralisée signifie, pour les porteurs de projets, suivre une politique développée par ces institutions. Pierre Brini dont la mission à Mezzanine Spectacle est d'accompagner les structures artistiques dans la préparation de ce type de projet explique cet engagement plus ou moins implicite entre artistes et institutions :

Pierre Brini : « Quand t'es financé par l'Institut français tu portes une politique, [...] tu t'inscris dedans, donc forcément tu es un exemple, un ambassadeur de la culture française à l'étranger, tu portes une politique de l'État français sur tes épaules. »

Cela signifie que les projets s'ancrent dans la logique diplomatique de l'État français, articulée à la para-diplomatie des collectivités territoriales. C'est ainsi que des projets artistiques sont amenés à intervenir dans les relations entre pays et dans les décisions prises en matière culturelle et parfois au-delà.

2.4.1. Les artistes alimentent une politique de l'offre

La diplomatie d'influence intervient en premier lieu en matière culturelle en suivant, nous l'avons vu, une politique de l'offre. Le rôle du réseau culturel français à l'étranger, malgré l'inflexion stratégique récente de l'Institut français, demeure un levier d'action sur la culture locale, notamment dans des pays où l'offre culturelle est jugée rare voire inexistante :

François-Régis Camoin : « En Afrique [...] j'étais dans des pays où si la France n'était pas là, on peut dire qu'il n'y avait pas d'offre culturelle structurée ou valable. »

L'expérience de François-Régis Camoin qui fût à la tête de centres culturels en République démocratique du Congo et en Mauritanie n'est pas sans rappeler le rôle "civilisateur" des Français que pointait Laurence Wylie (revoir page 440). Avec son réseau culturel, la France se charge de faire circuler des artistes et de diffuser des œuvres. En jugeant l'offre culturelle locale insuffisamment structurée ou valable, la France intervient de manière normative pour organiser la production et la diffusion de l'art. C'est également le cas à travers les axes culturels des coopérations décentralisées. Les politiques, les artistes et les techniciens diffusent ainsi des savoir-faire ou co-crément des structures culturelles. Par exemple, le groupe Chocolindo que j'ai accompagné à Ouagadougou s'est produit en concert sur la scène du Reemdoogo dont la réalisation est issue d'une coopération entre la Ville de Grenoble et la Ville de Ouagadougou. La présence des logos de ces deux villes au-dessus de la scène affirme symboliquement l'influence culturelle française dans la manière de produire et diffuser des musiques actuelles au Burkina Faso. Derrière l'argument de l'influence, l'Institut français se défend de toute posture coloniale ou post-coloniale. Gaëlle Massicot-Bitty rappelle l'importance accordée à la réciprocité des échanges dans leurs actions culturelles, à la fonction de « passeur » et de « facilitateur » de projets artistiques dans le monde afin de « permettre une meilleure mutualisation de l'action internationale ». Il est vrai que cette posture de facilitateur de développement de projets internationaux est illustrée par le rôle qu'un artiste comme Bouba Landrille a tenu, aussi bien au Brésil qu'à Madagascar, pour soutenir le développement de festivals. Le soutien des institutions françaises, de l'État aux collectivités locales, ainsi que son identité multiple – qu'il a lui-même déclinée tout au long de l'entretien – de danseur étranger français noir reconnu internationalement, ont porté leur fruit :

Bouba Landrille : « J'assiste au changement qui est en train de s'opérer là-bas dans le rapport des institutions à ce festival. Parce que je suis intervenu moi-même à des politiques là-bas pour leur parler, pour leur expliquer pourquoi c'est important qu'il y ait du monde dans le train, qu'ils prennent part à cette histoire-là d'une manière ou d'une autre. Et là où c'est

intéressant c'est que je ne leur parle pas de finances, je leur parle de qu'est-ce que cette histoire-là peut vous apporter, peut nous apporter. »

Cet extrait d'entretien raconte son rôle à la fois d'artiste et de représentant culturel d'un pays du Nord auprès des institutions et des opérateurs culturels de Madagascar dans le but d'aider au développement du festival de danse Mitsaka. Bouba Landrille explique son engagement par l'intérêt de diffuser des pratiques artistiques autour de la danse mais reconnaît aussi sa dimension politique. Il participe par son action à mettre en relation des professionnels de la culture, des techniciens d'institutions et des élus en France, en particulier de la Région Rhône-Alpes, et à Madagascar. Il porte aussi une culture politique et un savoir-faire en matière de politique culturelle qu'il diffuse à Madagascar.

Ce rôle d'influence sur les politiques et opérateurs culturels à l'étranger est également joué dans des pays où l'offre culturelle est largement répandue comme le Canada. La France y joue de toute son influence pour peser sur les programmations et proposer à la fois ses artistes et sa vision de la culture. Caroline Guespin décrit avec précision son rôle d'influence sur les opérateurs culturels canadiens :

Caroline Guespin : « La première partie du travail, quand on arrive dans un pays c'est essentiel, c'est pas d'arriver les pieds dans le plat et dire : "voilà, je suis ambassade de France, je propose des artistes français". C'est d'aller voir les gens, les acteurs, les uns après les autres, donc la directrice de la danse, la directrice du théâtre, le directeur d'un réseau d'associations et puis de les écouter, comprendre ce qu'ils font, c'est ça le premier pas, comprendre ce qui les motive. Du coup, toi, voir aussi si tu sens qu'il y a une ouverture ou pas, s'ils sont sur la ligne stratégique que le SCAC a définie ou non, prendre beaucoup de temps pour écouter, de les sonder un peu, voir. [...] C'est beaucoup aller aux spectacles, beaucoup discuter avant et après le spectacle et puis c'est dans une espèce de relation professionnelle, amicale, qu'on peut, après, réussir à beaucoup mieux influencer, beaucoup mieux diffuser. [...] On ne prend pas les décisions à la place de quelqu'un et c'est pas juste parce qu'on apporte un soutien financier, par exemple à un festival de musique, qu'on va leur imposer. »

Cet extrait illustre la politique de l'offre de la diplomatie culturelle consistant à influencer les programmations et à créer une demande de culture française que les artistes vont pouvoir combler. Il est intéressant d'observer comment cette politique s'exprime en des termes commerciaux d'offre et de demande. Gaëlle Massicot-Bitty parle de « synergies » créées à la suite de la Saison France-Chine de 2004-2005, François-Régis Camoin répond à Ottawa à la demande d'un public francophile qui a « besoin de conférences, ils ont besoin de spectacles ». En matière d'offre culturelle, les artistes français bénéficient de l'action de ces promoteurs qui leur fournissent des opportunités d'être programmés aussi dans les circuits de diffusion locaux

ou de rencontrer plus facilement des partenaires avec qui co-produire ou co-créer des spectacles.

2.4.2. Les artistes interviennent dans les relations diplomatiques

Si la diplomatie culturelle joue la carte de l'influence en matière de propositions artistiques, elle peut également faire intervenir l'art au service des relations diplomatiques plus larges. L'art est alors envisagé comme un moyen de faire passer des messages de l'ordre du symbolique pour approfondir les relations, débloquer des tensions voire apaiser des conflits. Un rapport commandé par l'association pan-européenne *More Europe* montrait l'efficacité à long terme du rôle de la culture et en particulier de l'art dans l'apaisement du conflit russo-ukrainien (Burlyuk, 2014). Même si les exemples ne sont pas nombreux parmi les récits récoltés en entretien, cet usage de l'art dans les relations internationales est validé à la fois par des opérateurs culturels et des artistes :

Abraham Bengio : « Quand on ne sait pas de quoi parler, par exemple des droits de l'homme, on parle de culture et au moins ça fait avancer le débat. »

Bouba Landrille : « Certains projets avaient une entrée humanitaire et la danse était un outil pour faire passer des choses. La France se sert beaucoup de la danse pour pacifier les esprits dans certains pays parce que justement, en danse, on ne parle pas mais on peut dire les pires choses en dansant. Et puis si tu comprends   a, tu comprends   a, si tu comprends autre chose, c'est toi qui voit, moi j'ai pas dit ça. Après, moi je fais pas de spectacles pour choquer ou pour faire la guerre, je dis ce que j'ai besoin de dire, après si ça rencontre un questionnement à ce moment-là, si ça met en éveil les gens, si ça permet d'aller plus loin sur un sujet, tant mieux, c'est réussi. Nous on ne pense pas à la place des gens, les gens voient ce qu'ils veulent voir. »

C'est la raison pour laquelle quelques projets artistiques à l'étranger accompagnent ou sont accompagnés par une représentation politique. Ces projets entrent alors directement dans un dialogue bilatéral entre élus et techniciens, comme ce fût le cas pour la tournée russe de l'Orchestre des Pays de Savoie en 2009 :

Aline Sam Giao : « On a emmené dans nos bagages notre Président de Haute-Savoie et le Vice-Président de Savoie aussi qui est venu écouter le concert à Moscou. Et sur place, on a été accueilli, du fait de la coopération décentralisée, aussi par les dignitaires politiques. Il y a eu à un moment donné quand même des rencontres, des pots après concert, il y a quand même eu une reconnaissance qui a été faite et les liens se sont quand même faits. »

Ce rôle des artistes dans les relations internationales est fortement valorisé par les opérateurs culturels français des territoires :

Damien Chapuis : « Il y a aussi une dimension de contact et de mise en réseau qui est importante. Les artistes qui partent à l'étranger, par définition, ils vont travailler avec d'autres, ils vont faire des rencontres et ça permet à la fois de faire rayonner Saint-Étienne à l'étranger mais aussi pouvoir créer des contacts, que les artistes puissent se mettre en contact et en réseau avec d'autres et que finalement, il y ait un retour sur Saint-Étienne avec des artistes étrangers qui, eux, pour le coup, viendront ici ensuite. »

Isabelle Chardonner : « Et puis après, il y a des endroits, des coopérations où la culture peut être un facteur de rapprochement. Alors par exemple dans nos accords de coopération, c'est clair que le volet culturel de la coopération avec Shanghai, c'est ça.

Pour ceux-là, le rôle des artistes dans les coopérations dépasse un rôle de représentation de ce qui se fait dans le territoire, les artistes sont actifs pour nourrir des relations plus larges sur d'autres thématiques politiques, économiques ou directement diplomatiques.

Conscients ou non des contours politiques de la diplomatie d'influence – ce *soft power* à la française – et de son implication dans la politique culturelle déclinée du niveau national à celui des collectivités territoriales, les artistes inscrivent massivement leurs projets dans ce canal. L'ensemble de ces projets compose ainsi avec la géopolitique des relations diplomatiques de l'État et des collectivités territoriales. Ils suivent les stratégies mises en place par les feuilles de route du ministère des Affaires étrangères et des services culturels des ambassades et sont soumis aux tensions et aléas diplomatiques. L'art n'est pourtant pas passif dans cette diplomatie culturelle et est loin de ne servir qu'à "faire joli". Certes, la dimension esthétique de l'art est une composante majeure de son pouvoir de séduction dont la diplomatie use. Mais les artistes jouent un rôle pour alimenter et orienter les relations diplomatiques, d'une part pour influencer la manière de produire et de diffuser l'art et la culture dans le monde et d'autre part pour séduire et peser indirectement sur la nature politique et économique des relations diplomatiques. Cette relation de l'art et des artistes à la diplomatie culturelle ressort des cadres et des actions expliquées par les opérateurs culturels rencontrés mais également des récits d'expériences ponctuelles ou plus récurrentes vécues par certains artistes. Ceux-ci se sont posés comme spectateurs ou bien acteurs de cette politique alors que d'autres ont exprimé leurs critiques voire leur rejet. Dans tous les cas, l'existence de cette relation pose la question plus globale de la nature du rôle des artistes à travers leurs projets et leur mobilité internationale. En d'autres termes, les objectifs de rayonnement des territoires et les enjeux de leurs relations diplomatiques questionnent un éventuel rôle d'ambassadeur pour les artistes.

3. Les artistes et leur rôle d'ambassadeur

« La Comédie-Française est l'ambassadrice de la France dans ses voyages aux destinations choisies : les Balkans, l'U.R.S.S... Dans la continuité de la politique étrangère de la France, elle élargit le cercle de ses spectateurs aux cinq continents. Sur les routes, les ondes et les écrans, la Troupe joue un rôle diplomatique et médiatique. »²³¹

Cet extrait du site web de la Comédie-Française est sans équivoque sur le rôle diplomatique que peut jouer un collectif d'artistes et attire l'attention sur la qualification de ce rôle : l'ambassadeur. Jean Digne, ancien directeur de l'AFAA dans les années 1990, attribue ce titre et ce rôle aux artistes dans son entrée « Présence artistique de la France à l'étranger » du *Dictionnaire des politiques culturelles* (Waresquiel, 2001). Y est développé un paragraphe intitulé « Les artistes, ambassadeurs de la culture » qui commence par cette question :

« Quelle place les artistes vont-ils briguer dans ces vastes champs de coopération institutionnelle qui relèvent principalement de l'État où tout semble se régler dans des commissions mixtes et des accords culturels ? À l'évidence, il y a là une marque de fabrique française dans la façon dont les artistes se situent dans le monde. » (2001, p. 532)

Si Jean Digne pose ce titre d'ambassadeur, il laisse le contenu du rôle ouvert. En revanche, il établit le lien fonctionnel entre les artistes, l'institution – l'État – et la territorialité – française. Cette dernière étant transportable et présentable ailleurs comme une « marque de fabrique ».

Néanmoins, ce rôle d'ambassadeur ressort de manière problématique dans les discours des opérateurs culturels. « Fou du roi » (Christine Tollet), « homme sandwich » (Abraham Bengio), « avec le drapeau à chanter la Marseillaise » (Caroline Guespin) : ces quelques expressions caricaturales employées à dessein cherchent à nuancer le rôle des artistes dans les projets internationaux et à minimiser la relation d'instrumentalisation des artistes par les territoires. En suivant ces trois expressions, les artistes ne seraient ni à la botte des élus et des techniciens, ni au service exclusif d'intérêts commerciaux, ni portés par un chauvinisme exacerbé. Pourtant, nous avons montré les attentes des services culturels des territoires et le rôle joué par certains artistes dans le cadre du rayonnement et de l'action diplomatique. C'est donc tout en nuance que se juge le rôle des artistes au sein des échanges internationaux. La parole et les trajectoires des artistes, les discours des opérateurs culturels et les argumentaires de dossiers de subvention donnent du sens à ce rôle que l'on qualifie ici d'ambassadeur et fournissent des éléments de réponse à la question posée par Jean Digne.

²³¹ www.comedie-francaise.fr/fr/elle-tourne

3.1. Des ambassadeurs de fait : un rapport d'identification

Isabelle Chardonner : « Moi ce qui m'importe, [...] c'est que les directeurs de théâtre, les responsables d'institutions [à l'étranger] puissent se dire : "cet homme-là il vient de Rhône-Alpes, qu'est-ce que c'est bien !" »

Le degré minimal de relation qui s'établit à l'étranger entre un artiste et son territoire d'origine est relatif à son identité et à son identification. Cela n'implique aucune revendication de la part des artistes mais existe de fait et, comme l'exprime Isabelle Chardonner, ressurgit des individus sur leurs territoires et vice-versa. La relation d'identification des artistes aux territoires, telle qu'elle a été exprimée dans les entretiens, est ambiguë et variable, d'un artiste à un autre, d'une situation à une autre. Cette diversité de degrés est exprimée par les opérateurs culturels des villes et tient, dans le discours, à l'usage des prépositions qui donnent tout son sens à la relation des artistes à leur territoire d'appartenance citoyenne.

3.1.1. Être, être de, être à

Après avoir développé l'implication de certains artistes dans les réseaux thématiques internationaux de Lyon et après une question l'invitant à approfondir la notion de « promotion de la culture lyonnaise », Christine Tollet a employé une précision sémantique :

Christine Tollet : « Oui, je disais lyonnaise mais j'aurais dû dire de Lyon, d'ici. C'est les artistes qui soit ont été formés ici, soit ceux qui ont choisi de travailler sur le territoire de Lyon. »

L'identification d'un artiste au territoire par l'usage du « de » est vidée d'un contenu identitaire, d'un attachement organique lié à des racines et donc à l'expression d'une culture locale qui aurait été intériorisée par l'artiste. Au contraire, c'est le choix d'un artiste de venir, de rester ou de revenir qui est mis en avant, un choix dépendant des opportunités de formation et de création qui sont proposées par le territoire. Manon Vidal, pour le cas grenoblois, va plus loin en utilisant la préposition « à » :

Manon Vidal : « Les personnes n'y vont pas [à l'étranger] en disant : "je suis Grenoblois, j'ai une identité grenobloise que je veux défendre", je ne pense pas trop que ce soit ça. Je pense que c'est plus qu'ils se sont construit parce qu'ils étaient à Grenoble. »

Le passage du « de » au « à » allège encore la relation d'identification des artistes au territoire. Le « de » de Christine Tollet laisse encore entendre que le territoire a co-produit un artiste. Il demeure à l'image de ce que le territoire sait faire par ses écoles, ses établissements artistiques et ses dispositifs de soutien à l'art. Il en est un résultat. Le « à » laisse davantage de marge de manœuvre à l'artiste qui, en étant à un moment donné à tel endroit, a saisi ou non

les opportunités de formation, de création et de diffusion offertes par les équipements et les dispositifs du territoire. Pour autant, que l'artiste soit Grenoblois, *de* Grenoble ou *à* Grenoble, le discours des opérateurs met toujours en évidence le potentiel créatif de la ville dont les artistes sont *a minima* des exemples sinon des représentants voire des ambassadeurs. Ce potentiel créatif repose sur une politique culturelle qui est le reflet d'une volonté politique sur la durée, sur l'excellence des formations et des équipements artistiques et culturels (conservatoires, écoles d'art, Opéras, Théâtres, etc.), sur l'existence de dispositifs de soutien à la création et à la diffusion et enfin à la capacité de créer des synergies entre le secteur artistique et d'autres secteurs d'activités.

3.1.2. Des artistes représentatifs

Du côté des artistes, à l'opposé d'une hypothèse d'identité sans ancrage (Lecoq, 2009), plusieurs d'entre eux ont évoqué une relation entre leur ancrage local, leur identité générale et leur identité artistique. Cette identification à l'échelle nationale est exprimée très directement par Sébastien Daucé sous la forme d'une relation quasi-mathématique :

Sébastien Daucé : « L'objectif c'est que dans 5 ans on soit identifié et qu'on dise : "Correspondance égale baroque français". »

Le musicien associe ici esthétique et nationalité. Sa manière d'être un artiste français est d'interpréter un répertoire qui, selon lui, met particulièrement la France à l'honneur, « une sorte de quintessence du répertoire français ». De plus, c'est par cette entrée qui combine esthétique et nationalité qu'il entend être identifié à la fois par ses compatriotes et par les étrangers. Cette appellation "baroque français" résonne de la même manière qu'un genre bien connu de la scène musicale : la chanson française. Ce genre est construit à partir de différents éléments esthétiques dont la langue qui en fait un genre propre à l'espace francophone. La langue, dans la chanson ou dans d'autres arts du spectacle, constitue un lien objectif entre une territorialité et une expression artistique :

Sammy Decoster : « Qui mieux, finalement, que les Français peuvent soutenir [la francophonie aux Francopholies de Montréal] ? Donc il y avait un peu ce truc-là, de te dire : "ouais, moi je viens du pays, je viens de France, quoi, je suis Français". [...] Donc je pense que oui, pour ma part il y avait ce truc-là du Français. Et je vois combien de Français qui se sont installés là-bas jouent la carte, au sein de leurs projets et dans leur musique, du truc exotique et très franco-français. »

À une plus grande échelle, l'identification rhônalpine n'a pas été franchement palpable à travers les propos des artistes. En revanche, une identification locale est plus souvent évoquée. C'est ici le cas avec les danseurs de Pockemon Crew et Lyon puis les musiciens de Dub Inc et

Saint-Étienne :

« [Riyad Fghani] Oui mais nous on est fier d'être Lyonnais. On nous a proposé plusieurs fois de nous délocaliser parce qu'il y avait peut-être un lieu qui pouvait nous accueillir mais non, on reste à Lyon. Pour nous l'idéal, la réussite, c'est de tout faire à Lyon. De partir à l'étranger pour réussir, je le prendrais comme une défaite.

[Saïd Farouki] Et pour les puristes, il y a un style français mais aussi lyonnais.

[Riyad Fghani] Oui, c'est nous qui l'avons créé. Tout ce qui est aérien, acrobatie, tout ce qui est en rapport avec l'explosivité, c'est vraiment rhônalpin. »

« [Grégory Mavridorakis] Saint-Étienne a une image de ville populaire, c'est cette dimension-là que nous, on essaye de mettre en avant, c'est qu'on ne vient pas d'une ville bourgeoise. [...] Mais je pense qu'il y a ce côté ferveur populaire qui est due au Chaudron et aux Verts.

[Aurélien Zohou] Et à la mine aussi, à l'histoire de cette ville qui fonctionne sur la solidarité mais qui n'a jamais été trop aimée du reste de la France... »

« [Gabriel Mavridorakis] Nous, on représente la ville de Saint-Étienne partout.

[Aurélien Zohou] J'aurais même la prétention de dire que dans notre petite micro-société qu'est le groupe, on représente même plutôt bien la France, par nos origines, par notre manière de fonctionner, même les débats qu'on peut avoir entre nous sont souvent les débats qui animent la société française. »

Ces trois extraits mettent en avant une relation d'identification qui s'établit de plusieurs manières. Celle qui apparaît la plus évidente, et par laquelle Riyad Fghani commence à parler de Lyon, est une relation affective qui s'exprime par la fierté. Sur la base de cette fierté à être originaire d'une ville et à la représenter, ces deux collectifs d'artistes s'attachent à localiser leur activité et leur propos artistiques dans des lieux, en l'occurrence des villes. Si Dub Inc se réclame de l'identité populaire de Saint-Étienne, Pockemon Crew revendique son attachement à Lyon en faisant tout pour y rester. Dans un cas comme dans l'autre, les propriétés de l'identité de la ville se répercutent sur l'identité du collectif artistique. À l'inverse, l'identité artistique des collectifs ressurgit sur l'identité des territoires dont ils sont issus et où ils travaillent. Pockemon Crew revendique d'avoir doté Lyon – et plus particulièrement le parvis de l'Opéra – d'un style de hip hop qui lui est propre. Dans un autre passage de l'entretien, Riyad Fghani replace d'ailleurs cette contribution dans l'évolution esthétique du hip hop dans une rivalité territoriale entre Lyon et Paris et se félicite d'avoir, dans la lignée de Mourad Merzouki, donné une visibilité à Lyon dans le monde du hip hop. Les musiciens de Dub Inc, eux, entretiennent l'identité populaire stéphanoise et la sociabilité qui en découle à travers des musiques *world* et reggae qui, aussi internationalisées soient-elles, sont un écho aux problématiques économiques et sociales de la ville. En ce sens, ces deux collectifs sont

représentatifs du territoire autant qu'ils le représentent. Cette territorialité de résidence, d'activité et d'appartenance n'est pas cloisonnée à la ville. Si les propos portent sur leur ville, ils mentionnent aussi une appartenance plus large : Riyad Fghani fait référence à une territorialité rhônalpine pour qualifier son style de hip hop et Dub Inc se dit aussi plus globalement représentatif de la société française.

On peut appeler ambassadeur celui qui s'identifie à un territoire et qui porte cette territorialité par son propos artistique. C'est un ambassadeur de fait dont la relation au territoire repose sur l'identification mais qui ne revendique pas nécessairement d'être porteur ni d'un message, ni d'une politique, ni d'intérêts publics. L'expression de cette territorialité est issue de discours à valeur générale sur l'identification des artistes par les opérateurs culturels et sur l'identité que les artistes se construisent. Elles n'engagent en aucun cas une relation contractuelle entre projets artistiques et soutien des politiques publiques.

3.2. Des ambassadeurs contractuels

Dès lors qu'il y a un soutien financier, matériel ou humain de la part d'une institution représentative d'un territoire, une relation contractuelle s'établit entre cette institution et les artistes. Ce type de relation implique des engagements. *A minima*, il s'agit pour les porteurs de projets de proposer un dossier dont le contenu coïncide avec les grandes lignes de la politique culturelle qui est menée. Au mieux, certains déclarent développer un projet qui fait la promotion du territoire à l'étranger et qui sert son rayonnement.

3.2.1. S'afficher

Une fois le projet sélectionné pour recevoir une aide financière, humaine ou matérielle d'une institution, une relation contractuelle s'établit, impliquant une identification des artistes au territoire. Cet engagement contractuel se matérialise le plus souvent par la publication de logos dans les documents de communication :

Abraham Bengio : « Si vous vous produisez, je sais pas moi, à Broadway dans tel théâtre, il faut que dans l'affiche, dans les papiers que vous distribuerez aux spectateurs, quelque part on mentionne l'existence... [...] Au moins qu'on sache qu'il y a le soutien financier, matériel de la Région Rhône-Alpes. Là il y a des obligations, elles sont contractuelles, ça figure sur les conventions, les arrêtés. »

Christine Tollet : « Après, il a tout l'aspect de la batterie de communication, il y a des logos, ça on le demande évidemment, l'Institut français aussi demande le logo. »

Manon Vidal : « Quand il y a un événement qui se passe là-bas, il y a le logo de la Ville de Grenoble, donc oui, ça existe mais c'est plus un aspect de communication. »

L'identification des artistes au territoire est alors avant tout symbolique. Le territoire est visible et reconnu à l'étranger grâce à une image de quelques centimètres carrés au bas d'un *flyer* ou d'une affiche. En symbolisant le territoire, le logo véhicule l'image du territoire que les artistes transportent à l'étranger. Ainsi, les artistes portent, au sens propre, l'image du territoire. La communication des artistes illustre plutôt une adhésion à un ensemble de territoires et est révélatrice d'une territorialité multiple et à plusieurs échelles. L'exemple de la communication de la tournée asiatique de Pockemon Crew en 2014 illustre cet assemblage de niveaux territoriaux dans le soutien à la compagnie (voir Figure 27). De la plus grande à la plus petite échelle, la Ville de Lyon, la Région Rhône-Alpes, l'Institut français et l'Organisation internationale de la Francophonie sont représentés sur les *flyers* de la compagnie (image de gauche). De plus, sur leur page Facebook, la troupe diffuse des images rappelant l'accueil de la tournée par les établissements du réseau culturel français : Alliance française (en haut à droite) et Institut français (en bas à droite).

Figure 27 - L'imagerie institutionnelle dans la communication de Pockemon Crew



Au-delà des engagements contractuels, les opérateurs culturels sont attentifs à ce que les artistes à l'étranger soient identifiés à leur territoire, comme financeurs et soutiens de la compagnie :

Abraham Bengio : « Dans le pays où on les envoie c'est intéressant qu'ils sachent qu'avec la France en général, avec Rhône-Alpes en particulier, on peut discuter de ces choses. J'aimerais être sûr qu'ils vont bien se réclamer géographiquement de cette appartenance. »

Manon Vidal : « Alors si, bien sûr, ils viennent de la ville de Grenoble, ils sont soutenus par la Ville de Grenoble, il y a quelque chose quand même de l'ordre du rayonnement. »

Les discours des opérateurs culturels sont ambigus, il ne s'agit pas de faire des artistes des « hommes sandwich » et pourtant l'affichage du logo est attendu ; on ne cherche pas à en faire des ambassadeurs et pourtant on attend d'eux qu'ils servent le rayonnement du territoire.

3.2.2. Se réclamer

Du côté des artistes, la relation contractuelle qui les engage aux territoires financeurs est bien comprise. Les argumentaires proposés dans les dossiers déposés et examinés lors de la première session du FIACRe-international en 2014 révèlent une intériorisation des objectifs politiques de la Région en matière de mobilité internationale. Sur les 82 dossiers examinés, un quart développe des arguments en faveur de la représentation et du rayonnement d'un territoire. Autrement dit, ils font un lien entre leur action artistique et l'action territoriale pour laquelle les artistes s'engagent à jouer un rôle en réalisant leur projet. Pour certains de ces projets, ce type d'arguments découle assez logiquement du contexte diplomatique dans lequel ils proposent de se dérouler : jumelages de villes, coopérations décentralisées, opérations de l'Institut français. Or, pour d'autres, l'argumentaire est explicitement axé sur la capacité du projet artistique à mettre en œuvre le rayonnement du territoire. Un examen de ces argumentaires révèle différentes façons pour les artistes de se mettre au service des territoires. Nous retrouvons dans un premier temps un mode d'identification au territoire par l'esthétique. Le savoir-faire des artistes est attaché à un « répertoire » voire à un « patrimoine », lui-même identifié à un territoire. Dans ces cas, le sens de l'argumentation dans le dossier est d'entériner l'identification d'une esthétique à un territoire et suppose que les artistes qui en sont issus en sont les meilleurs promoteurs. C'est ainsi que Nicole Corti et le Chœur Britten revendiquent d' « assurer le rayonnement et la diffusion sur le plan européen [...] d'une œuvre importante du patrimoine musical français », que le collectif Lyon BD Organisation prétend « développer le rayonnement de la Région Rhône-Alpes en tant que région de bande dessinée » ou encore que « [le] spectacle d'art céleste [de la compagnie Transe Express] est un formidable avocat du “savoir-faire” français des arts de la rue ». La promotion du territoire par l'art relève alors soit d'un lien d'exclusivité – seuls les Français²³² sont légitimes pour le

²³² On peut remplacer « Français » par « Rhônalpins » ou bien « Lyonnais », « Stéphanois », « Grenoblois ».

faire – soit d’un lien de qualité – les Français sont meilleurs que les autres. En plaçant le curseur du côté de la qualité artistique, ce deuxième aspect se détache de l’identification esthétique au territoire. Autrement dit, peu importe le répertoire, le style ou l’esthétique, l’important est de promouvoir un propos artistique de qualité, au nom du territoire où il s’est construit et qui l’a soutenu. Il s’agit ainsi de « diffuser des œuvres d’artistes rhônalpins à l’international », de « faire rayonner les artistes régionaux » ou encore de « valoriser le travail d’une équipe artistique rhônalpine émergente à l’échelle internationale »²³³. Le niveau régional est le plus revendiqué du fait de l’organisme financeur mais il n’est pas le seul : la compagnie de Hip Hop Pockemon Crew, par exemple, entend « représenter la France dans divers événements commerciaux ». Ce type d’argument pourrait découler d’un attendu des instructeurs des dossiers. Par conséquent, ils ne reflèteraient pas de réelles motivations de la part des artistes mais consisteraient à suivre les lignes des politiques culturelles afin d’améliorer les chances d’être retenus. De la même manière, les projets s’inscriraient dans les opérations de coopération non pas par conviction ou par adhésion au contexte diplomatique mais par opportunisme. Or, parmi les 20 dossiers ayant employé ce type d’arguments, il n’y a pas de corrélation entre l’argumentaire politique et l’avis favorable émis par les instructeurs et le comité, puisque précisément autant de ces projets ont été retenus (10/20) que rejetés.

Le rôle d’ambassadeur prend alors, dans le cadre de l’engagement contractuel, une autre tournure. Même s’il repose sur des modes d’identification aux territoires qui sont similaires à l’ambassadeur de fait, le soutien public invite l’ambassadeur contractuel à la publication de cette identification territoriale dans la communication du projet d’une part et oriente les argumentaires de ses projets artistiques d’autre part. L’expression de cette territorialité est issue d’un discours officiel formaté par les contours des politiques publiques. L’ambassadeur contractuel s’engage alors, moyennant un soutien institutionnel, à faire la promotion de territoires par le biais artistique.

3.3. Des ambassadeurs engagés

Pour l’instant, nous employons le terme d’ambassadeur comme cadre analytique en l’ayant emprunté à l’argumentaire de la Comédie-Française. Il désigne différentes manières pour des artistes de s’identifier à des territoires d’origine, d’en être représentatifs et de les représenter dans le cadre de leur mobilité internationale. Si ce terme est une notion permettant de comprendre un rôle culturel et politique dans le cadre de l’analyse, il est également un terme

²³³ Extraits des dossiers de Et à fond ! (musiques actuelles), AADN (arts numériques) et Royal Magic Beans Company (pluridisciplinaire).

employé par les opérateurs et les artistes eux-mêmes, comme métaphore éclairant leur rôle. Il est utilisé aussi bien pour décrire une réalité, pour revendiquer un engagement général – et pas seulement dans les argumentaires des dossiers de subvention – ou au contraire pour critiquer cette posture.

Manon Vidal : « Oui, on va là-bas, on va montrer ce que c'est que Grenoble. On en a certains, c'est un peu le volet ambassadeur. »

Christine Tollet : « Oui, nous on appelle ça ambassadeur. Et d'ailleurs, on a un peu cette démarche avec les universitaires et les étudiants. [...] On leur demande d'être un peu ambassadeur dans le sens où ils promeuvent la ville d'étude. Et les artistes peuvent avoir ce rôle-là. »

François Camoin : « D'une façon générale, ils sont contents d'être là, ils sont au travail, ils vivent une vie bourrée d'expérience... Moi j'ai tendance... Pour moi c'est comme des ambassadeurs. »

Renaud Brustlein : « Il y a juste une fois où on est allé jouer à la Canadian Music Week à Toronto et on a été soutenu par le gouvernement français. Donc moi, j'étais officiellement en mission diplomatique pour mon pays. [...] J'ai signé un truc comme quoi j'étais en mission pour mon pays, une espèce de décharge, c'était assez marrant. »

Saïd Farouki : « L'ambassadeur danse hip hop : Pockemon. C'est gratifiant mais c'est le fruit de notre travail. »

Bouba Landrille : « C'est un rôle d'ambassadeur mais j'essaye d'être un ambassadeur tranquille, d'être un ambassadeur cool. »

3.3.1. En représentation

Le rôle derrière le qualificatif d'ambassadeur renvoie d'abord à une fonction de représentation. C'est ce qui ressort du récit de Renaud Brustlein et de son passage par les services diplomatiques qui lui ont officiellement conféré un rôle de représentation de la scène musicale française. En cela, le rôle d'ambassadeur consiste à bien représenter ses territoires par la qualité des œuvres et des interprétations mais aussi par la qualité du comportement. Ainsi pour Bruno Meysat, « la meilleure diplomatie possible, c'est bien faire son boulot ». Point de vue auquel adhère François Camoin qui accueille des artistes français à Ottawa :

François Camoin : « Ambassadeur... Oui, en quelque sorte, oui, dans la mesure où s'ils étaient mauvais ou impolis, je serais horriblement gêné pour la France, et pour mon pays, et pour mon établissement et pour moi-même. Donc quelque part, on attend d'eux qu'ils soient un peu bons, irréprochables, sympathiques, ouverts, avenants, etc. »

Au-delà d'un comportement et d'une qualité professionnelle qui engage l'image de la France et de leurs territoires d'appartenance, les artistes se sentent représentants d'une esthétique qui

est reliée aux territoires. Nous avons déjà présenté comment s'opère la relation d'identification du propos artistique aux territoires. La posture d'ambassadeur engagé ne consiste pas seulement à en être représentatif mais à être en représentation. L'identification par la langue, par le répertoire ou par l'esthétique est tournée en promotion d'un territoire :

Moïse Touré : « Quand je traduis *La putain respectueuse* de Sartre en arabe dialectal à Agadir, la France est présente, quand je traduis *Les justes* de Camus en berbère, la France est présente, quand je traduis *Pawana* de Le Clézio en créole, la France est présente. Et puis là aux États-Unis, les gens maîtrisaient le français, on a joué en français. »

Nicolas Chalvin : « Quand on est un orchestre et qu'on va jouer à l'étranger, on essaye de jouer un répertoire français. [...] On a la chance d'avoir une musique, en France, on a notre musique donc il faut la défendre. Tous les pays ont leur musique mais je pense que c'est important, les identités artistiques, les cultures musicales de chacun. »

Comme l'expriment ici Moïse Touré ou Nicolas Chalvin, les artistes représentent, diffusent et « défendent » un répertoire et une langue qui les renvoient surtout à leur identité artistique française. Nous retrouvons alors le lien d'exclusivité culturelle qui fait que les Français se sentent légitimes pour interpréter des répertoires ou bien pour créer dans certaines esthétiques, comme si la nationalité renforçait la qualité artistique. Certains artistes se sentent alors garants et représentants de cette *excellence* française :

Sébastien Daucé : « Il y a aussi que la musique française, vue de l'étranger, c'est le summum de la délicatesse et il y a plein de musiciens baroques qui ont appris la musique française qui n'osent pas la jouer parce qu'ils disent qu'il n'y a que les Français qui peuvent faire ça bien. »

Brigitte Burdin : « Eh bien, au niveau des arts de la rue, puisque nous on fait de l'art dans l'espace public, la France est vraiment très très cotée à l'étranger. Donc, ça nous ouvre des portes, on est un peu les précurseurs et c'est très très agréable. [...] C'est assez phénoménal, les Français sont très bien situés dans ce domaine-là. »

Aux niveaux territoriaux inférieurs, cette dimension de représentation est également présente même si elle est moins liée à une esthétique et davantage à un ancrage local. Les artistes sont alors garants et représentants des caractéristiques de ces territoires à l'étranger. Quand Gabriel Mavridorakis affirme que Dub Inc « représente la ville de Saint-Étienne partout », cela signifie d'une part que le groupe représente la ville en tant que l'ensemble des stéphanois et d'autre part qu'il symbolise la Ville en tant qu'entité politique. En revanche, Dub Inc ne s'identifie pas à la politique menée par la Ville mais d'autres artistes assument d'être le produit d'une politique culturelle et d'en être des représentants :

Thierry Leonardi : « On représente [Lyon] déjà par notre nom, parce qu'on vient de la ville de Lyon, donc ça veut dire qu'on est l'incarnation d'une politique culturelle... Enfin, on est une des incarnations d'une politique culturelle de la Ville de Lyon. »

3.3.2. En relation

Enfin, le rôle d'ambassadeur ne consiste pas seulement à porter une image mais à créer du dialogue, des échanges, susciter des projets dans lesquels les territoires seront partis prenantes. Autrement dit, ces ambassadeurs ne se contentent pas de délivrer un message mais cherchent à le partager. C'est le sens de la remarque de Bouba Landrille lorsqu'il se dit « ambassadeur cool », une expression qui n'est pas sans rappeler la terminologie du *soft power*. Il ne s'agit pas pour lui « d'arriver en mode colon²³⁴ » mais de jouer de ses multiples identités pour faciliter les échanges entre des acteurs culturels en France et à Madagascar.

« [Fabien Barthélémy] Vous avez déjà eu la sensation d'être une sorte d'ambassadeur de la France, de Rhône-Alpes, de Grenoble ?

[Bouba Landrille] Oui, souvent. Ambassadeur mais dans le sens... Il y a un peu de politique là-dedans mais surtout ambassadeur dans le sens de passeur, de tisseur de liens, connecteur. Une des choses les plus agréables à mon endroit, c'est d'être au cœur des mouvements et il se joue un mouvement en ce moment à Madagascar, en tous cas à Tamatave. Par rapport à l'intérêt, justement, d'une collectivité comme la Région, à l'intérêt qu'elle peut trouver à prendre part à un projet artistique fort qui fait que tout d'un coup Tamatave se retrouve la ville la plus étrangère du pays, parce qu'il y a des compagnies indiennes, chinoises, françaises, congolaises et tout d'un coup, ça devient un peu comme Lyon pendant la Biennale ou la Fête des Lumières. Eh bien ce mouvement-là est en train de s'opérer et c'est très intéressant d'être à cet endroit-là pour moi, de voir les choses se tisser, des gens qui ne s'étaient jamais parlés ou qui se faisaient la guerre et qui bossent dans le milieu artistique. Quand je suis arrivé, j'étais une nouvelle personne, j'ai fait l'ambassadeur, j'ai fait l'ONU : toi si tu veux, donnes-moi des coups, toi, donnes-moi des coups, je les prendrai pour vous mais rapprochez-vous de moi, et puis tout d'un coup je disparaïs et comment les choses se font. Et ça, c'est quelque chose qui, pour moi, est immense, presque au-delà du geste dansé. Ce moment où tu arrives à reconnecter des gens qui arrivent à se parler pour servir le projet. »

Bouba Landrille explique le sens qu'il donne au terme d'ambassadeur d'abord en le nuancant, en minimisant son sens politique pour privilégier l'aspect humain de la relation dans un cadre artistique. Pourtant, il revient à des références politiques en replaçant son action dans celle de la coopération entre la Région Rhône-Alpes et celle de Tamatave puis en se comparant à l'Organisation des Nations Unies. Dans le premier cas, il se fait ambassadeur d'une manière d'organiser l'art et la culture telle qu'elle s'est développée à Lyon – la Fête des Lumières et la Biennale de la Danse. Dans le second, c'est la neutralité de l'étranger qui est mise en avant et

²³⁴ Une expression également employée par Sébastien Daucé : « On n'arrive pas comme des colons ».

sa légitimité à jouer un rôle pacificateur.

Cette conception du rôle d'ambassadeur démontre la maîtrise des enjeux politiques de l'art par les artistes eux-mêmes. Cela fait écho à l'attendu de ce rôle pour les opérateurs culturels des territoires. Lorsque Christine Tollet emploie ce terme, c'est pour évoquer des relations récurrentes, des voyages dans les deux sens et de co-crétions qui représentent les différents territoires engagés. On retrouve alors l'argumentaire développé par Gaëlle Massicot-Bitty pour expliquer l'action de l'Institut français au sein des nouvelles logiques de la diplomatie culturelle : jouer un rôle de « passeur », de « facilitateur ». Les artistes endossent alors un rôle d'ambassadeur plus proche du dialogue et de l'échange que de la représentation symbolique : « personne chargée d'un message, d'une mission » pour reprendre la définition du Petit Robert. Moïse Touré, par exemple, assume ce rôle au cours de ses « voyages ordinaires » et pense qu' « on est aussi ambassadeur, porteur de valeurs et de questionnement » grâce au langage esthétique. Une esthétique qui joue un rôle de truchement entre *ici* et *ailleurs* et par laquelle les artistes-ambassadeurs rapportent également un message de l'étranger : « on ramène aussi l'humeur du monde, on donne des nouvelles du monde ». En cela, les artistes se font également traducteurs entre territoires et cultures.

Pourtant, si du côté des opérateurs culturels certains emploient facilement ce terme d'ambassadeur, ils se défendent de faire peser sur les artistes de quelconques missions politiques ou un quelconque message à diffuser :

Abraham Bengio : « J'aimerais être sûr qu'ils vont bien se réclamer géographiquement de cette appartenance qui n'est pas une obédience au sens politique, on ne lui demande pas de se prosterner... »

Gaëlle Massicot-Bitty : « En tous cas, à l'Institut français on ne leur demande pas d'être un porte-drapeau ou d'avoir un message politique. Ils savent très bien que nous, en tant qu'établissement public gérant des financements publics, on les accompagne avec un dispositif d'aides d'État donc soit effectivement ils acceptent, soit il y a des artistes qui ne veulent absolument pas, qui ont des développements à l'international mais qui ne souhaitent pas l'argent de l'État parce que c'est contre leurs principes. Bon ils ne sont pas beaucoup mais il y en a quelques-uns. »

Certains opérateurs culturels craignent même de voir des artistes jouer un rôle d'ambassadeurs trop zélés :

Manon Vidal : « On a eu l'exemple de quelques projets où l'idée c'était d'être un peu des ambassadeurs de Grenoble et parfois, d'ailleurs, qui se sont donné cette mission alors que personne ne la leur avait donnée. »

Les opérateurs culturels appellent globalement à la responsabilité de chacun autour de cette relation institutionnelle et de ses éventuelles conséquences. Il s'agit de la responsabilité des opérateurs culturels dans le choix des artistes à soutenir et de la responsabilité des artistes dans le fait d'assumer cette aide publique. Ainsi, certains artistes rejettent un quelconque rôle d'ambassadeur et plus globalement la participation à l'application d'une politique de rayonnement ou de logiques diplomatiques. La méfiance d'être instrumentalisé, le détachement des préoccupations politiques ou la modestie de ne pas se sentir représentatif expliquent ce rejet qui contrebalance la posture d'ambassadeur engagé.

Conclusion du chapitre 8

L'art ne sert-il qu'à "faire joli" aux yeux des dirigeants et opérateurs culturels à l'étranger ? Les résultats exposés dans ce chapitre montrent que non, l'art sert à bien plus et fait partie de stratégies de rayonnement des territoires, que ce soit pour les métropoles, les régions ou bien la France. Ces politiques instrumentalisent-elles l'art au service de leur diplomatie ? Les artistes partagent un intérêt commun avec les territoires : l'ambition d'un rayonnement international. Ces intérêts s'accordent d'une part grâce au soutien des institutions aux projets internationaux des artistes et d'autre part avec le fait pour les artistes de véhiculer à l'international l'image des territoires. La présence des artistes à l'étranger par la diffusion des œuvres et le développement de projets sert également la présence des territoires français. Elle les rend visibles et doit porter une image positive et attractive qui doit refléter leur créativité tant des territoires en général que de leur paysage artistique et culturel en particulier. Pour cela, ces territoires s'appuient sur la mobilité internationale d'artistes représentatifs du prestige, de la diversité et de l'excellence créative. L'image doit être attractive, à la fois pour valoriser les artistes et favoriser le développement artistique sur le territoire et pour attirer plus globalement d'autres facteurs de développement économique, social, politique. Cette notion et cette action de rayonnement prennent place dans le contexte plus global de la diplomatie d'influence qui, bien qu'émanant du niveau national, s'articule à tous les niveaux territoriaux. Le contexte diplomatique est en effet le cadre de bon nombre d'actions culturelles à l'étranger portées par des artistes. Ces projets en sont aussi bien le moteur qu'elles sont dépendantes des aléas diplomatiques dans le contexte géopolitique. Le rôle des artistes dans l'action internationale des territoires et dans un contexte diplomatique a alors été qualifié d' "ambassadeur" pour en décliner les modalités. Qu'ils le soient de fait, de manière contractuelle ou bien engagée, les artistes portent une identification à leur territoire.

Cette partie a ainsi montré comment s'articulent l'action internationale des artistes et celle des territoires. L'action internationale des territoires s'articule du niveau local au niveau national dans le cadre stratégique de la diplomatie d'influence. Le niveau international de l'Union européenne est le grand absent de cette mise en œuvre du rayonnement, non pas par absence stratégique mais à cause d'une très faible identification des artistes due entre autres à une faible participation à ses programmes de mobilité. Étudier les logiques de rayonnement, de diplomatie culturelle et d'ambassade des artistes a fait ressortir les modes d'identification des artistes à leurs territoires. Les trois types d'ambassadeurs correspondent à trois manières d'incarner leurs territoires : ils en sont représentatifs – de l'institution, de la population, de la politique culturelle – représentants – dans le cadre des engagements contractuels – et ils sont en représentation – lorsque leur propos artistique ou leur projet mettent des propriétés de leurs territoires en avant. Les artistes ne s'identifient pas aux territoires seulement par leur nationalité, la localisation de leurs activités ou un sentiment d'appartenance locale. Ils identifient leur propos artistique à des caractéristiques culturelles localisées – un répertoire, un genre, une esthétique – mais également à une manière de travailler, à un savoir-faire, à une excellence créative.

Découlant de leurs pratiques de mobilité, l'activité internationale des artistes est ainsi révélatrice de territorialités qui transcendent à la fois les échelles et le mouvement. Elles articulent les identifications à différents niveaux territoriaux d'appartenance avec la manière de porter ces identifications à l'étranger. Autrement dit, ces territorialités articulent les *ici* et les *ailleurs* au gré de pratiques internationalisées.

Chapitre IX. Une relation à l'Ailleurs et à l'Autre : mobilité et interculturalité

« La rencontre est le but avoué des artistes de rue. » (Rhode, 2013, p. 50)

Cette affirmation de Gilles Rhode célèbre à nouveau le voyage mais cette fois dans sa dimension relationnelle : la démarche spatiale du déplacement qui permet, au-delà du contact, de développer une connaissance, un dialogue, des échanges, des coopérations voire encore des co-crétions. Un but global est alors annoncé pour justifier la mobilité dans le cadre artistique : connaître l'Ailleurs et rencontrer l'Autre. Il ne s'agit pas seulement de voir, il s'agit de pratiquer. C'est pour cela que Gilles Rhode parle de « rencontre en profondeur avec l'Afrique » à propos de plusieurs voyages en Afrique de l'Ouest (Rhode, 2013, p. 50). S'il est question de profondeur, c'est pour qualifier une démarche artistique que l'on pourrait opposer à celle du touriste restant en surface des choses (Urbain, 2002). Au contraire, il serait selon Gilles Rhode, dans la condition même de l'artiste de mener ce travail de connaissance « en profondeur », un travail passant nécessairement par la rencontre et le dialogue.

Si aller et être ailleurs apparaît comme une composante évidente du voyage, l'altérité devient alors une dimension fondamentale de la mobilité :

« D'où l'hypothèse centrale selon laquelle ce qui serait fondamentalement en cause à travers les mobilités géographiques, c'est la relation à l'Autre considérée à travers la relation au territoire. » (Knafou, 1998, p. 9)

D'après Rémy Knafou, la relation à l'altérité est un marqueur de la mobilité. On peut la considérer comme une métrique qui indique à quel point le voyage a déplacé, humainement et symboliquement, le voyageur. L'Ailleurs correspond alors à « la composante géographique de l'altérité » (Turco, 2003a, p. 53). En conclusion du chapitre 7, nous avons caractérisé l'Ailleurs sous trois formes possibles : quelque part, l'inverse d'ici et le mouvement. L'altérité n'est donc pas nécessairement située et ne se mesure pas en terme de distance topographique. Elle s'évalue plutôt dans une différence par rapport à soi (Turco, 2003b, p. 58) et résulte d'une construction culturelle (Staszak, 2009) dont l'art peut être porteur. En revanche, l'interculturalité est située, au sens où ce « processus d'échange, de transfert, voire de métissage entre des cultures co-présentes » (J.-P. Saez, 2008, p. 10) engage une « relation aux autres » qui a lieu en situation (Hammouche, 2008, p. 5). C'est la raison pour laquelle « la mobilité [en] est effectivement une condition *sine qua non* » (Barlet, 2009).

Or, l'art et les artistes jouent un rôle majeur vis-à-vis de l'interculturalité dans la mesure où celle-ci repose à la fois sur l'imaginaire et l'émotion, deux aspects engageant un « partage des sens, des sensations et des affects » que les artistes savent manipuler (Rautenberg, 2008, p. 38). Les artistes entretiennent en effet avec l'altérité une relation valorisée qui couvre un spectre large allant de l'humain à l'esthétique. Olivier Py, alors directeur du Festival d'Avignon, rappelait dans son édito de 2015 cette formule : « je suis l'autre », et expliquait en quoi les artistes en étaient porteurs :

« On imagine l'artiste narcissique, mais sa liberté inaliénable n'existerait pas si elle n'était tournée vers une altérité habillée d'or, vers une ivresse d'échapper à soi-même, de connaître tous les destins et en particulier de ceux qui n'ont pas la parole. »

Cette « altérité habillée d'or » semble ici relever de l'essence de l'artiste mais également d'une fonction sociale. Le sociologue Fabrice Raffin fait en effet de l'altérité un « principe créateur » (2009, p. 144) et le politiste néerlandais Joost Smiers pointe le fait qu'en étant « entourée de symboles, de signes communes et d'expression signifiantes, la réciprocité [est] le domaine des arts » (2009, p. 122). En étant tournés ainsi vers l'Autre, les artistes seraient alors au cœur des échanges culturels et participeraient activement et efficacement aux dialogues interculturels.

En cela, les artistes font figures de véritables ogres qui nourrissent leur créativité en dévorant l'Autre. Cette image n'est pas sans rappeler le titre du film de Léa Féhner – *Les Ogres* – dont j'ai décrit la première scène au tout début de cette thèse. Ce goût affiché pour l'altérité n'est l'apanage ni des artistes de rue, ni des théâtres itinérants. Les cas analysés dans ce chapitre sont aussi bien issus de la danse que du cirque ou des musiques. Mais au-delà des généralités issues des paroles d'artistes ou bien des analyses, la valorisation de l'altérité nécessite un examen. À qui correspond cette altérité valorisée de manière générique ? Comment l'altérité reflète-t-elle la relation au territoire ? Quelles spécificités artistiques sont en jeu dans les relations à l'Autre, Ailleurs²³⁵ ? Ces questions se posent dans le contexte politique européen qui, suite à la *Convention de l'Unesco sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles* de 2005, avait fait de 2008 l'Année européenne du dialogue interculturel. Dans le sillon de cette Année, plusieurs réflexions et plusieurs ouvrages ont repensé le rôle des artistes dans le dialogue interculturel (Autissier, 2008 ; Labadie, Lauret,

²³⁵ L'emploi des majuscules pour chacun de ces termes en tant que notions et insiste sur leur portée générique.

Pignot, Lisa & Saez, 2009 ; Saez & Saez, 2012)²³⁶.

L'altérité est une notion vaste qui a fait l'objet de différentes approches philosophiques ou anthropologiques, d'Emmanuel Levinas à Edward Saïd ou Tzvetan Todorov. Cette notion est mobilisée ici car elle apparaît inévitable pour achever ce travail de caractérisation et de compréhension de la mobilité internationale des artistes. Elle intervient en effet aussi bien dans l'analyse de la mobilité (Knafou, 1998 ; Stock, 2011), de la territorialité (Raffestin, 1980, 1986a, 1986b) que de l'art (Le Menestrel, 2012 ; Raffin, 2009 ; Rautenberg, 2008 ; Smiers, 2009) et des politiques culturelles (Autissier, 2008 ; Saez, 2008, 2009). Par ailleurs, l'interculturalité entre dans le contexte politique des orientations culturelles en Europe depuis les années 2000.

Les analyses présentées dans ce chapitre visent à comprendre à la fois pourquoi l'altérité est un moteur de la mobilité pour les artistes mais également comment elle intervient dans leur mobilité, leur relation artistique aux territoires. Celles-ci sont principalement basées sur l'étude du corpus de discours des artistes et, dans une moindre mesure, sur celui des opérateurs culturels. L'étude de la base de données du FIACRe-international ainsi que les résultats des voyages d'observation interviennent également. Si la « rencontre » est une pratique hautement valorisée par les artistes, une première partie en fait l'examen en distinguant son rôle et son sens pour eux. Le dialogue et son apport à l'interculturalité sont interrogés à la fois en termes de relations et de créations artistiques. La forme et le véhicule du dialogue – la langue et le langage – font l'objet de la deuxième et dernière partie.

1. À la rencontre : la mobilité des artistes alimente le dialogue interculturel

« C'est la rencontre qui fait l'artiste »

Pour Nicolas Chalvin, directeur artistique de l'Orchestre des Pays de Savoie, il n'y a aucun doute : l'artiste a besoin de l'Autre. Il explique en effet comment le voyage produit la rencontre, la rencontre produit l'échange, l'échange permet à son tour la confrontation et enfin la confrontation permet aux artistes de devenir meilleurs. Ce raisonnement, ici détaillé, se retrouve en creux dans les discours des artistes et des opérateurs culturels. Ils reprennent globalement le fait que l'altérité permet un développement artistique et que donc l'*ici* a nécessairement besoin de l'*ailleurs*, au moins en matière artistique. Au cœur de ce

²³⁶ Citons également le numéro hors-série 2008 de la revue *Hommes et migrations* consacré à « l'interculturalité en débat ».

raisonnement, la rencontre tient une place majeure et constitue une étape sur laquelle tout le processus décrit repose, une étape « fondatrice » pour reprendre l'adjectif utilisé par Nicolas Chalvin. Celui-ci étaye d'ailleurs son explication avec l'exemple des voyages en Italie au XIX^e siècle et ancre ainsi les pratiques dans une histoire qui continue à produire un imaginaire, comme cela a été montré dans le chapitre 3. Cette partie s'attarde donc sur la rencontre, son rôle dans les parcours des artistes et son influence sur la mobilité et la relation aux territoires.

1.1. Voyages et rencontres

Bouba Landrille : « À chaque fois ce sont des projets, je ne suis pas un mercenaire de la danse. Ce sont des rencontres, d'abord, avant d'être des projets. »

Si le danseur Bouba Landrille n'est pas un « mercenaire », cela signifie que les rencontres sont importantes dans sa manière de travailler et de voyager. Elles indiquent même selon lui une hiérarchie dans l'activité artistique à l'étranger : la rencontre étant l'indice des activités de plus grande valeur, les projets désignant le reste des activités et le mercenariat désignant les activités ponctuelles et sans pérennité. La rencontre indique également dans la dernière phrase un ordre chronologique : d'abord, il y a des rencontres de l'artiste avec des interlocuteurs et celles-ci peuvent ensuite donner lieu à de véritables projets internationaux.

1.1.1. La rencontre crée le voyage

En suivant cette affirmation de Bouba Landrille, il semblerait que la rencontre constitue un prélude au voyage. De nombreux artistes, en racontant le début de leur parcours, ont effectivement mentionné des rencontres. Pour la compagnie de danse Lanabel, la rencontre avec le chorégraphe portugais Rui Horta a été déterminante dans le développement de son parcours international. Celui-ci leur a, en effet, donné accès à des opportunités de résidences et de diffusion au Portugal mais également ailleurs en Europe, lui-même étant un artiste très mobile. Bouba Landrille évoque une rencontre qui ne l'a pas projeté mais au contraire attiré vers un festival à Madagascar. Là aussi, le moment de sa rencontre avec Zoé Johnson, organisatrice du festival Mitzaka, a été déterminant pour la suite du projet :

Bouba Landrille : « On s'est rencontré à la Biennale de la Danse. Quand on s'est rencontré et que je l'ai entendu parler de pourquoi elle fait ce qu'elle fait, je me suis dit que c'était important d'être à ses côtés sur ce projet-là. »

Les récits des artistes sont ainsi ponctués de rencontres inopinées débouchant sur des opportunités de voyages. Pour Lanabel à nouveau, un voyage en Australie s'est construit suite à la rencontre d'une compagnie australienne durant le festival d'Avignon :

Annabelle Bonnéry : « On était au théâtre Golovine [...] et on a rencontré une compagnie australienne et puis voilà, les choses étant compliquées, on s'est pas mal entraid s. Ils ont souhaité que je donne des cours à la compagnie et puis elle nous a invités, deux ans plus tard, à faire une création dans un festival à Perth.   faire une création et à diffuser notre création aussi, là-bas en Australie. Et de faire une création avec des danseurs en fin de formation professionnelle et des professionnels. »

Ces rencontres débouchent sur des échanges, des voyages et l'accueil d'autres artistes. Ce fut le cas pour Dub Inc avec un groupe allemand qui leur a ouvert les portes d'une tournée outre-Rhin : « deux semaines ici, trois semaines là-bas ». Ce type d'échanges développe un système de réciprocité des artistes avec leurs homologues étrangers : « nous on faisait des dates avec eux là-bas en première partie et vice-versa, ils faisaient notre première partie en France ».

Au fil des récits d'artistes, ces rencontres tissent des réseaux européens voire planétaires. Certains contacts se pérennisent, d'autres s'essoufflent. Les musiciens de Dub Inc ont tissé ainsi leur réseau à travers ce qu'ils appellent des « micro-contacts ». Avec ce genre de rencontres, il ne s'agit plus de s'inscrire dans les réseaux institutionnalisés de la diplomatie ou bien de l'export de spectacles mais de construire son propre réseau avec des contacts locaux sur lesquels s'appuyer. Pour Dub Inc, il s'agit le plus souvent de fans du groupe qui ont joué le rôle d'élément déclencheur :

« [Grégory Mavridorakis] Par exemple, en Gr ce, c'est comme ça qu'on y est allé la première fois, c'est des gens juste fans qui se sont organisés pour nous faire venir et au final, maintenant, on fait des salles de 2000 places en Gr ce.

[Aurélien Zohou] Et puis on y est allé presque 10 fois, peut-être 7 ou 8 fois.

[Grégory Mavridorakis] Et il y a plein de pays, Beyrouth, c'est pareil, c'est comme  a.

[Aurélien Zohou] Même l'Amérique du Sud.

[Grégory Mavridorakis] Moscou, c'est un fan et sa femme qui se sont organisés pour nous faire venir. »

Autour de ce réseau, les parcours se développent aux grès des échanges et des collaborations. Les artistes parlent alors massivement de « construction » pour évoquer la manière dont les rencontres forment un réseau qui s'enrichit, se pérennise, évolue en fonction des changements et des opportunités d'interlocuteurs. Annabelle Bonnéry parle de « construire à l'étranger » et François Deneulin de « construire à l'international ». Ce réseau interpersonnel apparaît comme un moteur puissant et complémentaire des réseaux institutionnels. Il facilite en retour la diffusion et les projets :

Brigitte Burdin : « Ça fait trente ans qu'on vadrouille dans le monde entier et donc c'est plus simple maintenant pour nous, on a une bonne notoriété, donc les gens nous contactent directement. »

C'est le cas également pour les Ballets de l'Opéra de Lyon qui, malgré leur inscription institutionnelle, se sont largement appuyés sur le réseau personnel de leur directeur artistique Yorgos Loukos. Leur chargé de production, Thierry Leonardi, explique ainsi la mobilité de la compagnie ces dernières années : « C'est beaucoup ses rencontres à lui qui font que... ».

L'altérité, suscitant un désir ou une opportunité de rencontres, apparaît ainsi à l'origine du voyage, comme une stimulation, un moteur Inopinées ou organisées, éphémères ou structurantes, les rencontres sont ressorties largement des discours. Ces pratiques sociales pour les compagnies trouvent leur pendant géographique dans la constitution de réseaux qui entretiennent ensuite les projets, la mobilité et les nouvelles rencontres.

1.1.2. Le voyage crée les rencontres

En retour, le voyage crée les rencontres, la mobilité permet de rencontrer l'altérité. Se déplacer est donc, en premier lieu, une manière de créer des contacts pour construire des projets.

Brigitte Burdin : « Je pars, je me lance, soit en Afrique, soit au Brésil, soit en Amérique du Nord et je cherche, je prends des contacts, je cherche. Alors il y a souvent ça, il y a un repérage. Donc sur le Brésil, pour cette tournée d'un mois et demi, je suis partie... Ça a duré presque deux ans où je faisais des allers retours pour prendre des contacts, pour comprendre comment fonctionne la culture dans ces différents pays. »

Les réseaux interpersonnels des compagnies se sont construits au gré des différents voyages. Le témoignage de Brigitte Burdin présente un cas où le but du voyage est la prise de contacts au profit d'un développement de la diffusion de la compagnie. Cette manière de composer avec l'altérité par la mobilité est à remettre dans le contexte des voyages artistiques dont le principal motif est le développement professionnel de la compagnie ainsi que dans le profil de l'*itinérant* (revoir chapitre 6). C'est également une manière d'être proche et d'aller au contact (revoir le point 1.2 chapitre 7).

Le voyage est plus globalement l'occasion d'entrer en contact avec l'altérité et de nouer des relations. À nouveau, les récits d'artistes foisonnent d'histoires de rencontres qui vont de l'anecdotique à la relation structurante. Il s'agit à chaque fois de manifestations d'un désir de faire de rencontrer :

Sammy Decoster : « Du coup je m'étais retrouvé en pleine nuit avec ma guitare [...] à devoir marcher pendant trois quatre bornes pour rentrer chez la fille, rentrer à trois heures du mat'. C'est des souvenirs qui restent intenses, où je me retrouve à marcher sur le bord de la route et un mec qui, comme moi avait manqué le dernier bus, se met à me parler, à me dire : "tiens, tu as joué ce soir !". Lui me disait qu'il avait été garde-côte en Californie, qu'il avait travaillé pour l'armée et on s'est mis à échanger, à marcher comme ça en pleine nuit dans Austin et puis il me fait : "ben tiens, ma caisse n'est pas garée très loin, près de chez moi, viens, je te ramènerai". On s'est retrouvé là-bas, il m'a dit : "tiens, je vais te payer un burger", on s'est mis à parler. Enfin, tu vois, des trucs assez inattendus et des rencontres humaines plutôt riches autour de la ville. »

Ce récit de Sammy Decoster a tout de l'anecdote. Pourtant, il insiste sur ce type de rencontres, pourtant sans lendemain, rendues plus intenses et prégantes dans ses souvenirs, du fait d'être ailleurs. Il reflète aussi la valeur de la rencontre pour l'artiste. En voyage à Montréal avec 2 Rien Merci, Mickaël Bouvier a exprimé pendant tout le séjour sa frustration d'énormément s'attarder sur les éléments de l'espace et pas assez sur les gens : « c'est bizarre de faire une carte postale de Montréal et de pas voir qui il y a sur la photo ! » m'a-t-il confié. Au-delà du projet, c'est sa posture d'artiste voire sa personnalité qui s'exprimait ainsi et qui cherchait à susciter des rencontres :

« Dérive nocturne. Bar Le Quai des Brumes. Angle Saint Denis et Mont Royal. Captation du concert, drift. Yann n'est pas là, juste tonton Mimick qui a envie de rencontrer du monde, de se faire des amis. » Extrait du carnet d'observation, 30 septembre 2014.

De mes soirées passées avec Micka, je garde, moi aussi, de nombreuses anecdotes de rencontres montréalaises qui donnent de la consistance humaine à cet ailleurs.

La rencontre à l'autre en voyage est aussi un but artistique pour plusieurs compagnies. Le travail de Gilles Pastor à Salvador de Bahia a déjà largement été présenté. Des projets comme ceux des Théâtres du Shaman aux États-Unis ou de la compagnie Arnica en Algérie se sont construits sur des rencontres avec des interlocuteurs locaux, habitants ou professionnels. Pour Émilie Flacher, il s'agissait de s'intéresser à « ce que les gens ont à dire » sur leur pays – l'Algérie – avec un projet d'écriture « [permettant] de rentrer très vite dans l'intimité des gens ». Autrement dit, non seulement le projet artistique donne lieu à la rencontre mais en plus il la facilite, il crée les conditions d'une relation au service d'une création. La compagnie Kumulus a fait de ce procédé le principe-même d'une de ses créations : les *Rencontres de Boîtes*. Le spectacle est le prétexte d'une rencontre des artistes de la compagnie avec un public de participants : « chaque comédien met dans une boîte à chaussures des objets intimes et raconte son histoire » (Bompard & Tutard, 2008, p. 11). D'abord un « prétexte au voyage »

qui a amené la compagnie sur les routes des Balkans puis d’Afrique de l’Ouest depuis 2003, le spectacle s’est ensuite imposé comme « une méthode destinée à initier des groupes composés d’artistes et de non artistes devenant les partenaires de jeu » (2008, p. 95).

Barthélemy Bompard : « Donc hop, on travaillait une semaine ensemble. Donc il y avait un jour où c’est eux qui faisaient un atelier, un jour où c’était nous, pour vraiment faire une rencontre, parce que le but de ça, c’était de faire vraiment une rencontre. Et puis à la fin on faisait une représentation avec ces gens-là. Et donc on s’est dit que ce truc-là, c’était un super truc pour rencontrer des gens, pour aller dans des endroits improbables, pour rencontrer des gens qu’on n’aurait jamais rencontré. Et donc on a persévéré avec ce truc-là, maintenant qu’on appelle les "Rencontres de boîtes". »

Ce cas de spectacle renforce l’idée proposée par Joost Smiers (2009), Michel Rautenberg (2008) ou Fabrice Raffin (2009) selon laquelle l’art facilite les rencontres et les échanges. La manipulation du symbolique permet même d’outrepasser les difficultés de communication liées à la langue, un aspect qui sera développé plus amplement dans la dernière partie de ce chapitre. La rencontre aboutit ici à des formes artistiques. Elle n’intervient pas seulement au bout du voyage pour nourrir la créativité de l’artiste mais pour nourrir directement l’œuvre en y intégrant la présence de l’altérité. La mobilité prend alors une autre consistance, elle devient une condition de création.

La mobilité et l’altérité s’autoalimentent. La rencontre est au cœur de la relation entre ces deux notions et se concrétise dans les pratiques des artistes. Point de départ des parcours, construction d’un réseau interpersonnel, posture artistique voire sujet artistique, la rencontre est une activité incontournable pour les artistes. Dans le contexte international, elle prend d’autant plus de poids qu’elle engage l’altérité et donne de la consistance à l’Ailleurs. Pour autant, si la rencontre a été ici caractérisée par rapport au voyage, il reste à interroger *qui* constitue l’Autre dans l’altérité d’artistes.

1.2. Les Autres de l’artiste

Si l’altérité est importante au point d’être « habillée d’or » d’après les termes d’Olivier Py cités plus haut, celle-ci n’en demeure pas moins “incarnée” et située dans la rencontre. Dans la configuration spatiale du voyage, l’Autre est Ailleurs. Pour autant, l’altérité est véhiculée par les imaginaires (Rautenberg, 2008) qui en forgent une vision, d’une part celle de l’Autre en général et d’autre part celle de partenaires. Cette partie décline ainsi les Autres des artistes en voyage en interrogeant la relation esthétique qui se noue.

1.2.1. L'Autre théorique de la rencontre humaine

Chez de nombreux artistes, l'altérité est apparue de manière générique : l'Autre avec ses différences et ses ressemblances étant un objet de curiosité et d'attraction. Cette manière d'envisager l'Autre s'est surtout traduite par une posture humaine avant d'être une posture artistique :

Barthélemy Bompard : « Là, je suis pas un artiste, je suis un humain qui vient rencontrer l'autre. »

Bouba Landrille : « Je dirais qu'au départ, c'est pas une rencontre d'artistes, c'est une rencontre tout court. [...] Moi, ma rencontre avec ce festival, avec Zoé, a d'abord été une rencontre humaine. Si j'ai voulu m'inscrire dans leur histoire, c'est bien parce que la rencontre humaine s'est faite. »

Pour ces deux artistes, la rencontre est valorisée en elle-même, indépendamment de toute finalité artistique possible. L'altérité y est dénuée de tout cadre pour être valorisée pour sa seule valeur humaine. L'Autre prend alors une forme abstraite et générique :

Jérôme Bouvet : « C'est au niveau de la rencontre humaine qu'il est le dépaysement. »

Riyad Fghani : « C'est enrichissant et on voit à quel point l'humain est bon quand on part en tournée. »

Bruno Meyssat : « Ce qu'on a en commun c'est vaguement une nature humaine et des grands rêves ensemble, donc moi je travaille vraiment là-dessus. »

Barthélemy Bompard : « C'est l'autre, avec son entièreté, ses différences, sa sensibilité, la discussion, les échanges que tu peux avoir. »

Pour Barthélemy Bompard, l'Autre, c'est le genre humain. Cet artiste valorise l'Autre comme une matière humaine dont il se nourrit lui-même en tant qu'être humain. Ainsi répète-t-il les formules « l'humain est beau », « j'aime bien l'humain » ou encore « ce qui est beau c'est cette personne ». Jérôme Bouvet, lui, cite le chanteur Loïc Lantoine :

Jérôme Bouvet : « "Humain, c'est joli après tout, on travaillera nos rencontres pour unir les sages et les fous, humain c'est joli après tout"²³⁷. »

En miroir à cette valorisation de l'humain, les artistes s'affirment eux-mêmes en tant que tel, des humains pour qui la rencontre est projetée dans le cadre de l'universalité des rapports. C'est à nouveau la posture de Barthélemy Bompard qui se vit comme un « humain du monde », nourri de cette relation universelle :

²³⁷ Loïc Lantoine, « La nouvelle », *Tout est calme*, Warner, 2006.

Barthélemy Bompard : « Moi, je trouve toujours ça bien d'aller rencontrer l'autre, de discuter avec l'autre qui pense différemment, qui voit la vie différente, qui s'imagine autre chose du monde. »

Par-dessus la rencontre humaine vient se greffer la rencontre artistique. De l'avis de nombreux artistes, cette greffe prend grâce au vecteur émotionnel. Jérôme Bouvet parle même à plusieurs reprises de « la rencontre émotionnelle », aussi fondamentale pour l'artiste que difficile à expliciter. L'émotion est étymologiquement liée au mouvement, au transport, au déplacement et ce n'est pas anodin si Jérôme Bouvet emploie aussi l'expression de « voyage émotionnel » à plusieurs reprises. Michel Rautenberg souligne en effet le rôle et la puissance de l'émotion dans l'interculturalité, son rôle de véhicule des imaginaires de l'Autre (2008, p. 41). L'émotion est d'abord ce qui crée les conditions par lesquelles la rencontre peut avoir lieu. Barthélemy Bompard à nouveau, explique comment, à travers les *Rencontres de boîtes*, l'émotion suscitée par le fait de présenter des objets intimes dans une boîte permet d'échanger avec intensité, au-delà des personnalités de chacun et des tabous culturels. D'autres scènes de rencontres autour de la pratique artistique ont été racontées, mettant en avant l'émotion en partage et en vecteur d'échange :

Marion Achard : « Une autre fois en Mauritanie, on a été invité chez des gens qui faisaient un concert privé. Le gars, il avait une guitare, il l'avait branchée sur une radio pour que ça fasse une sorte de guitare électrique. Mireille s'est mise à faire de la musique, moi je me suis mise à faire de la magie, les femmes se sont mises à jouer et on sentait que eux ont fait encore plus la fête parce qu'on était là. On a senti que ça faisait monter quelque chose, que notre échange, nos différences et ce qu'on a apporté, et d'essayer de rentrer en communication alors que, pareil, on parlait très peu. Mais il y avait cette histoire de musique, il y avait ces femmes qui jouaient, Farid qui faisait semblant de danser. Il y avait quelque chose qui montait. On n'avait rien d'autre à offrir que d'y aller, de partager quelque chose sur le physique. »

L'émotion apparaît au cœur du processus de création comme une matière et une manière que les artistes manipulent par et pour leurs spectacles. C'est à travers l'émotion que l'altérité est intégrée à l'art :

Barthélemy Bompard : « Je vis [la rencontre] en émotion et c'est cette émotion que j'essaie de remettre dans mes spectacles. Nous, on fait des spectacles où on a envie vraiment de toucher le spectateur avec l'émotion. »

Moïse Touré : « Le rôle de l'artiste c'est d'être là, d'être témoin, de pouvoir articuler des choses, réagir à des choses, apporter sa compétence sensible. [...] Je n'avais jamais été à Madagascar, ça a été un bouleversement : des gens qui n'avaient pas vu un spectacle depuis 10 ans, 15 ans, des vieux, des petits qui pleuraient, l'émotion. »

Jérôme Bouvet : « Et ma grande question c'est comment profiter de tout ce vécu qui est vachement dans l'humain, l'organique, l'émotionnel, le vivant, pour faire un projet comme ça. »

L'étude du corpus révèle ainsi que l'altérité constitue donc une posture avant d'être un processus créatif. Les artistes se pensent d'abord eux-mêmes comme des humains face à d'autres humains. Même si la rencontre humaine que certains racontent paraît primordiale sur la rencontre artistique, cette posture décrit pourtant une attitude d'artistes intrinsèquement ouverts à l'altérité pour les besoins de leur activité. En effet, l'émotion qui est à la fois recherchée dans l'altérité et produite par la rencontre est au cœur du processus artistique de manipulation du sensible. En cela, cette valorisation d'une l'altérité générique relève davantage de la posture que de la pratique qui, finalement, aboutit toujours *in fine* à un investissement créatif : le spectacle.

1.2.2. L'Autre-spectateur

Moïse Touré : « Un jour au Mali, j'avais fait *Les Troyennes et leurs soeurs*, une création au festival des Réalités à Bamako et je connaissais le chef d'un petit village à côté de Bamako qui m'avait accueilli la première fois que j'avais été travailler au Mali, dans son village, parce que le festival m'avait demandé d'aller en résidence dans ce village. J'y avais été, je dormais en ville mais j'allais tous les matins dans le village où je travaillais. Donc j'avais fait connaissance avec ce chef de village qui m'avait dit : "on fait le pari qu'à chaque fois que vous faites un spectacle à Bamako, vous venez le jouer dans mon village". J'avais dit oui. Donc j'ai fait la création et puis il vient voir la création et il me dit : "comme vous m'en avez fait la promesse, il faut venir jouer ce spectacle dans mon village". Je me suis dit : oh, il y a du monde, et puis c'est compliqué mais bon, ok. Sachant que de toutes façon il n'y a pas de salle, je lui ai dit : "mais on va jouer où, chef ?" Et il me dit : "je le vois à l'entrée du village, il y a un espace vert, on va le nettoyer, venez voir, ça peut être le lieu". Et le jour J, ils nettoient tout, tout est propre, nickel, avec des palissades, il y a plein de choses pour nous accueillir. On arrive... Ça date de plusieurs années mais les acteurs, à chaque fois qu'on se voit, on se dit que c'est un des moments de théâtre extraordinaire. On arrive et il y avait un monde, des gens dans les arbres, partout, sur les palissades, par terre... Et donc on avait tracé une ronde, un cercle au sol qui soit l'espace de jeu. C'était la journée, en fin d'après-midi. Et à un moment, je vois que l'espace de jeu dessiné était grignoté par les gens et je me suis dit mais comment on va faire pour jouer, il n'y a même plus d'espace, il y a tellement de monde qu'on sait plus où jouer. Donc j'ai dit aux acteurs : "écoutez, on va pas faire comme on a prévu, ça sert à rien. Donc je vais inventer la pièce au moment où on la fait. Vous, vous connaissez le texte mais on ne va pas faire dans la chronologie telle que la pièce a été montée, jouée, je vais réinventer en fonction de ce qui se passe devant moi". Alors la première scène, c'est la voix de la Callas, il y avait du brouhaha. Nous on avait un petit magnéto, on met ça et il y a la voix de la Callas qui monte, tu as la tombée du soleil, tu as un silence qui se fond, les acteurs sortent dans le petit

espace qui était là et commencent à jouer. Moi, je réorganisais les scènes en fonction. C'est une des grandes émotions. »

Les commentaires précédents ont mis en avant une rencontre théorique et un Autre générique. Ici, Moïse Touré évoque un autre type de rencontre, en situation de spectacle, qui engage une altérité : celle du public. Le metteur en scène exprime la manière avec laquelle lui et ses comédiens ont été déstabilisés par les configurations de jeu imposées spontanément par le public. En cela, une rencontre s'est vraiment produite au sens où l'altérité du public a déplacé les lignes de la mise en scène et de l'interprétation de la pièce. Ce public a concrètement manifesté sa différence en déplaçant la ligne symbolique qui sépare traditionnellement l'espace de jeu et l'espace de réception, cette ligne qu'on appelle généralement au théâtre le "quatrième mur". En modifiant les configurations de jeu, le déplacement de cette ligne a ensuite produit un déplacement, voire un bouleversement, d'ordre artistique en modifiant toute la mise en scène. En retour, la proposition esthétique de la compagnie est venue déplacer émotionnellement ce public, d'après le récit de Moïse Touré. Sénèque, la Callas, la notion même de scène et de mise en scène ont constitué pour ce public un ailleurs qui s'est introduit devant chez eux, sous l'approbation du chef de village. Ailleurs, les comédiens de la compagnie ont fait de l'art différemment à cause de l'altérité de leur public.

Pour les artistes du spectacle vivant, le public apparaît ainsi comme l'incarnation de l'Autre par excellence dans la mesure où il est l'objet de la rencontre dans la configuration du spectacle. Le public légitimise l'existence même du spectacle dans la définition qu'en donne Jean-Marc Leveratto (2006, p. 13). Les artistes en parlent donc massivement lorsqu'ils évoquent le fait d'être ailleurs. Cette rencontre humaine, artistique, esthétique est pourtant difficile à caractériser et seuls quelques récits ont poussé l'explicitation à un degré égal à celui de Moïse Touré. Plusieurs artistes, à l'exemple de Renaud Brustlein, expriment le fait que le public est l'accroche de l'ailleurs. Autrement dit, il n'y a pas de contact avec les lieux ou les territoires s'il n'y a pas de rencontre ou d'échange avec le public. Il explique ainsi qu'en tournée, c'est « important de discuter avec les gens », « d'aller à [leur] rencontre » sans quoi le « risque » est de s'enfermer dans la routine et de n'avoir aucune prise aux lieux. Jérôme Bouvet décrit, lui, les ressorts de la rencontre avec le public au cours du spectacle à travers l'exemple d'une des dernières scènes du spectacle *Moulin Cabot* de la compagnie 2 Rien Merci. Dans cette scène, que j'ai pu voir plusieurs fois à Barcelone et à Genève, les trois comédiens saisissent la lampe qui éclaire la scène et l'utilisent pour éclairer le public, assis

sur les gradins de la yourte (voir vidéo *Barcelone_126*²³⁸) :

Jérôme Bouvet : « Tu sais, dans le spectacle, l'image finale où on éclaire le public. [...] À la fin, on est ensemble, nous on les éclaire et elle est là la rencontre émotionnelle. Il y a pas mal de gens qui se mettent à pleurer à ce moment-là parce qu'on est ensemble, le quatrième mur du théâtre... Et puis il y a quelque chose de simple, de clair à ce moment-là. Puis je trouve que c'est un moment qui, par rapport à cette rencontre, propose... C'est un petit voyage émotionnel. »

Chacun reste pourtant à sa place : le public assis dans les gradins et les comédiens sur scène. Seule la lumière inversée permet de donner lieu à la rencontre et de susciter l'émotion nécessaire à l'échange. Contrairement au récit de Moïse Touré, cette scène semble organiser la rencontre de manière universelle. Où que soit installée la yourte dans laquelle se déroule le spectacle, sa spatialité interne que nous avons caractérisée dans le chapitre 7, avec les logiques de l'ancrage, coupe des contingences de l'ailleurs. Jérôme Bouvet s'explique donc sur le caractère universel de cette rencontre :

Jérôme Bouvet : « D'aller dans un pays étranger, l'humour, tout ça, c'est très culturel et c'est toujours intéressant de voir comment ça réagit, différemment, pour des raisons différentes. Les accents, nous, on les met à peu près au même endroit mais c'est lu et entendu et compris et ressenti autrement. Et en même temps, vu qu'on avait toujours eu cette volonté d'être entre guillemets un peu universel et intemporel, il n'y a pas eu tant d'écart selon les pays. »

Cette manière de tempérer le caractère universel ou bien spécifique de la rencontre avec un public se retrouve chez de nombreux artistes. Pour Brigitte Burdin, le public « est le commun, partout dans le monde ». Certes il réagit différemment suivant les lieux de représentation des spectacles de Transe Express mais il est considéré comme une sorte de dénominateur commun pour l'ensemble de la planète. La plupart des artistes ont raconté des moments d'émotion forte entre eux et un public culturellement très différent, peu habitué aux spectacles. Marion Achard, Moïse Touré, Sébastien Daucé, Barthélemy Bompard, Ryiad Fghani ont exprimé ce ressenti, les musiciens de Dub Inc expliquant même que la différence des publics dans le monde donne « une saveur différente à ton concert ».

Le spectacle est propice à la rencontre dans la mesure où il met en coprésence des artistes et un public. En cela, la rencontre est située et l'émotion suscitée en est une mesure. La rencontre avec le public soulève ainsi une problématique centrale pour la compréhension de la mondialisation culturelle : celle de l'homogénéisation ou bien de la spécification des formes esthétiques et des relations entre artistes et publics sur la planète.

²³⁸ <https://vimeo.com/268635425>

1.2.3. L'autre culturel

Pour les artistes, le public synthétise souvent ce qu'on peut appeler globalement la culture d'un pays, d'une ville, d'une région. Ainsi existe-t-il des types de publics désignables par des traits culturels qui établissent un gradient d'altérité. Aurélien Zohou décrit par exemple un « public suisse » qui est jeune, « habillé des pieds à la tête pour quelques milliers d'euros de sape de snowboard ». Cette jeunesse est comparée à celle de Beyrouth :

Aurélien Zohou : « Tu viens de passer trois jours avec eux et ils t'expliquent qu'en 2006, tu avais les avions d'Israël qui passaient au-dessus de leur maison, qu'ils ont peur toutes les nuits que l'aéroport soit fermé, ils te parlent de la situation mondiale. Quand ensuite tu vas chanter un texte sur la liberté, un texte sur la politique, sur l'oppression, etc., ça a une autre saveur, c'est clair. »

La notion de public s'étend souvent à l'ensemble des personnes qui accueille la compagnie ou que celle-ci rencontre durant le voyage. Les artistes valorisent alors globalement le public correspondant à une culture qui leur paraît éloignée de la leur.

La culture est ici à la fois génératrice d'identités différentes et d'une volonté de dialogue et d'échanges.

« La culture peut être perçue comme un ensemble de pratiques ou de signifiants qui vont circuler dans des sphères plus ou moins étendues et/ou fermées. L'interculturalité est alors un genre de métissage esthétique, une hybridation entre des formes d'expression collective qu'il est cependant hasardeux de vouloir attacher de manière trop directe à des groupes ou à des sociétés. » (Rautenberg, 2008, p. 33)

Michel Rautenberg fait ici le lien entre culture et interculturalité en apportant deux précisions. D'une part, la culture ne saurait se figer dans des identités rigides et instituées. L'interculturalité est donc un processus sensible, au sens où il repose davantage sur des imaginaires que sur des identités. D'autre part, le métissage esthétique découle de l'interculturalité comme forme privilégiée d'hybridation culturelle. De quelles cultures sont alors faites les altérités des rencontres des artistes ? Le « but avoué », pour reprendre l'expression de Gilles Rhode, est un mélange de découverte culturelle, de métissage et de recherche d'authenticité, un ensemble de valeurs et de postures identifié chez les artistes (Le Menestrel, 2012).

Les artistes mettent en effet souvent en avant leur fascination pour les autres cultures, les autres manières de penser et d'agir, que ce soit en matière artistique ou plus généralement :

Brigitte Burdin : « Et le fait de continuer à aller à l'étranger et de vivre à chaque fois des aventures, quand même différentes, de connaître les gens locaux, de faire des échanges

culturels des fois incroyables comme quand on se retrouve en Corée pour la première fois, on se demande s'il n'y a pas deux systèmes de pensée, tellement on est loin les uns des autres et pourtant on arrive à se retrouver sur un spectacle. »

À l'instar de Brigitte Burdin, Riyad Fghani raconte sa "rencontre" avec la culture asiatique, de l'Indonésie à la Chine en passant par Taïwan. Marion Achard, Barthélemy Bompard ou François Brosset évoquent leur attrait pour la culture ouest-africaine. Ces récits mentionnent aussi bien la manière dont leur spectacle est reçu que des détails sur l'alimentation, la médecine, les croyances, les instruments de musique, les modes de vie, le rapport au temps ou l'organisation culturelle. Le rôle de passeur des opérateurs du réseau culturel français est parfois mis en lumière comme par les danseurs de Pokemon Crew pour qui le personnel des Instituts ou des Alliances a permis d'avoir une première connaissance de la culture des pays dans lesquels ils sont passés. À nouveau, l'art dans les rencontres traduit soit l'universalité d'un langage qui dépasse les différences culturelles soit une manière de mettre en avant ces spécificités artistiques. Dans le second cas, certains artistes manifestent clairement leur recherche de l'altérité en vue d'un métissage artistique. Le cas emblématique dans mes recherches est celui du groupe Chocolindo dont le voyage à Ouagadougou s'est fait dans l'optique d'une hybridation d'influences musicales françaises, brésiliennes et africaines. Les ressorts spatiaux de ce métissage ont été présentés dans le point 2.2.2 du chapitre 7. La Figure 25 page 412 y a montré le mélange esthétique opéré par les musiciens pour obtenir leur « quatrième couleur ». Ce procédé paraît récurrent dans l'histoire de la musique voire de l'art en général au point que Michel Rautenberg pose la question de l'existence d'une « pratique artistique ou culturelle [qui serait] non métissée, non interculturelle » (2008, p. 33). Sur place, c'est au gré des échanges autour de la musique et de la danse que ce métissage s'est enrichi. Il s'agit d'un double enrichissement qui traduit les termes de la rencontre artistique. D'une part, l'enrichissement provient de l'apport culturel de l'autre comme en témoigne, par exemple, ce moment :

« Dimanche 12 avril, soirée, appartement. Marcel et Jacob passent un moment avec nous. Marcel sort son *kunde* et Jacob se met à danser un pas qui a l'air traditionnel. Tereza ne peut s'empêcher d'aller apprendre avec lui. » Extrait du carnet d'observation, Ougadougou, 2015.

D'autre part, l'enrichissement s'explique par le fait d'avoir transmis un peu de sa propre culture. Ce fut surtout le cas pour les deux Brésiliens du groupe :

Rodrigo : « De jouer la *Ciranda*, je montre aux Africains ce que je suis, je les amène chez moi. »

« Atelier danse-percu sur la scène du Grand Méliès, Institut français. Tereza, à table, raconte qu'elle a corrigé les gestes des danseurs sur la Samba. Elle fait un geste pour montrer que leur poignet était trop mou : "ça jure". Elle redresse le haut de son buste, raidit les poignets : "c'est comme ça !". » Extrait du carnet d'observation, Ougadougou, 2015²³⁹.

Ces expériences et ces remarques traduisent un mouvement qui à la fois désigne l'altérité par la différence culturelle et en même temps cherche à s'en imprégner, à la réduire. Il y a une recherche d'authenticité culturelle qui a en particulier été exprimée à nouveau par les Brésiliens :

Rodrigo : « Pour moi, tout, ça vient d'ici. La musique, ça vient de là. »

Tereza : « Ici je me rends compte d'où je viens. »

Le vécu de cette authenticité a dépassé le seul cadre artistique. « La chaleur », « la terre », « les gens », « l'air », « les couleurs », « la nourriture » sont les termes qui sont revenus le plus souvent pour exprimer leur relation à l'Ailleurs et à l'Autre durant le voyage. Cette recherche d'authenticité en voyage n'est pas sans rappeler la démarche du touriste. Et pourtant, très nombreux ont été les artistes en entretien à explicitement distinguer leur démarche de celle du tourisme. Premièrement, leur voyage a lieu dans le cadre d'un travail et non d'un loisir. Deuxièmement, la posture de l'artiste change le regard de l'autre, vu spontanément comme un touriste, rééquilibre la relation et l'oriente autour d'un objectif artistique partagé. Enfin, voyager en tant qu'artiste et non en tant que touriste, c'est « faire des choses » (Barthélemy Bompard) et « donner du sens » (Moïse Touré). En cela, il y a la recherche d'une authenticité, à la fois dans la démarche et dans le rapport culturel à l'Autre.

Dans sa rencontre à l'Autre, l'artiste s'oppose ainsi au touriste dans la définition péjorative qu'on retrouve chez Jean-Didier Urbain (2002). L'authenticité de sa démarche ne passe donc pas seulement dans la valorisation de la culture de l'Autre que l'on retrouve aussi chez le touriste, elle passe par un partage avec l'Autre. La pratique artistique semble en effet permettre de mieux comprendre la culture de l'Autre et de mieux s'en saisir à des fins esthétiques et sous la forme de métissages. En cela, les artistes confirment leur statut de professionnels de l'interculturalité.

²³⁹ Voir la scène d'apprentissage de la samba sur la vidéo *Ouaga_170* (vimeo.com/269150607).

Pour autant, l'interculturalité n'est pas un processus facile et sans heurts, même pour les artistes (Knafo, 1998, p. 8 ; Rautenberg, 2008, p. 34 ; Saez, 2008, p. 10). De rares récits ont fait part de situations de conflictualité ou d'incompréhension de nature culturelle. Moïse Touré a raconté comment son projet au Vietnam a failli périliter à cause du manque d'intérêt de ses partenaires. Brigitte Burdin a décrit une situation conflictuelle avec un grutier coréen à Séoul : en cause, un problème de langage utilisé par la traductrice qui heurtait la culture du grutier. Marion Achard a expliqué comment faire de la magie en Afrique pouvait entrer en conflit avec certaines croyances, au point d'arrêter la magie en dehors des spectacles parce que « l'impact était trop fort », qu'il allait « au-delà de ce qu'ils voulaient voir ». Enfin, j'ai pu observer la relation entre les organisateurs du voyage de Chocolindo à Ouagadougou et leurs hôtes. Si du côté artistique les échanges ont été au beau fixe, l'organisation a donné lieu, à plusieurs moments de crispation concernant les locaux, le matériel, les conditions de vie. Christoo et Élodie, chargées de la production et de l'administration, me faisaient remarquer qu'il y a « de la négociation en permanence » et pointaient des différences culturelles dans la relation à l'argent, à la temporalité de la négociation ou à l'anticipation du risque. Ces exemples, même s'ils sont peu nombreux, viennent nuancer les récits qui valorisent la relation à l'altérité et les moments de partage. La culture de l'Autre est une matière privilégiée pour les artistes qui fait l'objet d'une recherche d'authenticité et de métissage.

1.2.4. L'autre, le partenaire

L'altérité désignée jusque-là sous les formes de l'humain en général, du public et de la culture s'est traduite par l'Autre avec une majuscule. Or, l'altérité s'incarne par des individus, anonymes ou identifiés, qui participent à la rencontre et servent d'interlocuteurs voire de partenaires.

En répondant à la question : « sur place, avec qui vous coopérez ? », Moïse Touré a longuement développé la liste de ses interlocuteurs en montrant à la fois leur diversité et leurs différences de nature en fonction des destinations :

Moïse Touré : « Ça dépend des projets. Ça peut être un artiste, ça peut être un Institut français, une association, une université. Là à San Francisco, c'est une université, c'est une fondation qui m'a accueilli pendant deux ans. Au Burkina Faso actuellement j'ai travaillé à la fois avec des associations culturelles du Burkina Faso, les Instituts français de Bobo et de Ouaga et des personnes : des artistes avec qui je travaille. Au Japon c'était pareil. Prenons par exemple le Burkina Faso pour voir un peu les niveaux. On travaille avec un artiste qui s'appelle Aristide qui est auteur, donc qui est invité dans la compagnie pendant trois ans et qui écrit, une partie de sa formation a été faite par nous. On accompagne un des festivals de

théâtre qui s'appelle Récréâtrales, on les accompagne dans la structuration de leur festival. On a mis en place une classe d'action artistique partagée qui est une classe qui concerne les deux villes, Bobo et Ouaga, qui réunit des artistes, pas simplement de théâtre, danse, musique, auteurs, qui veut, une quinzaine de personnes qui travaillent sous forme de classe pour expérimenter des sujets comme par exemple tradition et modernité. [...] Après, il y a un théâtre assez populaire qui est à Ouagadougou, qui n'a rien à voir avec l'Institut français, qui a réussi en dix ans à fédérer un public africain qui vient au théâtre et qui nous a demandé pour l'Automne de faire une création sur place et qui va tourner dans d'autres régions du Burkina Faso. »

On retient que l'altérité correspond dans son cas à un partenariat. Celui-ci se décline des institutions jusqu'aux individus. Les dossiers du FIACRe-international, ainsi que le contenu des entretiens d'artistes, reprennent le plus souvent le même schéma d'un partenariat institutionnel où les interlocuteurs sont identifiés par leur structure. Cette dernière leur donne une visibilité et une légitimité qui semble nécessaire aux projets qui sollicitent de l'aide publique. À nouveau, on constate que les partenaires à l'étranger se partagent entre les membres du réseau culturel français, décidément incontournable, et des structures locales. Cette citation de Moïse Touré indique d'une part que cette architecture partenariale se répète dans l'espace et le temps : à San Francisco, au Japon, au Burkina Faso, et semble se transposer comme un modèle. D'autre part, il donne du sens à ce modèle en organisant la présentation de ses partenaires du moins local au plus local. En effet, après avoir évoqué l'Institut français au début, il termine en insistant sur la dimension « populaire » de son dernier partenaire qui réunit « un public africain ». Un gradient d'altérité structure ainsi son récit et différencie ses partenaires en fonction de la valeur qu'il leur accorde. D'autres artistes comme Barthélemy Bompard, Marion Achard ou encore Émilie Flacher reprennent cette distinction entre le réseau culturel français, interlocuteur incontournable, et des partenaires locaux qui eux sont valorisés pour leur authenticité, leur véritable représentation du pays, de la ville, de leur culture. Parmi ceux-ci, on ne trouve pas systématiquement des structures artistiques. Moïse Touré mentionne ici une association culturelle, un théâtre et un festival pour son projet au Burkina Faso mais également une université pour celui mené à San Francisco. Des entreprises ou des écoles peuvent également être associées.

Enfin, dans sa présentation des partenaires de projets, Moïse Touré mentionne un nom, celui d'un auteur burkinabé : Aristide. Pratiquement tous les récits d'artistes ont été ponctués de noms propres désignant des partenaires ou des modèles artistiques importants dans leur carrière. Le Tableau 14 page 370 mentionne dans ses deux dernières colonnes les noms de ces personnes ainsi que les lieux auxquels ils sont rattachés. Celles-ci sont importantes car elles

ont à la fois alimenté le parcours artistique des compagnies et ont servi à l'ancrer dans une géographie internationale. Ces autres personnifiés ne sont pas cités à importance égale et révèlent une hiérarchie dans l'altérité des artistes. Plusieurs artistes étrangers ont été mentionnés comme des personnes tutélaires qui ont tenu un rôle très important en début de carrière des artistes interrogés. C'est le cas de Rui Horta pour la compagnie Lanabel ou encore de Heiner Müller dans la carrière de Moïse Touré. D'autres personnes apparaissent au titre des activités de renfort, pour reprendre la terminologie d'Howard Becker (2006), au sens où elles sont intervenues sur une partie du processus de création, à l'exemple des producteurs américains Steve Albini, Rob Schnapf ou Jim Waters. Enfin, une dernière catégorie est composée de ceux qu'on pourrait qualifier d'alter ego au sens où la relation qui les lie à l'artiste interrogé est exprimée en termes de reconnaissance et de réciprocité. Les artistes n'ayant pas mentionné de noms propres valorisent généralement une altérité générique qui accorde plus d'importance au pluriel et à l'indéterminé qu'au singulier personnifié. La rencontre met donc face à face des artistes avec une altérité incarnée qui se décline en un éventail de partenaires qui va de la structure à la personne. L'identification de l'altérité sous la forme de noms propres ancre les discours et les parcours dans des relations à la fois personnalisées et situées.

Reconnaître l'Autre, c'est comprendre les termes de la rencontre. En déclinant l'Autre universel de la rencontre humaine, le public, l'Autre culturel et l'autre en tant qu'interlocuteur ou partenaire, ce point 1.2 a mis en évidence des rencontres qui se tissent de manière aussi bien interpersonnelles que culturelle. L'interculturalité se manifeste alors comme la rencontre de plusieurs personnes, la rencontre d'un artiste avec une culture ou encore par le spectacle qui s'interprète en soi comme une rencontre. Au-delà des formes, ce sont les modalités de la rencontre qui sont désormais examinées comme un dialogue mettant en jeu l'altérité dans un cadre artistique.

1.3. *L'altérité créative : réciprocité et dialogue artistique*

Nous avons vu jusque-là que la rencontre à l'Autre est une composante du voyage au sens où ces deux pratiques s'autoalimentent. Après avoir déterminé différentes formes d'altérité qui constituent la rencontre, il s'agit désormais d'en étudier les termes, d'examiner la manière dont les artistes mettent en œuvre l'interculturalité. La question du rapport à l'Autre se pose à la fois pour la considération de l'Autre et pour la nature de la relation qui s'instaure. L'égalité des rôles, la symétrie des rapports et la réciprocité des relations sont ainsi en jeu. Même si l'altérité peut s'interpréter comme une source créative valorisée (Raffin, 2009), elle nécessite

tout de même des conditions, voire des cadres de déroulement (Smiers, 2009). Ce point explique donc comment l'altérité est intégrée à la création pour renseigner comment l'art se construit en situation, ailleurs.

1.3.1. L'alter ego : une altérité artistique

Dans la manipulation du sensible et des symboles, le jeu du miroir est propice à l'activité artistique. Plusieurs exemples de relations artistiques mettant en avant la réciprocité des échanges ont été développés. Ces exemples sont enrichissants dans la mesure où ils donnent du sens à la place de l'altérité pour les artistes et à la question de la réciprocité des échanges.

Gilles Pastor a poussé cette idée de réciprocité en art jusqu'à explorer la question de la gémellité. Un premier ressort de cette altérité s'est exprimé à travers la personne de Derek Jarman, un cinéaste britannique décédé en 1994. La fascination de Gilles Pastor pour cet artiste semble d'abord s'être forgée par le prisme de la ressemblance :

Gilles Pastor : « C'est assez étonnant de trouver dans sa vie de metteur en scène, un artiste qui serait comme un grand frère, un cinéaste qui m'a intéressé pour des raisons personnelles, d'identité sexuelle, d'identité artistique aussi, sur le fait qu'il travaille beaucoup sur l'hétérogénéité. [...] Parfois il écrit, parfois il fait du cinéma, mais quand il fait du cinéma il travaille beaucoup sur les matières, les vidéos, le film 16 mm. Donc il y a eu comme ça, le fait de travailler sur plein de matières, ce qui est mon cas quand je fais du théâtre, je travaille avec plein de matières aussi. »

D'abord posé comme un « grand frère », une figure tutélaire, l'artiste s'en rapproche pour mieux lui ressembler à la fois dans les aspects de sa personnalité et dans ses partis pris esthétiques. Au jeu du miroir, Gilles Pastor a ainsi pointé toutes les ressemblances pour pouvoir les intégrer artistiquement. Cet attrait esthétique s'est ensuite traduit par une attraction géographique, comme si la proximité symbolique ne pouvait suffire. Il a alors entrepris plusieurs voyages pour se rapprocher de lui, en l'occurrence à Londres d'abord et à sa maison du cap de Dungeness, dans le sud est de l'Angleterre ensuite. Symboliquement, ce rapprochement physique avec cette personnalité pourtant décédée s'est incarné dans le fait de vivre une semaine dans sa maison et de dormir dans son lit. La mobilité de l'artiste s'est complètement mise au service d'une réduction maximale de l'altérité. Cet acte n'a pas seulement eu une valeur symbolique mais a fait l'objet d'une performance artistique, *Tempête à 54° Nord*, captée *in situ* puis réinterprétée ailleurs, notamment à New York. La gémellité a continué à structurer la ligne artistique de Gilles Pastor puisqu'il en a fait le thème de sa pièce *Sao Cosme e Damiao* créée en 2013 à Salvador de Bahia :

Gilles Pastor : « J'ai construit un duo autour de St Côme et St Damien qui sont deux saints importants à Salvador parce qu'ils sont liés au syncrétisme entre la culture catholique et les divinités afro-brésiliennes. Donc c'est un projet sur la gémellité, sur un couple aussi, qui se joue dans le musée d'art moderne de Salvador, donc qui se joue en extérieur face au coucher du soleil, parce que le coucher du soleil se fait en vingt minutes de manière assez brutale, sans crépuscule donc il y a quelque chose comme ça qui est très... On se sent très vite abandonné par le soleil. Et en même temps, ça joue aussi sur la double culture, c'est-à-dire qu'on a travaillé sur le jour et la nuit dans la mesure où à Salvador il y a tout le temps... Il y a une sorte de culture dominante qui serait la culture catholique et sous chaque saint catholique se cache une divinité africaine, c'est un peu ça l'idée du jour et de la nuit : qu'est-ce qui se passe dès que le jour est tombé ? »

Cette citation exprime les différents niveaux symboliques que ce travail sur la gémellité fait ressortir par rapport à l'altérité dans l'art. Gilles Pastor met ici face à face deux personnages qui se jouent des ressemblances, des différences et des complémentarités. Ils incarnent la manière dont cette relation peut se transposer à la fois à l'échelle des cultures (il parle de « double culture ») et à l'échelle des individus. Il a ainsi longuement expliqué comment, au gré de ses nombreux voyages là-bas et en particulier de sa résidence de trois mois en 2007, il a pu observer en tant qu'euro péen blanc, le fonctionnement de la société bahianaise et le syncrétisme culturel qui la caractérise selon lui. Cette observation de l'altérité s'est donc ensuite traduite artistiquement à travers les thèmes de ses créations mais aussi par la mise en scène de deux comédiens représentatifs de cette relation d'altérité. D'un côté, Jean-Philippe Salério est un comédien avec qui il a « un lien assez fort en France », de l'autre, Edu O. le danseur brésilien paraplégique rencontré en 2008. Ces deux comédiens incarnent les jumeaux Côme et Damien dans une mise en scène qui met en avant ce jeu de miroir.

Si Gilles Pastor a poussé ce thème de l'altérité jusqu'à la gémellité, sur le plan humain et artistique, d'autres artistes évoquent aussi ces alter ego qui jalonnent leur parcours et les attirent aussi bien esthétiquement que géographiquement. Pour les musiciens de Dub Inc dont nous avons déjà évoqué le réseau international, les territoires étrangers s'abordent en contactant leurs semblables, à savoir des groupes de reggae. Que ce soit en Inde, en Colombie ou au Brésil, ce sont « les mêmes couleurs musicales » qui font le point commun et qui rassemblent au-delà d'autres différences. L'égalité marque alors une reconnaissance internationale que la pratique de l'art permet de valider. Zoé Johnson, danseuse et organisatrice du festival Mitsaka à Madagascar, est considérée par Bouba Landrille en terme d'alter ego au sens où il la reconnaît comme une semblable et qu'il s'est investi auprès d'elle pour développer le festival. À nouveau l'égalité et la complémentarité sont mises en avant, en

impliquant cette fois l'aspect organisationnel :

Bouba Landrille : « J'ai souhaité être là où elle souhaitait que je sois. Je n'étais pas là pour être devant, j'étais là pour être à côté d'elle et si elle a besoin, elle me prend et elle me met devant pour faire le pare-feu, je lui dis : utilise-moi, mon nom, ma carrière. »

Le jeu de miroir que ces artistes manipulent dans leurs pratiques et que la mobilité met en valeur donne du sens à l'altérité. La relation s'établit sur un jeu de ressemblances et de différences qui fascine et attire les artistes. Si les ressemblances permettent la rencontre, les différences dynamisent la relation à la fois au sens esthétique – les artistes cherchent à les réduire – et au sens géographique – les artistes se déplacent au plus près de ces alter ego.

L'incarnation de l'altérité par des personnes nommées et décrites met ainsi à jour une relation d'identité qui se joue au fil des voyages et au cœur des coopérations. Au-delà de la rencontre, c'est la relation située qui donne aussi du sens à l'altérité.

1.3.2. Créer avec l'Autre et l'Ailleurs

Parmi la cinquantaine de projets financés par le FIACRe-international en 2014, près de la moitié (une vingtaine) a débouché sur une œuvre qu'on peut qualifier d'internationale dans la mesure où elle a impliqué le concours d'acteurs étrangers. Autrement dit, ces œuvres n'auraient pas existé ou n'auraient pas été les mêmes sans les voyages et sans une coopération artistique. Pour certains de ces projets, la coopération internationale était le point de départ, organisée parfois sous la forme de plateformes réunissant différentes structures étrangères autour d'un projet commun. De ce point de vue, l'œuvre est dès le départ internationale, en tant qu'objet de création mais surtout en tant que démarche au service de laquelle la mobilité se met. Or, la plupart des projets est issue de structures françaises qui visent une collaboration avec des partenaires étrangers et aboutit progressivement à une œuvre internationale. C'est le cas de la création *Kanikuly* de la compagnie Le Bateau de Papier qui s'est organisée avec le concours de clowns russes. Son metteur en scène Cyril Griot explique l'apport d'une création binationale :

Cyril Griot : « Chacun a un peu ramené l'autre vers soi. La Française a complètement transformé son jeu, c'est sûr. Elle a gagné en précision gestuelle. Ce qui frappe d'abord chez [les Russes] c'est la précision. Le spectacle a 130 ou 140 tops sonores ultra-précis, plein de trucs qui sont bruités, sur une poignée de porte, sur... Il y a un travail très très précis qui a été très facile à mettre en place avec les Russes et moins évident avec la Française au départ. Après, la Française les a amené à être moins cloisonnés dans la technique. Voilà, chacun a bougé dans son jeu, c'est certain. Aujourd'hui, des gens qui n'ont pas trop lu les tracts peuvent penser que c'est elle qui est russe. »

Ici, l'altérité entre directement au service de la création. Les différences artistiques, issues d'une culture, des formations ou des traditions viennent enrichir les pratiques des uns et des autres. Cela ne se fait pas sans une adaptation et même si le récit de Cyril Griot, comme la totalité de ce type de récits entendus, ne présente aucune difficulté, on peut imaginer que cette adaptation artistique peut être conflictuelle.

Certaines créations proposent la particularité de travailler directement sur l'altérité comme thème de création. Nous avons déjà évoqué les *Rencontres de boîtes* de la compagnie Kumulus qui mettent en scène un dialogue entre un comédien et un non-comédien autour d'objets intimes. Bouba Landrille, au moment de notre entretien, travaillait sur le spectacle qu'il intitulait « Et nous alors » et qui deviendra *La preuve par l'autre*.

« Cet autre que je ne connais pas, comment cheminer avec lui, partager son univers ? Peut-être... chercher à l'appivoiser... cet autre qui n'est pas moi, cet autre que je suis aussi, partie de moi-même, encore erratique et non assimilée, en quête d'une identification personnelle. Témoigner de certains de ces voyages où l'on recherche l'autre, s'imaginer enfin le percevoir, tenter de le circonscrire, pouvoir enfin danser avec et autour de lui. Circulations de forces, mouvements d'attractions, va-et-vient entre les autres et moi, moi et les autres, vases communicants ? »

Dans cet extrait du propos de la pièce²⁴⁰, le chorégraphe expose sa conception de l'altérité et les problèmes existentiels et artistiques qu'elle lui pose. Il propose de traduire esthétiquement ces questions par le langage du corps et le dialogue chorégraphique entre danseurs. Une démarche analogue a été entreprise par la compagnie Lanabel à l'occasion du spectacle *Atropos* dont nous avons analysé la spatialité de la création (revoir le point 2.2.3. du chapitre 7). Le propos exposé dans la plaquette du spectacle (voir Figure 28) présente la création dans une démarche de franchissement de frontières. L'ambiguïté est entretenue entre les deux sens de la frontière : soit il s'agit de franchir des frontières géographiques, soit il s'agit de franchir les frontières symboliques qui nous distinguent de l'altérité. Dans un cas comme dans l'autre, ce propos résonne comme une invitation au voyage et son contenu artistique est un écho aux nombreux voyages de la compagnie. En particulier, l'altérité ciblée pour cette pièce est située au Burkina Faso, pays choisi comme ailleurs de la création. Ce pays est à la fois une source de création et un lieu de partenariats. La photographie (Figure 29) montre la chorégraphe et interprète Annabelle Bonnéry face à une statuette symbolisant l'Autre. Cette posture chorégraphique apparaît comme le reflet scénique des postures des artistes face à l'altérité. Une symétrie évidente met l'artiste face à son autre. En revanche, il est délicat d'identifier

²⁴⁰ www.ciemalka.com/fr/spectacle/autres-spectacles/la-preuve-par-lautre/

une intention d'imitation ou bien de confrontation. L'autre est-il un alter ego ? La relation est-elle réciproque ? Y aura-t-il une forme de domination à l'issue de cette rencontre ?

Figure 28 - L'altérité et le dialogue dans la chorégraphie d'Atropos (1/2)

« [...] Franchir les frontières qui nous séparent de l'autre tout en prenant conscience que l'autre commence déjà par notre voisin, notre conjoint, l'homme ou la femme vivant à nos côtés, tout aussi étrange que nous pouvons leur être étrange.

Franchir les frontières pour comprendre ce qui nous différencie et ce qui nous ressemble.

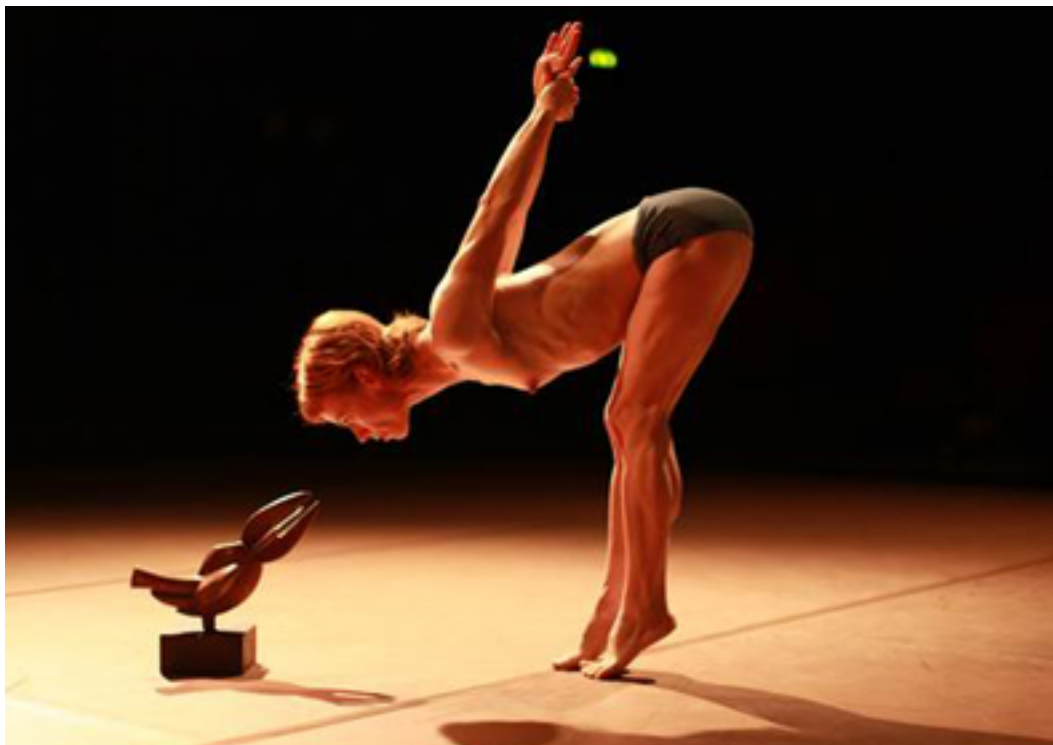
Franchir les frontières pour apprendre à nous connaître et à respecter nos différences, pour mieux comprendre, mieux ancrer en nous ce que nous sommes.

Aller au-devant de l'autre pour s'accepter, accepter nos différences et en faire une force pour le présent et l'avenir.

Mais il est difficile de s'enrichir de l'autre lorsque nos pieds sont d'argile, s'ouvrir à l'autre lorsque l'on ne se reconnaît même plus, lorsque l'on ne sait même plus qui l'on est, lorsque tout est brouillé. [...] »

Source : cie Lanabel, plaquette du spectacle Atropos, création à l'Hexagone le 15/01/2015 à Meylan.

Figure 29 - L'altérité et le dialogue dans la chorégraphie d'Atropos (2/2)



Photographie : Antoine Conjard, 2015. Source : cie Lanabel.

Ces questions catalysent les problématiques d'altérité, soulevées au cours des voyages, des rencontres ou des coopérations. L'art permet manifestement, sinon de les régler, du moins de les dépasser en mettant en scène ce jeu de miroir.

1.3.3. L'Autre : le reflet de soi

Au bout du processus d'interculturalité, l'altérité n'est plus uniquement le fait de l'Autre. Que ce soit au moment de la rencontre, à l'occasion d'une création ou à l'issue d'une coopération, l'Autre devient le reflet de soi à travers un miroir symbolique. L'enjeu du voyage et de l'ailleurs changeant alors de polarité, la différence de l'altérité n'est plus recherchée en elle-même mais comme la recherche et la compréhension d'une identité humaine et artistique.

Symboliquement, le reflet de l'Autre est omniprésent dans les voyages à travers l'usage de tous les instruments de captation : appareils photos, caméras ou même dessins. J'ai ainsi pu assister, lors de mes voyages d'observation à Montréal, Ouagadougou ou Barcelone, à de nombreuses situations où les captations renvoyaient le reflet des uns sur les autres. À Montréal, lorsque les artistes filmaient des scènes de la vie quotidienne, il n'était pas rare qu'ils soient eux-mêmes filmés ou pris en photo par des passants. Par exemple, alors qu'il filmait la jante d'une voiture à l'arrêt sur un boulevard, Micka a lui-même été filmé par la passagère de ce véhicule. Ces situations de mise en abyme de l'image des uns et des autres ont été fréquentes à Ouagadougou et renvoyaient aux artistes leur propre image. L'atelier de dessin animé par Emdé à l'école de la Dernière Trompette a été l'occasion de partager l'image ressortant des portraits réalisés par les enfants. Nous étions les blancs, adultes, animateurs. C'est le sens de la remarque de François lorsque nous sommes arrivés dans la cours de l'école et que les enfants se sont rués sur nous : « on est leur exotisme ».

Cet exotisme est porté par un imaginaire qui précède la venue des artistes. Ils doivent s'en saisir, parfois s'en servir ou parfois le déconstruire. Marion Achard décrit ainsi l'image et l'impact de la compagnie à leur arrivée dans différents lieux du monde :

Marion Achard : « Quand on venait [en Afrique ou en Colombie], on était un événement. En Amérique, on n'était pas un événement, on était un événement parmi tous les événements du mois. »

Cette remarque renvoie à l'image d'une compagnie de cirque dans un contexte culturel pour lequel le spectacle est familier ou ne l'est pas. L'altérité n'est pas ici saisie dans la différence à l'Autre mais par la différence que l'Autre introduit par rapport à soi-même. Une différence et un point de vue que les artistes doivent saisir et qui semble incontournable comme préalable à toute relation interculturelle (Smiers, 2009). Émilie Flacher, comme beaucoup d'autres artistes, apporte le témoignage d'une image du colon blanc qui arrive dans une ancienne colonie :

Émilie Flacher : « Et aussi, je pense qu'on a inventé ça parce qu'on s'était rendu compte que de toutes façons des Français, donc l'ex-colonisateur, qui arrivent en Algérie pour parler du futur, déjà il faut considérer ce placement, cette relation-là. Donc il y a la tentation, du côté des Algériens, de nous dire : "oui mais l'Algérie va être le grand pays de l'avenir", ils nous vendent leur pays. Donc c'était aussi pour ne pas rentrer là-dedans, ne pas rentrer dans ces écueils-là. »

La relation, même encadrée par la finalité artistique, ne s'extrait pas immédiatement des imaginaires et des identités. Les autres renvoient une image de blanc ou de noir, de riche ou de pauvre, de crédibilité ou de dénigrement. Bouba Landrille explique comment il a su jouer de son image pour peser dans les relations interculturelles :

Bouba Landrille : « Je pense que beaucoup apprécient le fait que je sois noir mais je ne suis pas naïf, je sais aussi me servir de ça quand il faut. Si ça permet de faire passer plus de choses, de jouer avec ça... Mais par contre, je ne suis pas démagog, ce que je fais c'est que je leur dis : "écoutez, moi je suis d'origine camerounaise, je suis arrivé en France à tel âge, je suis Français aujourd'hui, je fais tel projet, ça me permet de faire ça". Que ce soit avec des Portugais, avec des Malgaches, avec des Chinois, je me comporte toujours de la même manière parce que c'est important d'être sincère à cet endroit-là. »

Le dialogue interculturel est enrichissant à beaucoup d'égards et permet *in fine* aux artistes de mieux se connaître eux-mêmes, leur propre culture, leur propre système de valeurs. Cela les amène à renforcer leur identité ou bien à l'adapter, à la faire évoluer. C'est le bilan que Riyad Fghani fait de ses tournées en Asie ou en Afrique du Nord qui ont amené les danseurs de Pockemon Crew à relativiser leur mode de vie et leurs conditions de travail en France. C'est une évolution de « mentalité qu'ils nous ont transmis », le « ils » désignant très largement l'ensemble des danseurs, interlocuteurs et publics rencontrés.

Renvoyer un reflet, une image, une valeur ou une fonction est aussi le rôle de l'altérité dans le cadre des relations artistiques. L'originalité de ces liens est de réinvestir le travail sur l'image et sur les identités dans le processus créatif. Ces résultats d'analyse, à propos de la manière dont les artistes jouent avec cette image et s'en servent pour évoluer, viennent compléter mes conclusions sur la spatialité de l'ailleurs par la distance (revoir chapitre 7). L'ailleurs y était décrit comme une coupure, une ressource spatiale pour mieux créer en étant à distance. L'altérité et l'ailleurs renvoient ici aux identités territoriales qui sont révélées au regard des autres. C'est le sens de la remarque de Georges Zabsonré, notre hôte à Ouagadougou :

« Quand un Européen ne vient pas en Afrique, il n'est pas complet. Il faut qu'il vienne voir. »
Extrait du carnet d'observation, Ouagadougou, lundi 13 avril 2015.

Cette remarque sous-entend que l'Européen a besoin du regard africain pour se connaître parfaitement. Elle replonge également les relations entre l'Europe et l'Afrique dans une histoire coloniale et son prolongement postcolonial dont « les échos perdurent » (Saez, 2008, p. 9). En cela, les relations artistiques demeurent le fait d'une histoire et d'une géographie des territoires.

1.3.4. La coopération artistique et culturelle

Pour les artistes, l'interculturalité prend souvent forme dans le cadre de coopérations. Ce terme est ambigu dans la mesure où il peut désigner une simple collaboration entre artistes ou alors une coopération institutionnalisée impliquant le concours de pouvoirs publics. La plupart des opérateurs culturels rencontrés donne une définition large de la coopération, à l'instar de Fabien Jannelle pour qui « lorsque vous montez un projet avec d'autres, ce projet n'est pas forcément un projet de production de spectacle, il peut y avoir différentes facettes ». Si l'ensemble de la définition est assez flou, en particulier concernant les finalités, elle repose en revanche clairement sur l'implication d'une altérité qui intervient explicitement dans la démarche créative.

Parler de coopération pose avant tout l'idée de l'existence voire de la nécessité d'un cadre qui régisse les relations interculturelles. Bouba Landrille, qui semble rompu à l'exercice de la coopération artistique internationale, en explique la raison d'être :

Bouba Landrille : « Je n'ai pas besoin d'avoir un cadre particulier pour rencontrer les gens. Par contre, si cette rencontre se transforme, il faut un cadre, ne serait-ce pour que nous sachions qui fait quoi et les endroits où on peut être ou ne pas être. »

Lorsque ce cadre est celui des coopérations institutionnelles (coopérations décentralisées, coopérations européennes, etc.), il change dans sa temporalité, ses règles et ses enjeux. Par exemple, Pierre Brini rappelle que, désormais pour l'Union européenne qui valorise fortement l'idée de coopération, celle-ci n'a lieu qu'à partir de trois partenaires. Ceci s'explique par l'incitation à sortir de la logique bilatérale qui, elle, est privilégiée dans le cadre national ou celui des collectivités. Le cadre des coopérations décentralisées est difficile à cerner pour les artistes car il varie fortement, non seulement d'une collectivité à une autre mais également d'une coopération à une autre. Brigitte Burdin raconte l'exemple d'une coopération entre Rhône-Alpes et Shanghai à l'occasion de l'Exposition universelle :

Brigitte Burdin : « Il nous fallait construire un spectacle, donc on y est allé plusieurs fois et assez longtemps, avec des compagnies chinoises. C'était vraiment un échange et c'était une demande de la Région. Donc nous étions une compagnie de percussions, avec des percussions chinoises, il y avait une fanfare française avec une fanfare chinoise, une compagnie de Grandes Personnes qui font des marionnettes géantes avec une compagnie traditionnelle de marionnettes et de dragons chinois. Ces trois compagnies ont rencontré les trois compagnies françaises et on a travaillé ensemble pour sortir, rapidement, un superbe spectacle qui était donc commandé par la Région Rhône-Alpes et la mairie de Shanghai. Et donc on avait le maire de Shanghai, le Président de Région qui étaient là et on a joué plusieurs fois à Shanghai dans des parcs et au sein de l'exposition universelle. »

Cette création a eu lieu à la demande des pouvoirs publics, en l'occurrence de la Région Rhône-Alpes qui l'a financée et donc coproduite. Pour autant, il ne semblait pas y avoir de contraintes politiques concernant la conduite de la relation artistique avec les autres partenaires. Ce genre de coopérations est valorisé par les opérateurs culturels et les élus :

Abraham Bengio : « L'œuvre qui m'intéresse le plus, c'est celle qui ne préexiste pas à l'échange. C'est celle qui apparaît, qui naît, dans un dialogue entre des artistes de chez nous, des artistes d'ailleurs, qui se rencontrent [...] et ensemble ils construisent quelque chose dont on ne peut plus dire si c'est un produit rhônalpin, si c'est un produit, je ne sais pas moi, guatémaltèque ! C'est né de l'échange. »

Cette position tempère l'idée de promotion de la culture d'un territoire à travers ces coopérations et privilégie au contraire la diversité des formes culturelles qui peuvent dialoguer. Abraham Bengio fait ici clairement l'apologie d'une forme d'art qui, non seulement ne peut être qu'interculturelle, mais en plus dépasse les cadres culturels nationaux. Autrement dit, on voit poindre, de la même manière qu'au niveau européen, la posture de la promotion d'un art qui soit résolument transnational.

Pour un artiste comme Moïse Touré, la coopération va pourtant au-delà de l'idée de création en commun. La coopération culturelle est pour lui un synonyme d'interculturalité puisqu'il en fait un préalable à toute forme de coopération internationale, que ce soit d'ordre économique, environnemental, technologique, social, etc.

Moïse Touré : « Donc la coopération, je me suis rendu compte que dans la coopération, il n'y a jamais une dimension culturelle, jamais. Or, dans la plupart des pays où nous on est en coopération, c'est d'abord une rencontre culturelle. [...] S'il n'y a pas une rencontre culturelle pour bien se comprendre, pour bien s'expliquer : pourquoi on fait de l'eau, pourquoi on fait de l'électricité, pourquoi on construit une école, c'est perdu d'avance. [...] Cet échange culturel, de bien se comprendre, quels sont les termes de notre rencontre, quels sont les termes de notre coopération, pourquoi moi j'accepte ça, pourquoi je refuse ça : c'est à partir

de la culture. [...] Le rôle de l'artiste c'est d'être là, d'être témoin, de pouvoir articuler des choses, réagir à des choses, apporter sa compétence sensible. »

En cela, l'art et les artistes ont un rôle interculturel à jouer qui dépasse la création. Ce n'est plus l'œuvre qui compte mais la manière d'œuvrer. À partir de ce constat, tous les projets d'artistes étudiés peuvent se lire différemment au regard de leur impact dans le dialogue interculturel : capacité à voir (*Yaser Sonus*, 2 Rien Merci), à interroger (*Écris-moi un mouton*, Arnica), à s'interroger dans le reflet de l'Autre (*Atropos*, Lanabel ou *La preuve par l'autre*, Malka), à montrer (*Sao Cosme e Damiao*, Kastôragile), à manipuler des symboles (*Rencontres de boîtes*, Kumulus), à partager un temps de jeu ensemble (*Chocolindo*, la Batook), à échanger des expériences et des pratiques (*Kanikuly*, le Bateau de Papier), à travailler sur le beau (« avoir du beau, c'est comme avoir de l'eau », Moïse Touré, les Inachevés).

Moïse Touré : « C'est pas juste pour faire du théâtre ou du cirque ou de la danse, c'est une façon de penser le monde, c'est une façon d'être avec les gens, c'est une façon de construire avec eux, c'est partir d'eux. »

Cette citation de Moïse Touré indique ainsi que l'artiste est plus qu'un créateur d'art. *A fortiori* lorsqu'il est loin de chez lui, en voyage, il est un professionnel du dialogue avec l'altérité dont les principales compétences portent sur l'observation, l'analyse et le langage. Les résultats de cette partie montrent que l'altérité n'est pas seulement valorisée aux yeux des artistes, elle est investie. Un investissement qui cible l'humain, la culture, les partenaires, le public, autant d'Autres qui sont impliqués dans les rencontres et les échanges et qui parfois désignent de manière générique, parfois incarnent de manière spécifique l'altérité des artistes. Un investissement qui se traduit dans une relation, un dialogue artistique. Les termes de cette relation sont médiatisés par l'esthétique mais impliquent néanmoins un cadrage qui passe parfois par les contours de la coopération. Celle-ci semble très rarement conflictuelle au regard des récits récoltés. Au contraire, souvent l'Autre correspond souvent soit à une altérité désirable soit à un alter ego. La réciprocité, voire la symétrie, peuvent apparaître comme les termes qui qualifient globalement le mieux cette relation artistique. Enfin, cette relation est traduite en art. En œuvre, mais surtout en une démarche qui suit les logiques du voyage artistique, de l'organisation jusqu'à la création. L'authenticité de la relation et la recherche de métissage est mise en scène, même si ces deux notions correspondent davantage à des valeurs qu'à des pratiques évaluables. En termes d'évaluation, la langue et le langage artistique apparaissent comme un média qui renseigne sur la teneur des échanges.

2. La langue et le langage artistique : communication et réciprocité

« Nous, notre métier c'est la langue, le jeu avec les apparences. »²⁴¹

La langue, pour les voyages artistiques à l'étranger, est *a priori* rangée dans la catégorie des barrières, des entraves, des difficultés qui gênent le déroulement du voyage et la communication avec le public²⁴².

Ce postulat débouche sur l'hypothèse que les spectacles ou actions artistiques (ateliers, résidences, etc.) qui n'emploient pas la langue française s'exportent mieux. Autrement dit, les groupes chantant en langue anglaise, considérée comme internationale, ou les spectacles ou actions artistiques qui n'emploient pas de langage verbal voyageraient plus facilement. Cette hypothèse est à la fois quantitative – ce type de spectacles ou d'actions artistiques seraient plus nombreux à l'étranger – et qualitative – leur déroulement serait plus simple et le public y serait plus réceptif.

La question posée est celle de la communication, à la fois sur un plan verbal et explicite, et sur un plan esthétique et implicite. Autrement dit, la langue n'est pas le seul média à considérer mais l'art joue nécessairement sur un langage esthétique et en partie non verbal. Cette communication est primordiale dans le voyage, autant envers les publics (qui assistent à un spectacle ou à des ateliers) que vers les intermédiaires (techniciens, opérateurs-organisateur, autres artistes-partenaires-collaborateurs). La relation des artistes à l'étranger avec l'altérité est ici au cœur de la question. L'enjeu de cette hypothèse est donc que la mobilité internationale des artistes repose davantage sur un modèle culturel universaliste qui privilégie un langage esthétique compréhensible par tous et sur un réseau d'intermédiaires internationalisés.

En ce qui concerne la langue et la diffusion, les disciplines artistiques du spectacle vivant les plus enclines à s'exporter seraient ainsi la danse, le cirque, les arts de la rue, la musique classique et électronique. À l'opposé, la chanson et le théâtre seraient les plus handicapés. Même si cette segmentation disciplinaire est nécessaire à toute analyse, il faut garder à l'esprit les particularités esthétiques propres à chaque compagnie, voire à chaque spectacle, qui mettent plus ou moins en avant la communication verbale et explicite. Pour citer deux contre-

²⁴¹ Mots de Jean-Georges Tartare au cours d'une discussion au café de l'Institut français de Ouagadougou en avril 2015.

²⁴² A titre d'exemple, on peut citer les propos d'un attaché culturel français en Allemagne, relayés par la revue *La Scène* : « De nombreux préjugés sont liés à la scène théâtrale française, considérée comme trop attachée au texte, un peu stricte et poussiéreuse dans son style » (Planson, 2014, p. 89)

exemples rhônalpins à la catégorisation que nous venons de dresser, le spectacle « Rites » de la compagnie de danse *Propos* est construit comme une conférence dansée dans laquelle le texte, les explications verbales sont essentielles ; à l'inverse, le théâtre de Bruno Meyssat des *Théâtres du Shaman* repose sur une mise en scène très figurative où le texte n'a pas un rôle narratif indispensable à la compréhension. Ces contre-exemples sont néanmoins rares dans leur discipline respective.

2.1. Les esthétiques du corps et du son voyagent mieux

La plupart des artistes interrogés confirme qu'effectivement, les spectacles qui emploient un langage non-verbal s'exportent mieux à l'étranger. Sur 18 entretiens réalisés, 10 interviewés ont abordé le sujet de la langue et de la communication.

Cet argument porte essentiellement sur la diffusion et la communication avec le public et met en position de force les disciplines dont l'esthétique passe par le langage corporel :

- la danse :

Annabelle Bonnéry : « La danse, malgré tout, c'est quand même un langage du corps et c'est quelque chose qui peut s'expatrier, vraiment, beaucoup. »

Bouba Landrille : « Il y a quelque chose de magnifique avec la danse, c'est que la danse, souvent, se passe de verbe. [...] Quand on est danseur, quand on voyage, c'est plus dur de parler que de dire avec le corps. »

- les arts de la rue :

Brigitte Burdin : « Et puis un de nos grands atouts, c'est que nos spectacles sont très visuels, qu'on n'a pas de problèmes de langue et qu'ils peuvent voyager de partout. »

Jérôme Bouvet : « Après comme on a un langage entre guillemets universel, très peu de texte, on a pu aller jouer dans les pays européens. »

Barthélemy Bompard : « On s'est rendu compte que quand on faisait des spectacles vraiment avec une recherche internationale, tu tournes beaucoup plus à l'étranger que si tu fais du français. »

- et le cirque :

Cyril Griot : « Après, il y a l'histoire de la langue. Comme on est sur du clown, a priori, il n'y a pas de texte ou très peu de texte dans notre spectacle, ce qui facilite vraiment les choses. On peut jouer dans le monde entier ce spectacle. [...] La narration passe vraiment par le corps, par l'expression, on travaille sur une forme d'expression qui est au-delà des mots. »

Marion Achard : « Alors nous, on a eu tout de suite un gros avantage, c'est qu'on est muet, donc on n'avait pas de soucis de langue, on pouvait jouer de partout. »

Il est à noter que les artistes interrogés qui évoquent cette question de la langue l'évoquent tous de la même manière : le visuel est un passeport, la langue française est une entrave à la communication. La langue ferait ressortir les particularités et les différences alors que le langage corporel mettrait en valeur la dimension universelle du rapport des hommes à l'art ; non seulement, tout le monde le comprend mais tout le monde l'apprécie sur le même mode, au-delà des cultures.

Jérôme Bouvet : « D'aller dans un pays étranger, l'humour, tout ça, c'est très culturel et c'est toujours intéressant de voir comment ça réagit, différemment, pour des raisons différentes. [...] Et en même temps, vu qu'on avait toujours eu cette volonté d'être entre guillemets un peu universel et intemporel, il n'y a pas eu tant d'écart selon les pays. Pour nous, c'était plutôt rassurant avec nos objectifs de départ, même si on va dire, il y a des nuances mais globalement, nous, on vit les spectacles de la même manière et les gens le reçoivent à peu près de la même manière. »

Marion Achard : « On est dans quelque chose d'assez poétique et d'assez humoristique et on s'est rendu compte que notre humour, dans tous les pays où on jouait, les gens rigolaient à peu près au même endroit. [...] En fait, les réactions, en Inde ou en Tunisie, c'était les mêmes. »

Bouba Landrille : « Quand je donne un stage et que j'ai des Chinois devant moi, des Portugais, des Allemands, ça se passe de la même manière. C'est universel. »

Notons que pour les musiciens classiques, la question n'est même pas évoquée. La dimension universelle de la musique classique semble couler de source. C'est en tout cas ce qu'affirme le directeur artistique de l'ensemble Correspondances au sujet de la musique baroque :

Sébastien Daucé : « À partir du moment où les gens sont assis au concert, je suis sûr que la musique qu'on fait ne peut que les toucher ; ce n'est pas notre manière de faire, c'est cette musique-là. »

Les disciplines qui sont donc pointées du doigt sont la chanson et le théâtre lorsqu'ils sont construits autour de la langue française, autour d'une esthétique du texte.

2.2. Les esthétiques du texte et de la langue voyagent quand même

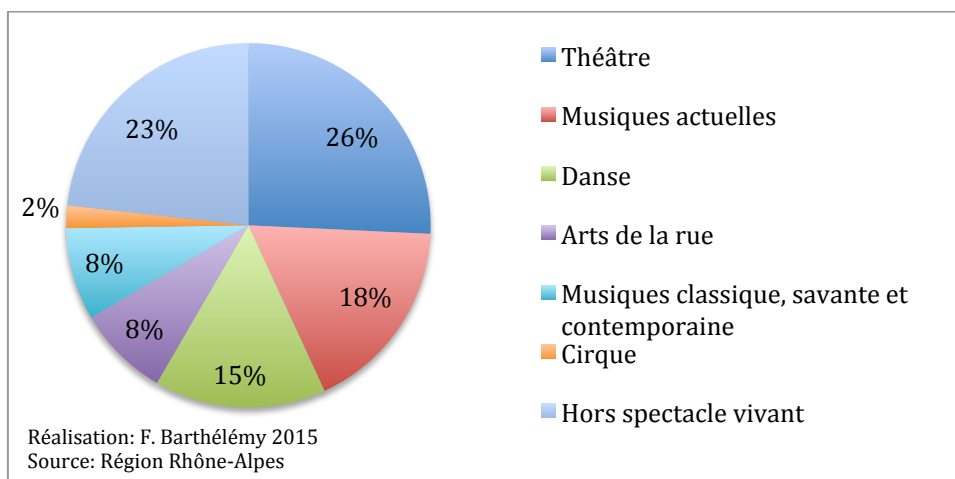
Même si les esthétiques non verbales semblent être plus mobiles, la question de la langue, du texte et de la transmission se pose. Au-delà des propos artistiques, la langue questionne le rapport à l'Autre dans sa médiatisation la plus immédiate : la communication verbale. Un examen des esthétiques du texte est alors nécessaire.

2.2.1. Les voyages internationaux des formes théâtrales

Selon l'étude de l'ONDA portant sur un échantillon de 527 compagnies françaises du spectacle vivant (hors musiques), seulement 48% des compagnies de théâtre interrogées ont présenté leur spectacle à l'étranger, contre une moyenne de 77% pour les autres disciplines. Ce qui amène l'auteure de l'étude à affirmer que « les compagnies de théâtres rencontrent plus de difficultés à assurer une présence à l'étranger. » (Deniau, 2011, p. 55).

Pourtant, les compagnies de théâtres étant plus nombreuses, le nombre de spectacle de théâtre français à l'étranger demeure important. L'examen de la base de données du FIACRE, sur un ensemble de compagnies mobiles à l'international, confirme qu'en volume de projets, le théâtre n'est pas aussi clairement en difficulté (voir Graphique 6). De 2006 à 2014, les projets retenus les plus nombreux sont des projets de théâtre, représentant un quart du total des projets et un tiers des projets de spectacle vivant. En seconde position, les musiques actuelles incluent des spectacles de chanson française. On pourrait en déduire que, contrairement au discours récurrent des artistes interrogés, le texte et la langue française voyagent mieux que ce qu'on imagine et ne constituent pas vraiment une barrière, ni pour la diffusion, ni pour la création.

Graphique 6 - Les projets acceptés par le FIACRE-international entre 2006 et 2014 par disciplines artistiques

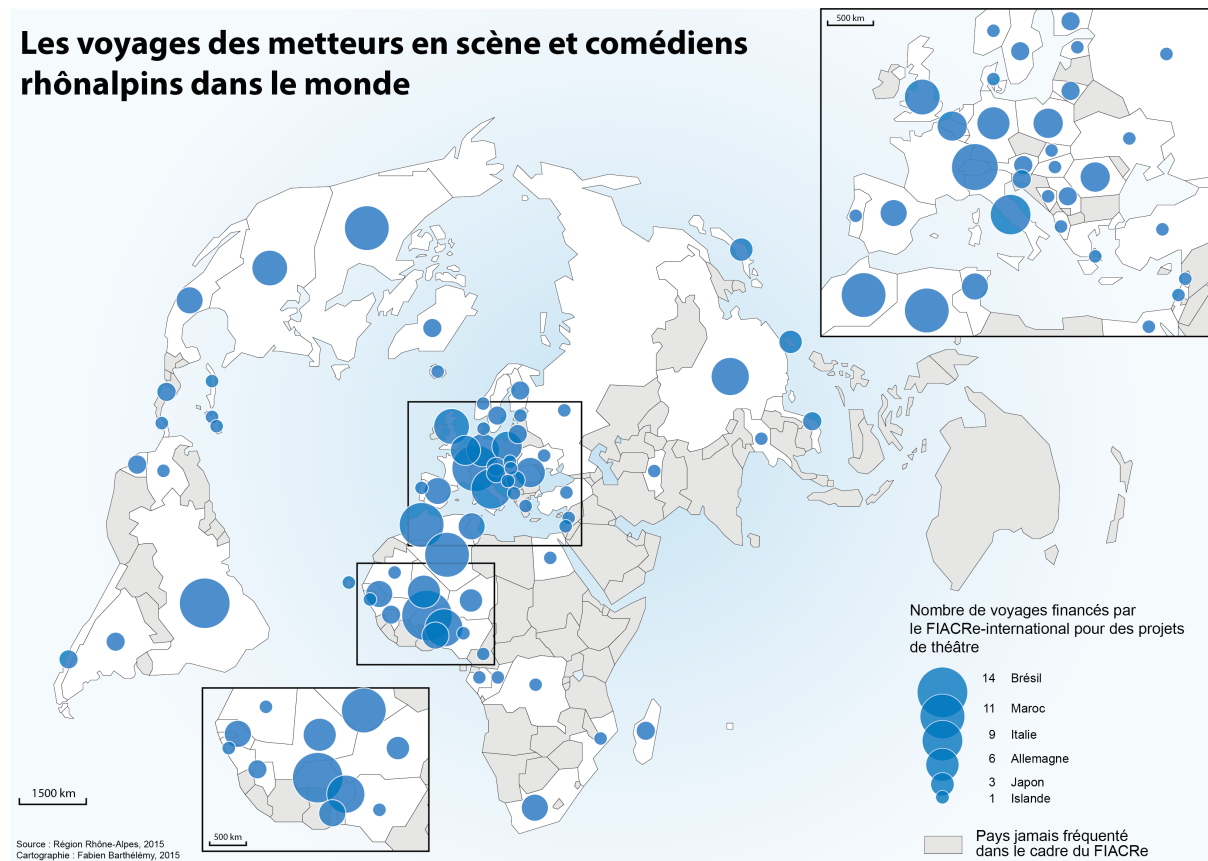


Ces projets se répartissent dans le monde (voir Carte 22) en priorité vers les pays où au-moins une partie de la population est francophone : en Europe (Suisse, Belgique), au Maghreb (Maroc, Algérie), en Afrique de l'ouest (Burkina Faso, Bénin, Togo) et en Amérique du nord (Canada). Néanmoins, la diffusion de textes en langue française ne semble pas empêcher les projets de théâtre d'avoir également lieu dans des pays non-francophones. À égalité avec le Burkina Faso, c'est le Brésil qui enregistre le plus de visites de théâtre avec quatorze projets réalisés en neuf ans. De nombreux projets ont eu lieu dans l'Amérique hispanophone ainsi

qu'aux États-Unis, en Afrique du sud et en Asie. Notons que même le Groenland et l'Afghanistan ont accueilli chacun un projet de théâtre rhônalpin.

Cependant le FIACRE n'étant pas une chambre d'enregistrement de tous les voyages des compagnies rhônalpines à l'international mais bien un dispositif de financement, on peut supposer, à l'inverse, que le théâtre est surreprésenté dans la mesure où il nécessite des aides supplémentaires pour ses projets à l'international. Renforçant l'argument de la langue comme une barrière, on peut imaginer que ces aides portent sur des frais de traduction et de surtitrage. Un examen des projets de voyages déposés par des compagnies de théâtre lors des deux sessions de 2014 permet de comprendre comment le théâtre considère la transmission du texte et la question de la langue à l'étranger.

Carte 22 - Les projets des compagnies de théâtre rhônalpines dans le monde



2.2.2. La langue française : une barrière et une force à l'étranger

Nous avons étudié les argumentaires de vingt-deux compagnies de théâtre ou de théâtre de rue qui ont été retenues par le comité FIACRE et dont le projet porte sur un échange verbal avec un public étranger (public-spectateur, public d'atelier, artistes partenaires) lors de représentations, créations ou ateliers.

Le traitement de la langue et du texte ressort de manière différente à travers quatre types de projets :

1. Les projets qui nécessitent de la traduction et du sur-titrage et dont la demande au FIACRE porte en partie sur les frais que ce travail engendre. Trois fois sur quatre, la traduction est prévue dans la langue du pays de destination, comme c'est le cas pour la compagnie ABI/ABO pour la diffusion de son spectacle Bakakaï, adapté d'une nouvelle d'un écrivain polonais, dans un festival international en Pologne :

« En effet Bakakaï est construit comme un opéra où le soutitrage [sic] permettra au public polonais de suivre l'histoire tout en étant porté émotionnellement par le langage universel de la musique »²⁴³

Cet extrait du dossier déposé au FIACRE reprend l'argument de la langue qui porte les particularismes culturels – et est donc une barrière à dépasser – et l'esthétique sonore ou visuelle qui est universelle – et sert de passerelle. Le quatrième projet qui nécessite de la traduction nuance ce point de vue dans la mesure où la traduction se fera en anglais pour des festivals internationaux au Danemark et en Suède :

« La traduction en anglais rendra possible la construction d'un réseau de diffusion de ce projet artistique à l'international »²⁴⁴

La traduction en anglais fait tendre la langue vers un usage qui se veut universel et plus à même de passer d'un pays à un autre.

2. Les projets qui conservent le texte en français, tel quel, et qui le diffusent à destination d'un public francophone ou francophile à l'étranger. Trois cadres de réalisation peuvent se superposer. Le premier cadre est géographique, c'est la diffusion dans les pays francophones, comme ça a été le cas à Madagascar pour la résidence de la compagnie de marionnettes : les Zonzons. Le deuxième cadre est culturel et correspond à des actions de promotion de la langue française ; par exemple, la compagnie Les Amis de Franck Nogen s'est produite au

²⁴³ Extrait de fiche d'instruction FIACRE, compagnie ABI/ABO, 2e session 2014

²⁴⁴ Extrait de fiche d'instruction FIACRE, compagnie Royal Magic Beans Company, 1re session 2014

Théâtre national de Kaunas, en Lituanie, dans le cadre du Mois de la Francophonie. Les festivals Croisements et French May sont également des événements d'envergure qui diffusent des productions culturelles françaises en Chine. Ces événements sont révélateurs du troisième cadre de diffusion de langue française qui est institutionnel et diplomatique. En effet, bon nombre de compagnies de théâtre se produisent à l'étranger dans le cadre de la programmation des Alliances françaises ou avec l'appui des services culturels des ambassades de France dont le rôle est de promouvoir la langue française dans le monde.

Pour ce type de projet, non seulement la langue française véhiculée par le théâtre ne semble pas être une barrière, mais constitue, au contraire, un atout pour la valorisation de l'art et de la culture française dans le monde.

3. Les projets pour lesquels le texte a d'abord été écrit à destination d'un public francophone puis qui ont nécessité un travail d'adaptation en vue de leur diffusion internationale. C'est très souvent le cas lorsque les projets artistiques sont des adaptations de textes d'auteurs. Par exemple, la Fabrique des petites utopies a adapté le roman de Mathias Enard *La rue des voleurs* pour une co-création franco-marocaine, suivie d'une tournée dans les deux pays. Pour la compagnie Émilie Valantin, il s'est agi de retravailler un spectacle déjà créé et diffusé en France dans l'optique de sa diffusion en Amérique du sud :

« Une première partie se déroulera en France, après de nombreux échanges avec les partenaires sur place [Équateur et Argentine], pour proposer et retravailler le spectacle afin qu'il soit le plus « concernant » possible pour le public. »²⁴⁵

Un des projets de ce type, porté par la compagnie les Trois-Huit, renverse le sens de l'adaptation puisqu'il est basé sur l'adaptation d'une auteure mexicaine en vue d'un travail de collaboration et d'échanges entre la France et le Mexique. Ainsi, comme dans un jeu de miroir, la mise en scène française a été jouée au Mexique et la version mexicaine a été accueillie en France.

4. Les projets qui, dès le départ, ont été pensés pour l'international et ont été construits autour d'un travail spécifique sur le texte. Ces projets mettent en avant la fonction de la langue, à la fois dans le travail dramaturgique et dans les échanges culturels entre différents pays. Ainsi, la langue peut être travaillée comme une dimension esthétique, comme le fait Lézard Dramatique avec son projet « Marathon des mots » dans plusieurs pays d'Afrique :

²⁴⁵ Extrait de fiche d'instruction FIACRE, compagnie Emilie Valantin, 1re session 2014

« Le multilinguisme (anglais, portugais, zulu, lingala, arabe) est un argument poétique, musical et dramaturgique notamment dans sa confrontation avec la langue française. »²⁴⁶

Elle peut également être utilisée comme une interface entre les publics, comme un évocateur et révélateur de l'identité de chacun. C'est ce qui ressort du projet de la compagnie IKB dont les objectifs sont de « valoriser la diversité des langues présentes sur notre territoire. Questionner le rapport à l'autre dans la langue. Interroger nos cultures originelles et le patrimoine inscrit en chacun de nous. ».

Ce type de projets renverse le point de vue de la langue comme une particularité culturelle qui divise pour l'aborder dans son universalité et en faire un point commun à partager dans sa diversité. La langue, dans le contexte artistique du spectacle, devient alors l'élément central d'un dialogue interculturel.

L'examen de ces quatre types d'usage de la langue dans des projets internationaux permet de considérer la langue de deux manières opposées (voir Figure 30). Pour les types 1 et 3 (traduction et adaptation), la langue française apparaît effectivement comme une barrière de communication avec les publics qui impose aux compagnies de mobiliser des moyens humains et financiers de traduction ou d'adaptation supplémentaires si elles souhaitent aborder l'international. En revanche, pour les types 2 et 4 (francophonie/philie, travail initial sur la langue), la langue française apparaît comme une force culturelle et artistique. Dans le premier cas, elle porte la promotion de la culture française dans le monde, dans le second, elle sert la portée poétique et dramaturgique du projet, d'une manière qui se veut universelle.

Figure 30 - L'impact de la langue française pour les projets théâtraux à l'international

		Capacité de diffusion internationale	
		-	+
Place de la langue	Nécessite des moyens supplémentaires	Force culturelle et artistique	
Type de projets	Traduction (1)	Francophonie/philie (2)	
	Adaptation (2)	Création sur la langue (4)	

Réalisation : F.Barthélémy, 2015.

²⁴⁶ Extrait de fiche d'instruction FIACRE, compagnie Léopard Dramatique, 1re session 2014

2.2.3. La langue française comme un langage poétique et musical

Sammy Decoster : « J'ai renforcé mon idée de l'écriture en français en allant aux Etats-Unis. »

Cette phrase de Sammy Decoster confirme bien que le rapport à la langue à l'étranger n'est pas univoque. C'est en étant plongé dans un univers linguistique étranger, lors d'un séjour en Arizona, que le chanteur a choisi sa langue d'expression artistique. Ce choix résulte d'un parti pris esthétique où la musicalité, l'intonation ou la scansion lui permettent de servir son propos artistique plus que le sens explicite donné par le texte :

Sammy Decoster : « Quand tu chantes en français, [...] tu as envie de trouver une méthode qui te correspond, une façon d'écrire où tu te dis: oui, j'arrive à trouver des textes imagés qui me correspondent, une façon de faire sonner le français qui me correspond, [...] plus impressionniste, plus imagée et qui pourrait très bien plaire à des gens qui, comme moi, ont écouté beaucoup de chansons en anglais et qui préféreraient s'approprier le texte en ne le comprenant pas mais en se créant ses propres images. »

Avec cette poésie, le chanteur vise un langage plus universel, autant pour un public francophone que non-francophone :

Sammy Decoster : « Du coup voilà, en allant là-bas, je me suis conforté là-dedans en me disant que *Tucumcari*, même si tu ne comprenais pas clairement l'histoire de ce motel, de ce que j'ai vécu là-bas cette nuit-là, tu peux te l'approprier en te disant que ça a pu être une nuit passée dans un bled français ou ailleurs. Et donc c'est à ça que j'ai envie de toucher, c'est à ce truc universel, finalement et je me suis dit que la dimension est pour moi plus importante si je l'exprime dans ma langue. »

Pour Sammy Decoster, le texte occupe donc, dans son langage esthétique, la même place que les mouvements du corps pour les danseurs ou les successions de notes pour les musiciens : un langage poétique qui se veut universel. Ce cas tombe cependant dans la particularité des musiques actuelles, en l'occurrence d'un style folk-rock, où l'esthétique musicale (l'instrumentation rythmique, harmonique et mélodique) vient en renfort du texte. C'est ce qui explique le succès du jazz (vocal), de la pop et du rock anglophone (Bourdeau, 2009 ; Raibaud, 2009b) pour lesquels la compréhension des paroles importe suffisamment peu pour ne pas freiner leur diffusion planétaire.

Au théâtre, comme le suggérait l'argumentaire du projet de Lézard Dramatique, la langue est avant tout un élément dramaturgique. Le metteur en scène Moïse Touré, explique comment cette langue du théâtre est une langue de création et de partage, différente de la langue de communication du quotidien :

Moïse Touré : « Cette langue-là, elle est leur langue, elle est ma langue aussi, parce que souvent la langue qu'on dit dans le travail, sur le plateau est la langue que parfois eux-mêmes n'ont pas, ils ne parlent pas comme ça tous les jours, parce que c'est de la poésie, parce que c'est une forme qu'on a trouvé ensemble. [...] Il n'y a pas de langue! J'ai travaillé en japonais, j'ai travaillé en arabe dialectal, j'ai travaillé en berbère, j'ai travaillé en espagnol, j'ai travaillé en quechua, j'ai travaillé en bambara, j'ai travaillé en haoussa. [...] C'est un travail sur la poésie donc pour moi la poésie n'a pas de barrière. »

La liste des langues et dialectes abordés par Moïse Touré démontre l'universalité de la démarche. Notons que le texte n'est qu'un élément du travail dramaturgique et que l'esthétique théâtrale est également véhiculée par le mouvement des corps, la scénographie ou la diction de la voix.

Lorsque l'intention artistique est là, la langue ne semble pas être une barrière dans la mesure où elle est travaillée comme un élément esthétique et poétique, que le public va recevoir et comprendre comme tel. Or, ce point de vue des artistes n'est pas nécessairement partagé par les programmeurs à l'étranger pour qui les esthétiques du texte demeurent un risque de réception pour le public. D'autre part, quelles que soient les disciplines artistiques, la question de la communication des artistes avec les intermédiaires ou leurs homologues demeure un défi posé par l'activité à l'étranger.

Dire que la langue est une barrière qui freine voire entrave la mobilité est donc réducteur. L'étude de l'impact de la langue dans les projets théâtraux à l'étranger montre comment la langue est le reflet de la territorialité. D'une part, elle ancre les artistes dans leur culture et véhicule l'image de leur territoire. En cela, nous avons vu l'usage diplomatique de la langue. D'autre part, son usage artistique médiatise la relation à l'Autre. Plutôt qu'une spécificité culturelle de la France et de l'espace francophone, les artistes en font un élément de partage. Au-delà du spectacle et d'un usage artistique, la langue demeure problématique comme support de dialogue.

2.3. La place de la langue dans les échanges et le dialogue interculturel

De nombreux artistes ont fait part de la complexité à communiquer à l'étranger. La communication est en effet un enjeu fondamental dans la relation à l'Autre et le dialogue interculturel. Les différentes altérités mentionnées dans la première partie de ce chapitre nécessitent en effet *a priori* des niveaux de langage différents et des manières de contourner le fait de ne pas parler la même langue.

2.3.1. La nécessité de communiquer avec les intermédiaires

Au-delà du seul moment du spectacle et de la communication avec le public, travailler à l'étranger pose des problèmes de compréhension avec les intermédiaires locaux. Même si l'anglais sert généralement de langue pour communiquer, le recours à la traduction est souvent nécessaire, surtout lorsque l'échange doit se faire avec précision :

Brigitte Burdin : « Pour la préparation du spectacle, pour la communication par rapport aux grues, parce que nous, systématiquement, on travaille avec le monde des grutiers, dans tous les pays et dans toutes les villes idem en France. Cette relation-là, elle doit être universelle, sinon voilà, nous on a entre 8 et 12 personnes qui sont à 40 mètres de haut, on n'a pas le droit à l'erreur. »

C'est pourquoi certains artistes veillent à toujours avoir de bonnes conditions de traduction, notamment pour animer des ateliers :

Bruno Meysat : « En termes de traduction, j'ai toujours veillé, dans les pays anglophones d'avoir un gars hyper calé. Dans les pays hispanophones, je partais avec l'actrice qui était bilingue. En Egypte, j'avais un gars qui était égyptien, en Russie, en Irakoutie, on a payé un acteur français mais qui est bilingue. »

Au-delà d'être une difficulté, le travail entre artistes ne parlant pas la même langue est souvent vécu comme une richesse interculturelle qui donne une plus-value artistique à la création :

Cyril Griot : « Dans les répétitions, ce qui était vraiment la richesse de ces temps de travail, c'est qu'il y a une Française qui ne parle pas un mot de russe et deux Russes qui ne parlent pas un mot de français et ils ne parlent pas anglais. Quand on les voit jouer, on n'imagine pas qu'ils ne peuvent pas communiquer autrement que par l'expression ou les gestes, le corps mais finalement ils n'ont aucun mot en commun pour parler [...] Toutes les répétitions, je les ai faites en bilingue en disant un coup en français, un coup en russe, en essayant de ne pas oublier de traduire. [...] C'est le fait d'avoir été obligés de travailler ensemble qui a créé ça. »

Ces différents cas évoqués mettent en évidence l'importance, sur place, de pouvoir s'appuyer sur des relais capables de faire le lien linguistique et culturel. Il s'agit parfois d'artistes internes aux compagnies qui ont cette compétence, sinon ces liens sont assurés par les opérateurs des représentations culturelles françaises à l'étranger : Instituts français, Alliances françaises ou ambassades. Les Pokemon Crew, suite à leurs différentes tournées en Asie, insistent sur le rôle des traducteurs lors des ateliers dans les Instituts et les Alliances, non seulement pour transmettre les consignes mais également pour répondre aux questions des participants et pouvoir avoir des discussions à la fin des ateliers.

Pour pallier la compréhension verbale, les artistes ont la particularité de maîtriser le langage esthétique qui permet de communiquer par d'autres moyens. Ainsi, lors des séances de travail ou en-dehors, ils témoignent d'une capacité à échanger au-delà des mots :

Cyril Griot : « Maintenant ils sont devenus amis [la clown française et les deux clowns russes], ils passent des soirées ensemble, c'est sûr qu'ils n'ont pas de discussion philosophique entre eux ou alors ça passe par moi, je traduis. [...] Le fait, là, d'être obligé de travailler ensemble, ça a amené, ça a dépassé et l'amitié est venue après. »

Sans entrer ici dans des questions de métissage ou d'hybridation entre les cultures, notons seulement que le rapport à la pratique artistique réunit les conditions d'un échange interculturel qui peut aller du simple moment partagé au développement de coopération. L'art s'impose manifestement comme un langage commun : à la fois un thème et un mode d'expression où chacun se retrouve et qui permet de s'exprimer, même si ce n'est pas dans le registre de l'explicite.

Un moyen dramaturgique de dépasser les difficultés de communication dues aux langues consiste à aborder l'échange par un langage imaginaire qui se passe de mots intelligibles. Le grommelot (voir Encadré 33) est un procédé régulièrement utilisé sur scène pour figurer la dimension universelle du langage sans se confronter aux particularités des langues :

Cyril Griot : « Il y a un genre de grommelot qui ressemble à du Russe mais qui n'est pas vraiment du Russe, de temps en temps qui ressemble à du Français mais qui n'est pas vraiment du Français. Il y a quelques mots qu'on surtitre avec un système de pancarte mais il y a 4 ou 5 mots qui sont plus au service d'un gag que vraiment au service de la narration. »

Le français peut être utilisé dans le sens du grommelot. L'utilisation de la langue tend alors vers une ambiance sonore et la traduction d'humeurs, d'intentions, plus que comme le vecteur d'un message explicite. C'est la méthode qu'utilisent 2 Rien Merci dans plusieurs spectacles, en France comme à l'étranger (voir Encadré 34 et vidéo *Barcelone_116*²⁴⁷). Dans un cas comme dans l'autre, ce langage stylisé sert à travailler sur une impression à transmettre au public : celle de l'étrange.

²⁴⁷ vimeo.com/255342659

Encadré 33 – Le grommelot pour la compagnie Kumulus

« Lexique... GROMMELOT

Au commencement des *Rencontres de boîtes*, l'anglais et l'allemand sont fréquemment utilisés par les acteurs qui craignent alors de ne pas être compris. Le temps faisant son ouvrage, les peurs sont progressivement lâchées et chacun réalise qu'il est possible de se faire comprendre sans recourir à aucune langue existante ni même certaines fois à aucun mot. La dextérité du grommelot est atteinte à mesure qu'il est pratiqué et les exercices sont successivement ponctués de multiples contraintes : ne pouvoir recourir qu'à un nombre total de cinq mots, puis à un seul mot, puis à aucun, puis enfin à autant de mots qu'on le souhaite. L'habitude instaurant la quiétude, le grommelot perd définitivement son caractère inhibant et devient alors une seconde langue vivante. »

Source : Bompard & Tutard, 2008, p.96.

Encadré 34 – La question de l'adresse au public, Moulin Cabot à Barcelone.

« Sur le festival Passatje Insòlit règne entre les artistes et les organisateurs une ambiance internationale évidente. Hors des horaires d'ouverture, l'enceinte fermée du festival renferme un petit monde en soi qui, sans parler la même langue, partage l'esthétique foraine de l'installation mobile et de l'entresort²⁴⁸. Emma, l'organisatrice, s'emploie à parler un français plus que correct pour dialoguer avec les français du festival. Dominique, le Monsieur Loyal et dompteur de fauves du cirque à puces savantes, voisin de la yourte des 2 Rien Merci, m'explique qu'il a appris son texte en plusieurs langues, littéralement : anglais, italien, espagnol, portugais, et même « portugol ».

Bien que le spectacle des *2 Rien Merci*, « Moulin Cabot », emploie peu de texte, plusieurs phases du début du spectacle nécessitent de s'adresser au public. La partie écrite est déclamée par Yann dans un mégaphone grésillant. Il s'adresse au public qui se trouve encore hors de la yourte pour transmettre des consignes : « Approchez, approchez, Messieurs-Dames, dans quelques instants 2 Rien Merci présente Moulin Cabot... », vanter la valeur du spectacle : « Du grandiose, du sensationnel, du qui vous laissera des séquelles ! » et enfin avertir : « Tendez vos pavillons, affûtez vos cornets, ça va vous débouler dans les conduits comme une langue de génisse ». Paradoxalement, le sens explicite du message ne passe pas. Le fond sonore, le grésillement du mégaphone, l'articulation et la rapidité d'énonciation de Yann font que le texte est difficilement audible, même pour un public francophone. A l'étranger, en l'occurrence à Barcelone pour un public non-francophone, c'est le ton de bateleur qui importe, le texte étant au service de la mise en scène qui rappelle l'univers forain. A l'entrée de la yourte, c'est Mika qui accueille le public. Lui n'a pas de texte mais il emploie régulièrement un langage verbal pour communiquer avec des membres du public. Là aussi, la voix rocailleuse et l'articulation grossière de son personnage le rendent quasiment incompréhensible. Même s'il prononce des mots en français, son langage tend vers le grommelot, qui laisse de côté le langage verbal pour laisser place aux intentions transmises par l'intonation de la voix : « Serrez-vous un p'tit peu ! », « Allez, hop, hop, hop ! », « Plus haut, à droite ! », « On n'passe pas sur la piste ! », etc. Mon observation de trois représentations de Moulin Cabot ne laisse aucun doute : le public comprend parfaitement les rudoiments de Mika pour organiser l'entrée des spectateurs dans la yourte. »

Source : carnet d'observation, Barcelone, 27 octobre 2014.

²⁴⁸ Dispositif forain, exiguë et léger, sous forme de tente ou de baraque pour des spectacles ou démonstrations courtes qui fait que le public, en peu de temps, entre puis sort.

À l'inverse, la compagnie Kumulus se sert du grommelot pour rapprocher les gens, quelle que soit leur nationalité et leur langue, comme un instrument de communication et de compréhension mutuelle. Le projet *Rencontres de boîtes* rassemble comédiens et participants aux ateliers autour de boîtes contenant des objets sur le thème de l'exode :

Barthélemy Bompard : « C'est un spectacle compréhensible par tout le monde puisqu'on travaille avec un langage inventé et qu'on se rend bien compte qu'avec un langage inventé, de l'émotion et des objets, en fait tu peux raconter toutes les histoires que tu veux et qu'elles sont totalement compréhensibles par les gens. »

Le grommelot permet ainsi de créer une langue commune qui, sans être complètement explicite, permet à des personnes qui ne parlent pas la même langue de dialoguer, sous l'égide d'un projet artistique (voir Encadré 33).

2.3.2. Les barrières de la langue au-delà de la compréhension

En étant un élément identitaire, finalement, la langue est à considérer bien plus que comme un simple lien ou une barrière. Tzvetan Todorov rappelle le rôle de la langue dans la construction identitaire du barbare et son prolongement dans l'imaginaire de l'Autre (2009). A travers le prisme de l'art, que ce soit dans le rapport au public ou dans la communication avec les différents interlocuteurs, la langue révèle une dimension culturelle et politique du voyage à l'étranger. Elle est un vecteur et un indicateur de l'altérité. De ce fait, elle peut tout autant apporter l'altérité que s'y confronter ; être une source de tensions ou un gage d'ouverture et de bienveillance dans l'échange. Le metteur en scène Moïse Touré, qui travaille essentiellement à partir d'auteurs (Koltès, Brecht, Duras...) envisage la langue dans sa dimension interculturelle et la considère, dans un cadre international, comme un cadeau qu'un invité offre à son hôte :

Moïse Touré : « Donc je pense que la question de la langue est fondamentale, c'est-à-dire que quand on va travailler chez quelqu'un, il faut lui apporter comme quand on est invité, tu apportes un panier avec des choses sympathiques [...] »

C'est une composante de son identité proposée en partage. On reconnaît là les termes de l'échange réciproque et les conditions d'un dialogue interculturel décrits par le politologue Joost Smiers (2009).

Pourtant, des anecdotes ou des constats des artistes interrogés montrent que la question de l'usage de la langue à l'étranger va au-delà d'un problème de compréhension mutuelle. Plusieurs exemples témoignent de problèmes rencontrés entre interlocuteurs parlant la même langue. Ainsi, Brigitte Burdin, de la compagnie Transe Express, me racontait un problème de

communication avec un grutier coréen qui collaborait au spectacle, malgré le recours à une traductrice. La langue choisie, en l'occurrence le mandarin, était une source de conflit avec le grutier duquel dépendait la réussite du spectacle et la sécurité des artistes :

Brigitte Burdin : « Et il a fallu qu'il y ait une entente entre eux, au niveau territoire, au niveau politique aussi, pour qu'enfin on puisse communiquer. »

Au-delà de la compréhension, c'est le choix de la langue, avec toute l'histoire culturelle et politique ainsi que la charge symbolique qu'elle véhicule, qui semble important et qui est relatif à chaque territoire. Le travail d'Emilie Flacher, portant sur la mémoire de la guerre d'Algérie de part et d'autre de la Méditerranée, est révélateur des relations bilatérales de deux pays dans lequel le choix de la langue est un parti pris :

Émilie Flacher : « Ça m'a vraiment posé question, le fait d'aller jouer en français en Algérie. Pour moi il y a un truc qui... En fait, finalement, c'est les gens d'un certain âge qui sont très francophones, qui parlent vraiment français et après, les jeunes parlent un peu français mais pas beaucoup. [...] Donc j'ai proposé [à cet acteur] de monter ce truc-là avec lui pour qu'il y ait aussi des parties de texte qui soient dites en arabe. Parce que je trouve que c'est aussi une façon de prendre aussi en considération cette question de la langue. En fait, c'est pas facile dans ce pays d'échapper au néo-colonialisme. »

Le recours au grommelot comme terrain linguistique neutre peut s'avérer fertile et même produire plus de signification qu'un langage verbal, comme l'indique Barthélemy Bompard à propos des *Rencontres de boîtes* :

Barthélemy Bompard : « Et comme tu n'as pas de mots, tu peux parler de choses que t'as pas le droit de parler dans ta culture. Quand on était au Niger, par exemple, la pédophilie, t'en parle pas, mais hop, y'a un mec qui a fait une boîte sur la pédophilie mais tout en grommelot, donc d'un seul coup, il y a plein de choses que tu peux exprimer sans mots, donc on ne peut pas t'allumer parce que... Donc ça donne une liberté d'expression aux gens, c'est vachement important. »

Cet exemple montre comment la langue intègre également des normes sociales, culturelles et politiques qui restreignent l'expression. De ce fait, si la langue est une barrière, alors elle peut l'être tout autant à l'intérieur des frontières nationales, au sein de la francophonie ou bien au contact du reste du monde.

On ne peut pas trancher de manière univoque sur le fait que l'usage de la langue française à l'étranger, dans le cadre de spectacles, et plus largement d'actions artistiques, soit une barrière à leur diffusion internationale. Certes, la proposition de spectacles francophones freine sans doute bon nombre de programmeurs étrangers et les traductions ou sur-titrages, lorsqu'il y en a, occasionnent des frais et de l'organisation supplémentaires pour les compagnies. Néanmoins, la langue, en matière de spectacle vivant, est toujours considérée comme une richesse artistique et culturelle, soit pour promouvoir une culture, soit pour enclencher un dialogue interculturel.

Les spectacles de théâtre à texte, en particulier, ont de longue date été diffusés à l'étranger (Bara, 2014) et continuent de valoriser à la fois les textes des auteurs francophones et la dramaturgie française, que ce soit dans les circuits francophiles ou non. En revanche, notre étude a également mis en évidence les projets artistiques qui, dès leurs prémises, prennent en compte leur évolution à une échelle internationale, notamment en travaillant la langue comme un langage poétique. Comme le souligne Moïse Touré, c'est donc la justesse du projet et non la présence de texte et sa langue d'écriture qui fait la réussite d'un propos artistique à l'étranger. Au-delà d'une question de communication et de compréhension, cette justesse passe manifestement par sa capacité à rassembler les interlocuteurs autour de l'adhésion à un même langage et à faire dialoguer les cultures ; autrement dit, à mettre en scène la rencontre des altérités. Si la langue peut être une barrière, le langage artistique est sûrement un moyen d'échange.

Conclusion du chapitre 9

« Veux-tu vivre heureux ? Voyage avec deux sacs, l'un pour donner, l'autre pour recevoir. »

Cette citation de Goethe m'a été transmise par Jérôme Bouvet lorsque je le questionnais sur l'importance de l'échange et de la rencontre à l'Autre au cours des voyages à l'étranger. Pour Goethe, vivre heureux, c'est voyager. On pourrait, à l'issue de ce chapitre et de tous ceux qui l'ont précédé, étendre cette proposition aux artistes, en général. Vivre heureux, pour les artistes, c'est voyager mais en donnant et en recevant, en activant ce ressort de don et de contre-don vis-à-vis de l'altérité. Ailleurs, les artistes sont des étrangers et voyager revient pour eux à la fois à incarner l'altérité et à la situer dans une géographie et dans une relation. La géographie est celle du voyage artistique, d'un projet qui se concrétise dans l'espace avec un départ, un séjour et un retour. Il se concrétise aussi dans les territoires dans la mesure où il découle d'un franchissement de frontière aussi bien politique que culturelle ou symbolique. Ce projet se déroule *avec* l'espace et *avec* l'altérité, à savoir une articulation d'altérité générique et de partenaires spécifiques. Dans tous les cas, la rencontre est située dans un contexte spatial et territorial auquel l'altérité apporte de la consistance. C'est aussi la géographie d'un parcours qui cumule les ailleurs et les rencontres et développe chez les artistes des compétences de création *avec* l'Autre, se traduisant aussi bien dans l'œuvre que dans la relation elle-même. En cela, la relation à l'altérité est une manière d'être mobile. Cette relation est donc également une situation qui implique d'identifier l'Autre aussi bien que de s'identifier. Cette situation pose l'Autre comme un égal ou une altérité désirable mais renverse aussi le regard de l'Autre pour se définir soi. La langue et le langage artistique interviennent comme moyen d'échange mais aussi comme procédé d'identification culturelle et *a fortiori* territoriale. La langue porte une histoire et une politique. Elle marque aussi bien la différence que la volonté de la dépasser. Dans l'art du spectacle, la langue est *a priori* une entrave à la mobilité car elle est une entrave à la communication. Le propos de ce chapitre a montré que cette conception est réductrice est qu'il est dans les compétences des artistes de pouvoir utiliser cette langue dans une communication esthétique.

Ce chapitre a ainsi proposé des analyses qui ont permis de comprendre le rôle de la rencontre dans la mobilité, les modalités de la relation à l'altérité pour une pratique artistique mobile et l'usage de la langue comme moyen de dialogue. Cela a nourri des réponses aux enjeux que la notion d'altérité fait peser à la fois sur la mobilité, la territorialité et l'art. Ces résultats renseignent en particulier la sous-hypothèse de l'articulation entre l'*ici* et l'*ailleurs* non plus par la spatialité mais par la relation symbolique et pratique aux territoires, incarnée par

l'altérité. Ainsi, l'Autre est plus qu'un public ou qu'un partenaire de projet, il est la projection de l'ailleurs, un ailleurs qui est intégré à la création artistique. Le dialogue interculturel qui en découle nourrit les territorialités des artistes en enrichissant leurs pratiques spatiales d'une part, et en véhiculant des imaginaires à travers les œuvres et les manières d'œuvrer. Les artistes apportent leur propre territorialité, notamment avec leur langue et leurs langages esthétiques, et véhicule une territorialité enrichie de l'expérience *avec* l'Autre.

Pour autant, les récits sur lesquels s'est basée l'analyse valorisent globalement l'altérité et les résultats qui en ont découlé nécessitent d'être nuancés. En effet, les récits se concentrent sur des postures globales qui reflètent un positionnement d'artiste ainsi que sur des situations qui illustrent des pratiques. Ceux-ci ont tendance à prendre le pas sur l'ensemble des pratiques mobiles pour lesquelles l'altérité n'a pas nécessairement une place et un rôle aussi prépondérant. Autrement dit, dans les parcours des artistes, de très nombreux voyages ne mettent pas ou peu en jeu une relation à l'altérité voire un dialogue interculturel. La coopération valorise ces échanges sans qu'il s'agisse d'un format prédominant. Par ailleurs, l'altérité ne rend pas systématiquement heureux. D'une part, si les artistes interrogés ont globalement manifesté cet intérêt pour l'altérité, tous ne l'ont pas exprimé avec la même intensité. D'autre part, l'altérité peut être source de tensions, de négociations, d'incompréhensions voire de conflits. Enfin, les récits étudiés positionnent les artistes en acteurs c'est-à-dire en individus qui mènent des projets et qui sont impliqués activement dans une relation le plus souvent binaire. De ce point de vue, mis à part quelques partenaires identifiés, les autres ont pu paraître bien passifs et souvent indéterminés. De la même manière, rares ont été les cas de récits où l'altérité a été multiple et protéiforme. De plus, en argumentant sur la volonté d'investir les lieux, les organisations et les relations artistiques, les récits donnent l'impression d'artistes qui se sentent paradoxalement "comme chez eux".

Conclusion de la troisième partie

En quoi le voyage déplace-t-il ? L'art ne sert-il qu'à faire joli ? Pourquoi *je* serait-il un *autre* ? Les artistes sont-ils partout à leur place ? Voici plusieurs questions auxquelles les résultats présentés dans cette troisième partie ont contribué à répondre. En adoptant une approche relationnelle, les analyses ont consisté à compléter les résultats de la deuxième partie, élaborés d'après les éléments de contexte et la position spatiale des artistes. Les concepts de spatialité et de territorialité ont ainsi amené à considérer la mobilité des artistes *avec* l'espace et les territoires, c'est-à-dire au regard des lieux, du mouvement, des politiques et de l'altérité. Si les résultats de la deuxième partie ont pu donner des directions à la mobilité internationale des artistes, les résultats de cette troisième partie participent à donner du sens à cette mobilité. Ce sens découle des relations à l'espace et aux territoires mais également de la manière dont les artistes œuvrent avec l'espace par la mobilité. Pour cela, l'analyse s'est majoritairement centrée sur l'étude des discours récoltés en entretien et en observation ; les discours des artistes confrontés à ceux des opérateurs culturels. L'observation de voyages artistiques s'est avérée utile pour la compréhension des pratiques, au-delà des non-dits des discours. Enfin, les œuvres ont renseigné les pratiques, toujours au regard des discours, aussi bien par les démarches qui les ont constituées que par leur contenu thématique et leur esthétique.

Le chapitre 7 a abordé la mobilité des artistes d'un point de vue spatial en interrogeant la relation à la distance, au mouvement et aux lieux. La distance donne du sens à la mobilité : en étant loin, proche ou de retour, celle-ci fait du voyage une coupure, une jointure puis une aventure. Dans ce déplacement, la ligne et le point jouent un rôle spatial qui met en valeur soit le mouvement soit l'ancrage comme relation esthétique et créative à l'ailleurs. L'articulation entre l'ici et l'ailleurs se prolonge au-delà des ressources spatiales dans le chapitre 8 qui fait des territoires les cadres de mobilité et de création. En abordant la mobilité par les logiques diplomatiques, les territoires ne sont plus envisagés seulement comme des cadres fixes mais comme des expressions politiques en mouvement à l'échelle mondiale. L'art et les artistes constituent un vecteur de ces territorialités qui composent avec une géopolitique de la culture et participent à l'influencer en jouant un rôle d'ambassadeur. Ce rôle consiste à porter une identité politique, culturelle et artistique qui est à la fois le reflet d'une posture individuelle ou collective, d'un propos artistique et d'un territoire. Plus précisément, il s'agit du reflet d'un assemblage territorial composé de plusieurs niveaux. La territorialité des artistes mobiles se

complète ailleurs avec la rencontre d'une altérité. Le rôle de cette rencontre à l'égard de la mobilité, la nature de l'altérité et les termes du dialogue ont été développés dans le chapitre 9. Cette altérité tellement valorisée par les artistes joue effectivement un rôle d'accélérateur de la mobilité en suscitant des voyages qui, eux-mêmes suscitent de nouvelles rencontres. En écho à une altérité générique mettant en évidence une posture avant tout humaine de l'artiste, l'altérité s'incarne à travers des partenaires et se situe dans des lieux. La rencontre se fait dialogue interculturel en impliquant l'art au service de la connaissance de l'Autre ou de la co-création. La langue et le langage ramènent les artistes et leur propre altérité à leur territorialité, reflet de leur culture et de leur citoyenneté.

L'étude des spatialités et des territorialités des artistes mobiles permet de donner du sens à la mobilité en questionnant la valeur du déplacement. À des déplacements dans l'espace, c'est-à-dire des changements de localisations et des pratiques, correspondent des déplacements d'ordres humain, artistique et politique. L'humain d'abord s'exprime en terme d'émotion, un mouvement de l'esprit. L'art et les artistes s'en nourrissent, la partagent et la manipulent, par exemple au titre de l'influence. L'artistique ensuite s'exprime en termes de démarches et d'intentions qui bougent au gré des spatialités, des finalités, des rencontres. Le politique enfin s'exprime en terme de franchissement, de diplomatie et d'interculturalité.

Conclusion générale

Cette thèse s'est inscrite dans les questionnements et les débats à propos de la mobilité et de l'art en géographie ; elle a également croisé les questions de diplomatie culturelle et d'interculturalité. Son enjeu global a consisté à dépasser une vision soit trop essentialiste, soit trop technique de la mobilité des artistes. Il s'est d'abord agi de penser cette mobilité autrement que par le nomadisme, une notion qui a été déconstruite pour être nuancée et complétée. Il a fallu également sortir de la logique d'une hypermobilité circulatoire, paradoxalement envisagée par le prisme de ses freins, notamment dans les rapports européens qui ont constitué l'un des points de départ de cette recherche.

Pour cela, l'approche géographique a permis, d'une part, d'aborder la mobilité au sens large, en s'inscrivant dans les propositions du paradigme des mobilités. En étudiant les pratiques *dans* et *avec* l'espace puis en interrogeant leur sens, cette thèse a ainsi proposé des clés de compréhension des formes et des logiques ainsi que des enjeux artistiques des voyages. Ceci a permis d'aller au-delà d'une conception de la mobilité qui distingue ancrages et circulations pour proposer l'idée de voyage ordinaire comme articulation de ces deux mouvements. Ni complètement sédentaires, ni complètement nomades, les artistes témoignent, par leur mobilité, de relations à l'espace et aux territoires qui articulent les lieux et le mouvement, les réseaux et l'ouverture au monde. D'autre part, en choisissant d'inscrire l'étude dans un référent institutionnel, cette approche géographique a conduit à nuancer la place des territoires, jusque-là soit négligée soit surinvestie. L'enjeu d'aborder la mobilité des artistes par les concepts de la géographie que sont la spatialité et la territorialité a bel et bien permis de qualifier des pratiques articulant une relation fixe aux territoires et une relation mobile à l'espace mais aussi de comprendre les considérations individuelles et esthétiques qui les sous-tendent.

L'ancrage institutionnel de cette thèse, par son partenariat avec les services culturels de la Région Rhône-Alpes, a constitué une véritable plus-value empirique et scientifique. Du point de vue empirique, l'étude a pu s'appuyer sur un matériau riche et inédit, qui a servi de socle à la construction d'un terrain mobile. En effet, sans être contraignant ou réducteur, ce partenariat a au contraire ouvert sur des données et des méthodes dépassant le périmètre à la fois géographique et opérationnel de l'institution concernée. Du point de vue théorique, mes questionnements issus des débats scientifiques se sont structurés au contact d'un besoin

pratique de réponses émanant aussi bien des opérateurs culturels que des artistes eux-mêmes. En témoigne la notion de « voyage ordinaire », clé de voûte de cette thèse, qui doit bien plus à Moïse Touré qu'à Michel de Certeau. Malheureusement, les conclusions de cette thèse ainsi que les nombreux axes de réponses issus des matériaux fournis directement par la Région risquent fort de rester lettre morte pour cette institution, du fait de l'abandon par cette dernière du FIACRe-international et, plus globalement, de la réduction de l'ambition internationale de sa politique culturelle. La portée générique des méthodes d'analyse et des conclusions sur lesquelles débouche cette thèse sauront sans doute inspirer également d'autres institutions.

Les artistes sont donc mobiles et leur mobilité dessine une géographie culturelle mondialisée au gré de voyages que l'on peut qualifier d'ordinaires. En affirmant ceci, cette thèse fait de la mobilité une pratique centrale dans la relation des artistes à l'espace et aux territoires. La mobilité n'est plus, dès lors, considérée comme une pratique annexe permettant de relier des lieux mais comme une manière centrale de pratiquer et penser l'espace par le mouvement. Si le voyage est ordinaire pour les artistes, c'est parce qu'il consiste en un ensemble de pratiques artistiques mobiles. Celles-ci combinent des facteurs organisationnels, esthétiques et parfois économiques ou politiques et impliquent un départ renouvelé. Ces pratiques supposent une rupture spatiale et temporelle, un franchissement qui fait de l'ailleurs un horizon à atteindre pour ses ressources matérielles et esthétiques ; un ailleurs qui se déploie à l'échelle du monde. Ainsi, les pratiques individuelles et collectives désignées par l'expression du voyage ordinaire renseignent différemment l'espace et les territoires au regard des logiques culturelles, économiques et politiques de la mondialisation.

Une mobilité par projets

Les artistes ne sont pas mobiles par essence, mais par projets. Cette conclusion de la deuxième partie se confirme à l'issue de l'étude. Pourtant, la dimension ontologique faisant des artistes des individus intrinsèquement mobiles est revenue comme clé de compréhension de l'interculturalité des projets. En effet, l'altérité est apparue comme un moteur créatif puissant poussant les artistes à aller à sa rencontre et, par conséquent, à être mobiles. Même si cet élan humain et esthétique n'est pas négligeable, l'altérité est intégrée à des projets. Les projets des artistes et des compagnies se développent dans une articulation de pratiques de lieux et de mouvement. Au fil des voyages, la spatialité mobile nourrit l'activité artistique comme inspiration, comme accès à des ressources situées, comme développement de réseaux ou encore comme matrice de création. Au regard des projets, l'altérité peut être vue comme un pendant de cette spatialité et correspondre également à des ressources créatives, des

partenaires de réseaux ou plus simplement du public. Enfin, les projets diplomatiques, comme les a désignés Bouba Landrille, trouvent leur motivation dans une relation politique et culturelle des artistes avec leurs territoires. Ces projets consistent à représenter leurs territoires dans une relation politique et culturelle à l'étranger. **Les spatialités et territorialités révèlent ainsi que les artistes sont généralement mobiles par projets et en réseaux. Le voyage artistique est l'expression de cette mobilité en combinant dans un triptyque le projet, l'ailleurs et le dé-placement, trois éléments nécessaires aux compagnies tant sur le plan humain, que créatif et parfois économique et politique.**

Des territorialités mobiles

La mobilité des artistes se compose et se comprend par une articulation entre l'*ici* et l'*ailleurs*. L'étude des territorialités confirme cette sous-hypothèse déjà largement étayée à l'issue de la deuxième partie. Une double territorialité a alors été esquissée, comme la combinaison d'une territorialité verticale et multi-niveau d'une part et d'une territorialité horizontale et multi-située d'autre part. Cette architecture théorique s'est enrichie avec les apports empiriques des récits d'artistes et leur analyse par une approche relationnelle.

La territorialité multi-niveau prend du sens par un jeu d'échelles qui se révèle à l'étranger. L'inscription territoriale des artistes rhônalpins s'active à l'occasion des projets internationaux, notamment lorsque ceux-ci sollicitent le soutien de collectivités territoriales. Ils portent alors à l'étranger l'expression des politiques culturelles et, éventuellement, leur facette diplomatique. Cette territorialité des artistes se réfère alors à un ou plusieurs niveaux territoriaux par un processus d'identification. Ils sont lyonnais, grenoblois ou stéphanois, rhônalpins, français, européens. Cette identification relève aussi bien d'un lien institutionnel que d'un attachement individuel à un territoire. Ils portent le nom d'un territoire et d'une collectivité ou bien ils en portent les couleurs à travers leurs logos. Cette identification relève de la citoyenneté, d'une inscription dans une organisation territoriale de la culture et enfin d'une politique culturelle dont les compagnies sont des émanations.

Cette territorialité multi-niveau se révèle à l'étranger, face à l'altérité constituée du public ou des partenaires. La relation qui s'engage nécessite d'identifier cette altérité qui vient travailler chez eux. Les artistes véhiculent une langue, un langage esthétique et des manières de faire qui les identifient. Ils sont alors représentants et en représentation de leurs territoires. Ils portent leur image et servent leur attractivité en étant représentatifs de l'excellence créative dont ils sont issus. Certains artistes argumentent en reprenant ces orientations politiques dans

leurs propos, d'autres rejettent au contraire cette territorialité administrative pour se projeter uniquement dans une territorialité horizontale.

Celle-ci se compose des espaces, des lieux et des territoires pratiqués dans une articulation entre l'*ici* et l'*ailleurs*. Elle fait écho à la notion de parcours développée en fin de deuxième partie. L'étude des spatialités permet de mieux comprendre la relation des artistes à ces *ailleurs* qui ne sont pas seulement des ancrages ou des nœuds de réseaux. Les métaphores de l'amarrage, de l'enracinement ou de l'abordage permettent de mieux caractériser les territorialités par rapport à l'usage esthétique des lieux. Ces métaphores permettraient de redessiner les cartes des parcours d'artistes en qualifiant les lieux, non plus en termes de motif ou de durée de présence, mais par la relation spatiale et esthétique qui s'y noue. La territorialité horizontale se définit et se nourrit également par rapport à l'altérité. Premièrement, l'Autre renvoie les artistes rhônalpins à leur statut d'étranger et territorialise en ce sens leur mobilité. Autrement dit, au-delà du changement de localisation dans l'espace, l'altérité situe la présence des artistes, donne la mesure de leur franchissement par rapport à l'*ici*. Deuxièmement, l'altérité est intégrée à la création et caractérise en ce sens des territorialités propres aux artistes. Celles-ci véhiculent le dialogue interculturel. Les coopérations culturelles, la figure de l'abordage ou encore le sens du voyage comme une aventure terminent de caractériser les territorialités d'artistes comme des relations esthétiques aux territoires qui sont véhiculées dans l'œuvre et les pratiques d'*ici* en *ailleurs*, du *local* au *global*.

Les artistes, en tant qu'individus ou collectifs, construisent ainsi des territorialités mobiles, multi-niveaux et multi-situées. En voyageant, ils projettent avec eux l'image des territoires dont ils sont issus ainsi que représentants et participent ainsi à leurs logiques économiques, diplomatiques et interculturelles. En cela, on peut dire qu'à travers les artistes et leur expression artistique, les territoires eux-mêmes deviennent mobiles.

Les artistes mobiles ne sont pas tous des nomades

À l'issue de la deuxième partie, une caractérisation de la mobilité des artistes a été proposée en distinguant trois idéal-types : le *nomade*, le *transhumant* et l'*itinérant*. Ces trois figures permettent de nuancer le recours généralisé au nomadisme par les analystes et d'en proposer des alternatives. La sous-hypothèse d'une mobilité artistique assimilée au nomadisme est donc en partie rejetée au regard de la diversité des formes spatio-temporelles de la mobilité mais aussi des spatialités et des territorialités.

Le *nomade* correspond avant tout à une historicité des références à la mobilité. Empreint d'un imaginaire forgé à l'âge romantique, ceux qui s'en réclament se retrouvent dans la figure du saltimbanque dont nous avons montré, dans la première partie, les origines construites sur le terreau de la bohème. La figure du *nomade* est ainsi, du point de vue artistique, un écho à la figure du plein-artiste proposée par Dominique Chateau (2008). Le *transhumant* et l'*itinérant* empruntent davantage leurs références à la figure contemporaine du post-artiste. La spatialité du *nomade* est résolument mobile et se matérialise par *la route* qui, non seulement caractérise un espace de l'*entre*, mais constitue l'espace de référence pour leur mobilité, au-delà des lieux. L'*itinérant* pratique aussi la route mais sa spatialité privilégie les lieux, comme espace de jeu, de résidence ou de contact. Il y jette l'ancre avant de partir vers une autre destination. *Nomades* et *itinérants* ne se soustraient pas aux logiques territoriales ni à la dimension diplomatique. La forme spatiale des parcours d'*itinérants* correspond en effet au rayonnement. En joignant une centralité à différents lieux de la planète, les *itinérants* apparaissent ainsi comme des représentants efficaces de leurs territoires, de leur politique culturelle et de leurs manières de faire. Le *nomade* couvre un espace large par sa mobilité. Même si sa spatialité tient plus de la trace et d'un espace ouvert que d'un monde strié, il marque tout de même son passage, ne peut ignorer complètement les frontières et emprunte régulièrement les réseaux de la diplomatie culturelle. Dans ce cadre, son altérité reste le plus souvent générique et il se vit comme un humain face à d'autres humains avec lesquels la rencontre est vitale d'un point de vue artistique. La rencontre à l'Autre, pour l'*itinérant*, tient davantage du réseau et de ses conditions qui le mettent en coprésence ponctuelle avec un public et des opérateurs.

Le *transhumant* est la figure qui s'est le plus enrichie avec les analyses de la troisième partie. Cette figure caractérisée par le fait de partir pour mieux revenir, qui privilégie les destinations et les formes spatio-temporelles de l'aller-retour, s'est précisée en termes de spatialités et de territorialités. Sa relation artistique à l'ailleurs se traduit essentiellement par la métaphore de l'amarrage mais également par l'abordage ou l'enracinement. La dimension diplomatique des voyages trouve aussi un écho dans la figure du *transhumant* et le sillon qu'il trace entre son départ, son arrivée et son retour. Il se fait ambassadeur d'une image, voire d'un message, dans une relation bilatérale. Enfin, c'est la figure du *transhumant* qui, par la temporalité et la récurrence de ses voyages peut entretenir avec l'altérité la relation la plus poussée. L'altérité y apparaît comme spécifique et identifiée, mettant parfois en scène l'alter ego et usant de la langue comme moyen de partage.

Le nomade, le transhumant et l'itinérant forment trois figures explicatives des spatialités et des territorialités d'artistes mobiles. Elles relativisent, une fois de plus, l'importance accordée au nomadisme dans les représentations et les discours. Elles constituent ainsi des clés de lecture des parcours d'artistes et donnent du sens à leur mobilité au-delà des catégories de sédentarité et de nomadisme, tournées ou résidences, ancrage ou mobilité.

Pour une géographie de l'ailleurs

À la fin de la deuxième partie, une géographie des artistes rhônalpins a été proposée sous une forme cartographique en distinguant des régions du monde par leur fréquentation (Carte 19). Cette cartographie a décrit une inscription mondiale des artistes pour laquelle la proximité spatiale et culturelle, ainsi que les réseaux politiques et économiques, ont été les principales clés de lecture. L'approche relationnelle développée dans la troisième partie a permis d'aller au-delà des localisations et de proposer une lecture spatiale et territoriale de l'ailleurs.

Projeter la mobilité des artistes dans une géopolitique de la culture a mis en évidence des enjeux diplomatiques au fait d'*être ailleurs*. La carte évoquée ci-dessus s'enrichit dès lors d'exemples de relations inter-territoriales dans lesquelles les artistes s'inscrivent, et pour lesquelles ils jouent un rôle. L'Europe nécessite, de ce point de vue, un commentaire spécifique. Forte dans sa dimension normative, l'Union européenne a poussé la question de la mobilité et de l'interculturalité dans les années 2000 comme un levier politique. Pourtant, la place de l'espace communautaire pour les artistes rhônalpins est apparue sous-dimensionnée de ce point de vue. Certes, l'Europe est la région du monde privilégiée pour les projets et les voyages mais cela s'est expliqué davantage par la proximité topographique que par un désir explicite d'interculturalité paneuropéenne. Ce résultat doit être nuancé par le fait que l'approche de cette thèse n'a pas ciblé les programmes européens mais bien un dispositif régional.

On peut tout de même conclure qu'à travers les projets internationaux d'artistes, les programmes européens s'articulent mal avec les dispositifs nationaux et locaux. Au-delà de l'Europe, cette carte traduit aussi une altérité, des coopérations, des affinités culturelles ou encore une volonté d'influence. Elle témoigne de l'ouverture des artistes rhônalpins sur le monde, un reflet de leur citoyenneté entendue à la fois comme leur inscription politique, les différents degrés de leur engagement à porter ces politiques et leur manière d'être avec l'altérité. On peut aussi y deviner, en creux, une géographie inversée qui pourrait se refléter en symétrie ou bien, au contraire, souligner l'absence de réciprocité pour les artistes étrangers

vers la France.

Plus globalement, cette thèse propose une géographie de l'ailleurs en tant que posture spatiale investie dans la pratique artistique. Ce vécu artistique de l'ailleurs se traduit suivant trois modalités spatiales et territoriales. Être ailleurs consiste premièrement en une posture spatiale qui combine le fait d'être loin de l'*ici*, d'être proche du *là-bas* et de revenir à l'*ici*. Cette première modalité de l'ailleurs renvoie à un caractère indéterminé du point de vue des localisations s'exprimant par des formules comme « à l'international » ou « à l'étranger ». Elle fait du monde un horizon de mobilité et de la mobilité une manière d'être-au-monde. Deuxièmement, l'ailleurs se situe, il est une situation qui correspond à un *quelque part* et en cela il place les artistes dans une configuration territoriale. Par leur identification à leurs territoires d'origine et par la coprésence avec une altérité elle-même située, la mobilité des artistes donne à cet ailleurs une identité. L'ailleurs est une ville, une région, un pays. Il est une cible déterminée qui s'ancre dans un parcours, réduit le monde à des lieux et la mobilité à un déplacement. Enfin, troisièmement, l'ailleurs est assimilable au mouvement. Les catégories de l'*ici* et du *là-bas* perdent de leur sens pour se recomposer en permanence au gré du changement de localisation dans l'espace. En cela, l'espace est mobile et la mobilité s'exprime par « la route » ou bien « le voyage ». L'ailleurs correspond davantage à une posture spatiale en mouvement qu'à une ou plusieurs localisations et correspond à une manière d'œuvrer.

Une telle géographie de l'ailleurs est une géographie des distances topographiques (proximité/éloignement), topologiques (réseaux) ou symboliques (altérité, diplomatie). Elle met en évidence des ressources esthétiques qui se déclinent du générique au spécifique, de la localisation au mouvement.

Au-delà du voyage ordinaire

Cette thèse a conduit à penser le rôle de l'espace et des territoires pour la création artistique et ce dans une perspective internationale. La création, comme production d'œuvres mais aussi comme manière d'œuvrer, s'appuie sur des relations fixes et mobiles à l'espace et aux lieux. Cela revient à dire que la mobilité est une pratique spatiale qui se met au service de l'activité artistique en tant que manière d'être ailleurs, mais aussi en tant que manière de créer dans le mouvement. Ces relations spatiales traduisent d'une part l'usage de la distance et de l'ailleurs au service de la création et d'autre part la projection spatiale d'une territorialité mobile.

Après les conclusions qui viennent d'être énoncées, parler de voyage ordinaire résonne comme un oxymore. Le caractère exceptionnel du voyage se fonde dans une pratique ordinaire. Moïse Touré, qui m'a inspiré cette notion, conclut le récit de son parcours par : « l'attrait de l'étranger, on ne l'a plus ». C'est probablement cette phrase qui traduit le plus explicitement le sens des spatialités et des territorialités du voyage ordinaire : le fait que la mobilité ne soit plus uniquement au service d'un franchissement de distance mais devienne une pratique qui rend l'étranger familier et fait du monde un espace de vie et de travail. Les artistes sont mobiles, ceci n'était plus à prouver. En revanche, cette thèse a montré comment la mobilité est intégrée à leurs manières de vivre et de travailler.

Dire que les artistes sont mobiles ne signifie pas qu'ils sont en permanence en déplacement. Cela signifie que le déplacement est utilisé comme une ressource artistique. Autrement dit, la mobilité donne du sens à l'art et en retour, l'art donne du sens à la mobilité et par extension au mouvement, aux territoires, à l'ailleurs et à l'altérité. Cette capacité que les artistes ont d'intégrer la mobilité à leur travail dépasse les notions de capital spatial, de motilité ou de savoir-circuler dans la mesure où elle fait l'objet d'un traitement esthétique, d'une mise en scène. Ainsi, de la même manière que les valeurs artistiques se sont diffusées dans le capitalisme ou le monde du travail, on peut imaginer que ce rapport ordinaire et esthétique à la mobilité puisse diffuser plus globalement dans la société.

Les résultats de cette thèse sont issus de l'analyse du cas particulier des artistes rhônalpins du spectacle vivant. Les logiques économiques, culturelles et politiques qui pèsent sur leur mobilité ne sont pas généralisables à l'ensemble des sociétés à individus mobiles. Pour autant, elles semblent indiquer une manière mobile d'être au monde qu'une géographie de l'art a pu mettre en lumière. Accorder cette capacité créative à tout homme et femme pourrait permettre, dès lors, de comprendre ce que les êtres mobiles font de leurs déplacements. Analyser les mobilités ordinaires au prisme du voyage, et de ce qu'il apporte et permet d'inventer, constitue certainement l'une des possibles prolongations de cette recherche.

Au bout de ces réflexions, il apparaît tentant de renverser le sujet et de se demander en quoi l'étude de la mobilité des artistes étrangers en France ou en région permettrait de mieux comprendre les spatialités et territorialités mobiles. Cela viendrait enrichir la connaissance de la territorialisation culturelle, en particulier des villes, et donnerait une lecture à double sens des réseaux internationaux, voire transnationaux, dans lesquels celles-ci se projettent. Par exemple, dans quelle mesure la mobilité des artistes, entrante et sortante, permet de qualifier Lyon de "Ville de la danse". En effet, si cette thèse a fait la part belle à la dimension

internationale en étudiant les logiques d'articulation et de relation entre artistes et territoires, la dimension transnationale dépassant les cadres nationaux ou bilatéraux reste à creuser. Pour cela, une géographie qui privilégie le mouvement à la fixité continuera d'être pertinente. De la même manière, la cartographie, précieuse pour mes analyses, soulève de nombreux défis face à la représentation de la mobilité, au-delà des pôles et des flux. Si de récents travaux se sont attachés à traduire cette mobilité graphiquement ou plastiquement en s'appuyant notamment sur l'émotion comme matériau, l'art peut s'avérer être un objet de cartographie aussi bien qu'une inspiration méthodologique (Mekdjian & Amilhat-Szary, 2015 ; Olmedo, 2015). En ce sens, la compréhension des spatialités par l'art reste un axe de recherche prometteur. Pour n'appuyer cette remarque que sur un seul exemple, l'œuvre *Yaser Sonus* et la démarche de Yann Servoz constituent un cas d'étude riche. Sa proposition artistique de « voyages immobiles » après un travail de captation subjective des lieux peut s'analyser comme une forme de cartographie mobile et alternative (audiovisuelle, sensible, subjective, issue d'un étonnement géographique et non d'un socle de connaissances, transposable, décomposable et multipliable). Ses travaux à Montréal, Évry puis vers l'Inde peuvent être étudiés comme des composantes d'une "anti-géographie universelle" qui résonne de multiples manières avec l'effort réflexif et conceptuel que ce travail a pu constituer.

Annexe 1 - Appel à projet du Fiacre-international

FIACRe

Rhône-Alpes^{Région}

APPEL À PROJETS FIACRE

- FONDS POUR L'INNOVATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE EN RHÔNE-ALPES -

Le Fonds pour l'innovation artistique et culturelle en Rhône-Alpes (FIACRE) répond à une triple nécessité :

- remettre au cœur du dispositif de soutien public à la culture la question de l'action culturelle, toujours traitée de manière périphérique et trop souvent fragmentée en « micro-programmes » ;
- proposer un outil de dialogue et de développement pour les collectifs artistiques et certains lieux, lorsqu'ils sont engagés dans des projets ayant une ambition à la fois artistique et sociétale ;
- favoriser la mobilité d'artistes engagés dans des projets de coopération internationale.

Il est également attentif à l'émergence de nouveaux rapports entre la scène et la ville, les artistes et le public, les professionnels et les amateurs.

Ce fonds s'est substitué aux anciens dispositifs en faveur de la médiation (en milieu urbain, en milieu rural ou en direction des publics empêchés) et de l'action internationale. Il sera ouvert à tout le champ culturel : spectacle vivant, arts plastiques, patrimoine, cinéma et audiovisuel, arts numériques, livre et lecture, écriture.

Le soutien concerne des projets, non du fonctionnement permanent. Ces projets peuvent s'inscrire dans la durée et leur financement peut dans ce cas être reconduit sur deux ou trois ans.

Le fonds sera constitué de 2 programmes :

- un programme de soutien aux projets d'action culturelle, à l'innovation, à l'expérimentation,
- un programme consacré à la coopération et à la mobilité internationale, destiné à favoriser la circulation des artistes et des professionnels rhônalpins et à susciter et structurer des échanges et coopérations avec d'autres acteurs culturels européens et internationaux.

Annexe 2 - Au jardin de la musique

Ouagadougou, quartier Gounghin, rue de Grenoble, le Reemdoogo. Le jeudi 16 avril 2015.

Extrait de mon carnet d'observation.

Il doit être près de 17 heures, le soleil est sur le point de tomber comme un fruit trop mûr tombe de son arbre. La chaleur est encore intense et l'air chargé de poussière.

Sur le fronton au-dessus de la scène on peut lire que nous sommes au « Reemdoogo : jardin de la musique », intitulé coincé entre les logos de la ville de Ouagadougou et de la ville de Grenoble.

Sur scène, Manu commence les balances à la batterie. Le matériel, loué cher pour l'occasion, est en place. Un groupe électrogène a été prévu en cas de délestage. Tout devrait bien se passer : l'organisation de Christoo et l'optimisme de Georges sont à l'œuvre depuis des jours.

Hissez-haut ! Le drap blanc qui servira d'écran pour projeter les dessins d'Emdé est dressé.

Yidigri, la batucada de la Dernière Trompette, arrive. Les musiciens se suivent, les uns après les autres, avec leurs percus et leurs t-shirts floqués d'une mappemonde réduite au strict essentiel : Amérique du Sud, Afrique, Europe, les parties du monde dont les rythmes alimentent leur musique. Ici et maintenant, au Reemdoogo, cette carte résonne avec ce qui se prépare : les musiciens du groupe Chocolindo vivant en Europe jouant des airs brésiliens en Afrique. Au terme d'un séjour d'une dizaine de jours, la boucle semble bien se boucler.

C'est au tour de Rodrigo de faire le son de la basse. Rodrigo vient de Recife, au Nordeste du Brésil. Pendant ce temps, les gradins du Reemdoogo se remplissent. Ce n'est pas encore l'heure du concert mais des dizaines de gamins sortis de nulle part s'approchent, s'assoient, dansent, repartent. Le Reemdoogo est un jardin, un lieu de vie. Un peu plus loin, des adolescents s'entraînent à danser. Un petit ampli crachotte une musique techno ponctuée par un cri de tarzan qui tourne en boucle depuis ce matin. Encore plus loin, ce sont de jeunes adultes cette fois, qui préparent une chorégraphie. Retour sur scène. Après la basse, Rodrigo règle le son de sa guitare. Le son doux des cordes en nylon remonte les gradins jusqu'à la régie.

Le vent chaud, sec et poussiéreux continue d'agresser mes muqueuses nasales. Cela fait plusieurs jours que j'ai l'impression de vivre en apnée. Boire, boire, boire, toujours boire pour rester à flot.

Alors que j'échange quelques mots à propos de l'empereur des Mossi avec quelques-uns de Yidigri, le son d'un clairon d'artillerie me percute l'oreille. C'est la sonnerie militaire du réveil interprétée par Innocent, infatigable trompettiste togolais. En un instant, ces notes me rappellent mon adolescence à Guillestre, quand, avec mes copains de la fanfare, nous réveillions les campeurs tous les 15 août dès 5 heures du matin. Bond dans l'espace et le temps par la magie de la musique. Le temps de m'approcher et c'est l'hymne américain qui se retrouve syncopé comme si le continent avait soudainement basculé.

Le monde des gradins est toujours aussi vivant. Des nuées de gamins se déplacent comme des volées d'hirondelles.

C'est au tour d'Emdé, dessinateur itinérant, de faire son apparition, avec ses sacs remplis de matériel à dessin et son dispositif pour dessiner en live.

Il y a quelques mois, ici, c'était la révolution, l'éviction de Blaise Compaoré et l'avènement d'un nouveau gouvernement. La ville en porte quelques traces : le parlement incendié bien sûr mais aussi quelques murs où on peut lire les messages de révolte. Sur la route, j'ai lu cette inscription : « retrouvons notre intégrité ». Ce message m'a fait penser à l'Indignez-vous de Stéphane Hessel. « Sambau Sambau » chante Tereza. Ici et maintenant, la musique porte la paix et le plaisir de danser mais rappelle aussi le carcan de l'oppression et la force de la résistance, ici ou ailleurs, hier et aujourd'hui.

Gorge sèche, yeux qui piquent. Boire, boire, boire... Sur scène, François s'adresse à la régie : « on a besoin de circuler ». Drôle de jeu d'échelle entre l'espace de la scène et l'espace du monde.

« Chocolatch, chocolatch, chocolatch »

Et voilà le public qui applaudit en rythme, y compris Richard, notre chauffeur qui nous conduit imperturbablement aux quatre coins de Ouaga depuis une semaine. Le Reemdoogo est un jardin, un écrin de verdure au milieu de la terre battue de Ouaga. Les gamins viennent jouer autour des points d'eau. À quelques mètres de là, ce sont pourtant des poubelles qui s'entassent.

Le temps de le dire et la nuit est tombée. À partir de maintenant, on peut craindre le délestage. Sur scène, dialogue ou duel, François et Vim se font face à grands coups de percussions. Tereza-la-panthère joue l'arbitre en répartissant salves et répliques. Le public adore, ce ne sont pourtant que les balances. Benjamin « Monseigneur », le régisseur ouagalais, s'active de la régie à la scène pour que le son soit à la hauteur de l'événement. Alors que Yidigri monte sur scène, Emdé diffuse ses dessins d'instruments traditionnels africains. La scène est remplie. Désormais, les visages sont éclairés par les lumières des projecteurs. En revanche, les gradins se sont clairsemés avec le crépuscule, seuls quelques gamins résistent. Un jeune garçon baille à côté de moi. Et pourtant, à l'instant où Yidigri a frappé son premier coup de baguettes, la nuée de gamins a repris vie et s'est précipitée en bas des gradins pour danser. Celui-là même qui, il y a quelques secondes, baillait à s'en décrocher la mâchoire, saute désormais dans tous les sens, en rythme bien sûr. Je comprends leur engouement lorsque je vois leurs visages à l'écran. C'est Emdé qui a braqué sa caméra sur eux, Christoo se chargeant de les faire taper dans les mains. L'ambiance monte d'un cran lorsque Tereza et quelques danseurs du ballet national rencontrés en milieu de séjour lors d'une master class à l'Institut français font leur apparition.

Les notes saturées d'une stratocaster fendent l'air. Woodstock ? Jimi Hendrix ? Non, Reemdoogo et Vimi Hendrix, surnom apparu au cours de la semaine à cause de ce morceau. C'est l'occasion pour Emdé de tester son dispositif : dessiner les musiciens pendant qu'ils jouent et projeter les dessins en train de se faire. C'est le guitare-héro-guerrier yana qui est croqué le premier. Les danseurs ouagalais esquissent un pas de Samba sous les notes de trompette latino d'Innocent. Où est-on ? Ouaga ? Rio ? Cuba ? Les gamins ne dansent plus, ils sont scotchés en bord de scène.

Noir sec. Délestage.

Ces coupures de courant qui ont rythmé notre séjour ont aussi fait planer leur menace sur le concert de ce soir. Malgré l'obscurité, sur scène, cinq silhouettes continuent à bouger en rythme : Tereza et ses danseurs continuent à peaufiner leur chorégraphie. Au loin, le ronflement d'un moteur indique que le groupe électrogène est prêt à prendre la relève. Et la lumière revient sur la scène. Puis coupe à nouveau et ainsi de suite à trois ou quatre reprises. Chocolindo, Yidigri et les danseurs ne se laissent pas perturber par ces aléas. Il fait nuit noire, toujours aussi chaud et l'air est toujours aussi sec. La lumière revient à nouveau sur scène, me permettant de reprendre l'écriture. Répétitions et balances sont finies. Musiciens et danseurs se dispersent. Certains s'accolent, contents du travail accompli. Rebecca, jeune batoukeuse de Yidigri me rejoint dans les gradins et me demande pourquoi j'écris autant. Depuis plus d'une semaine, ils me voient suivre le groupe avec constamment un stylo et un carnet en mains. Ils me voient observer et écrire, parfois filmer. En début de séjour, lorsque Georges a pris le micro pour présenter le groupe aux élèves de la Dernière Trompette, il m'a inclus à l'équipe et j'ai du dire qui j'étais. Pris au dépourvu, j'ai dit que j'étais journaliste. Pourquoi ? Difficulté à se positionner quand on est observateur face aux personnes observées. Sorte de pudeur... Rebecca a osé me démasquer et je lui explique que je raconte ce qu'il se passe et, en signe de sollicitude, elle me donne son stylo. En Afrique, on ne peut pas refuser de cadeau. J'accepte et lui donne le mien en échange. Plaisir d'offrir, joie de recevoir, geste ordinaire et sans attente, à l'image des nombreux échanges interculturels qui ont construit ce voyage artistique.

L'obscurité va de nouveau reprendre ses droits. Je ne pourrai plus écrire, comme je le fais depuis une semaine pour décrire et commenter le comportement spatial d'un groupe de musique qui voyage et fait voyager les culturels pour les fondre dans un lieu qui lui est emblématique : l'Afrique.

Quelques instants de repos et place au concert de Chocolindo au Reemdoogo, quartier de Gounghin, Ouagadougou, pays des hommes intègres, jeudi 16 avril 2015.

Bibliographie

- Abbas, Y. (2008). "Environnements néo-nomades, système écologique ?" In F. Dervin & A. Ljalikova (Éd.), *Regards sur les mondes hypermobiles: mythes et réalités* (p. 19-36). Paris: L'Harmattan.
- Abrial, S., Bozonnet, J.-P., Gonthier, F., Louvel, S., & Tournier, V. (2011). *Enquêtes qualitatives, enquêtes quantitatives*. (P. Bréchon, Éd.). Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble.
- Adams, J. (2004). "Hypermobility: a challenge to governance" In C. Lyall & J. Tait (Éd.), *New Modes of Governance: Developing an Integrated Policy Approach to Science, Technology, Risk and the Environment*. Aldershot: Ashgate.
- Alber, A. (2010). "Voir le son : réflexions sur le traitement des entretiens enregistrés dans le logiciel Sonal" *Socio-logos [en ligne]*, (5). Consulté à l'adresse <http://socio-logos.revues.org/2482>
- Amilhat Szary, A.-L. (2012). "L'art des frontières : arts et artistes en géo-politique" *L'Archicube*, (13), 123-131.
- Amilhat-Szary, A.-L. (2013). "L'artiste passe-muraille ?" *EspacesTemps.net*. Consulté à l'adresse <http://www.espacestemp.net/articles/lartiste-passe-muraille-la-resistance-au-passage-du-mur-entre-israel-et-la-cisjordanie-2/>
- Amilhat-Szary, A.-L. (2015). *Qu'est-ce qu'une frontière aujourd'hui ?* Paris: Presses Universitaires de France.
- Amilhat-Szary, A.-L. (2017). "Revendiquer le potentiel critique des expérimentations arts/sciences sociales. Portrait du chercheur en artiste" *AntiAtlas Journal*, (#01). Consulté à l'adresse <https://www.antiatlas-journal.net/anti-atlas/01-revendiquer-le-potentiel-critique-des-experimentations-arts-sciences-sociales/>
- Amilhat-Szary, A.-L., Louargant, S., Koop, K., Saez, G., Landabidea Urresti, X., Ortega Nuere, C., ... Cuenca Cabeza, M. (2010). *Artist's Moving and Learning. A comparative study on artistic mobility* (p. 72). ENCATC. Consulté à l'adresse www.encatc.org/
- Apprill, C. (2015). "One step beyond: La danse ne circule pas comme la musique" *Géographie et cultures*, (96), 131-150.
- Ardenne, P. (2002). *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Paris, France: Flammarion.
- Ardenne, P. (2011). "De l'expansion de la création contemporaine à l'émergence d'un art démocratique ?" *L'Observatoire. La revue des politiques culturelles*, 2(39), 25-30.
- Arnauld de Sartre, X., & Gagnol, L. (2012). "Les échelles des territorialités" *Géographie et cultures*, (81), 5-16.
- Audas, N. (2010). "La dimension affective du rapport au lieu des individus : techniques d'enquêtes comparées" *Nature Sciences Sociétés*, 18(2), 195-201.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Autissier, A.-M. (2006). "Politiques culturelles des États européens : pour une nécessaire refondation" *EspaceTemps.net*, Travaux. Consulté à l'adresse <http://www.espacestemp.net/articles/politiques-culturelles-etats-europeens/>
- Autissier, A.-M. (2008). *Dialogue(s) interculturel(s) en Europe: regards croisés sur l'Année européenne du dialogue interculturel*. Saint-Denis: Culture Europe International.

- Autissier, A.-M., & Deniau, M. (2013). *Etude prospective sur la mise en place de pôles européens de production artistique*. Grenoble: OPC éd.
- Autissier, A.-M. (2016). *Europe et culture: un couple à réinventer ? Essai sur 50 ans de coopération culturelle européenne*. Toulouse: Éditions de l'Attribut.
- Baqué, D. (2006). *Histoires d'ailleurs: artistes et penseurs de l'itinérance*. Paris: Éd. du Regard.
- Bara, O. (2014). "Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIXe siècle?" *Romantisme*, 163(1), 41-52.
- Barlet, O. (2009). "Les enjeux de la coopération culturelle" *Africultures.com*, 2009.
- Barone, T., & Eisner, E. W. (2012). *Arts Based Research*. Los Angeles: Sage.
- Bashiron Mendolicchio, H. (2013). "Art and Mobility. An Introduction" *Interartive. A platform for contemporary art and thought*, (55). Consulté à l'adresse <http://artmobility.interartive.org/2013/09/art-and-mobility-editorial/>
- Bassand, M., & Brulhardt, M.-C. (1980). *Mobilité spatiale. Bilan et analyse des recherches en Suisse*. Saint-Saphorin: Georgi.
- Bassand, M., & Brulhardt, M.-C. (1983). "La mobilité spatiale: un processus social fondamental" *Espace Populations Sociétés*, 1, 49-54.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity.
- Beaurepaire, P.-Y., & Pourchasse, P. (2010). *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Becker, H. S. (2006). *Les mondes de l'art* (3^e éd.). Paris: Flammarion.
- Benhamou, F. (2002). *L'économie du star-system*. Paris: Jacob.
- Benhamou, F. (2017). *L'économie de la culture* (8^e éd.). Paris: La Découverte.
- Bernier, X. (2013). Traverser l'espace. *EspacesTemps.net*, Travaux. Consulté à l'adresse <http://www.espacestems.net/articles/traverser-lespace/>
- Bertin, J. (1998). *Semiologie graphique : les diagrammes, les réseaux, les cartes* (3^e éd.). Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Berthelot, L., & Corneloup, J. (Éd.). (2008). *Itinérance, du tour aux détours: figure contemporaine des pratiques récréatives de nature*. L'Argentière La Bessée: Éd. du Fournel.
- Bertrand, G. (2012). "Les artistes et le Grand Tour" *TDC*, (1035), 20-21.
- Blanc, N. (2008). *Vers une esthétique environnementale*. Versailles: Éditions Quae.
- Blanc, N., & Regnauld, H. (2015). "La géographie peut-elle être un art plastique comme un autre ?" *L'Information géographique*, 79(4), 97.
- Boichot, C. (2012). *Centralités et territorialités artistiques dans la structuration des espaces urbains: le cas de Paris et de Berlin* (Thèse de doctorat). Université Panthéon-Sorbonne, Paris.
- Boissière, A., Fabbri, V., & Volvey, A. (2010). *Activité artistique et spatialité*. Paris: l'Harmattan.
- Boltanski, L., & Chiapello, È. (2011). *Le nouvel esprit du capitalisme* (3^e éd.). Paris: Gallimard.

- Bonnet, É. (Éd.). (2010). *Le voyage créateur : expériences artistiques et itinérance*. Paris, France: l'Harmattan.
- Bonniel, J. (2005). "Résidences d'artistes: définition et contextes artistiques, institutionnels et historiques" In *Les résidences d'artistes en question* (p. 92). Lyon, France: l'Agence musique et danse Rhône-Alpes.
- Borja, S., Courty, G., & Ramadier, T. (2014). "Trois mobilités en une seule? Esquisses d'une construction artistique, intellectuelle et politique d'une notion" *EspacesTemps.net*, Travaux. Consulté à l'adresse www.espacestems.net/articles/trois-mobilites-en-une-seule/
- Bourdeau, P. (2009). "Les Rolling Stones en tournées". *La Géographie*, (6), 84-87.
- Bourdieu, P. (1992). *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bourdin, P. (2015). "Les limites d'un impérialisme culturel : le théâtre français dans l'Europe de Napoléon" *Le Mouvement Social*, 4(253), 89-112.
- Bourdin, P., Le Borgne, F., Triolaire, C., & Trehorel, C. (2012). "Le programme THEREPSICORE. Personnels dramatiques, répertoires et salles de spectacle en province (1791-1813)" *Annales historiques de la Révolution française*, (367), 17-48.
- Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle*. Dijon: les Presses du réel.
- Brachet, J. (2012). "Géographie du mouvement, géographie en mouvement. La mobilité comme dimension du terrain dans l'étude des migrations" *Annales de géographie*, n° 687-688(5), 543-560.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Buire, C. (2012). "Les arts-de-faire du terrain" *Annales de géographie*, 687-688(5), 600.
- Burlyuk, O. (2014). *The Power of Culture in Reconciliation in the Ukraine Crisis* (p. 5). Bruxelles: More Europe.
- Calbérac, Y. (2011). "Le terrain des géographes est-il un terrain géographique?" *Carnets de géographes*, (2). Consulté à l'adresse http://www.carnetsdegeographes.org/carnets_terrain/terrain_02_01_Calberac.php
- Canova, N., Bourdeau, P., & Soubeyran, O. (2014). *La petite musique des territoires. Arts, espaces et sociétés*. Paris: CNRS Editions.
- Canova, N., & Raibaud, Y. (2017). "Introduction. Les figures d'attachement dans la géomusique" *L'Information géographique*, 81(1), 8.
- Cattan, N. (2009). "Territoire mobile. De l'impossible concept à l'apport des études genrées" In S. Rosière, K. R. Cox, C. Vacchiani-Marcuzzo, & C. Dahlman (Éd.), *Penser l'espace politique* (p. 69-86). Paris: Ellipses.
- Cattan, N. (2012). "Trans-territoire : Repenser le lieu par les pratiques spatiales de populations en position de minorité" *L'Information géographique*, 76(2), 57.
- Charle, C. (Éd.). (2004). *Capitales européennes et rayonnement culturel, XVIIIe-XXe siècle*. Paris: Editions rue d'Ulm.
- Charle, C. (2007). "Des artistes en bourgeoisie. Acteurs et actrices en Europe occidentale au XIXe siècle" *Revue d'histoire du XIXe siècle*, (34), 71-104.

- Charle, C. (2008). *Théâtres en capitales: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*. Paris: Albin Michel.
- Charle, C. (2011). "Sociétés du spectacle" *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1(186-187), 4-11.
- Charle, C. (2013). "La circulation des opéras en Europe au XIX^e siècle" *Relations internationales*, 155(3), 11-31.
- Chastagner, C. (2011). *De la culture rock*. Paris: Presses universitaires de France.
- Chastel, A. (2002). "L'artiste" In E. Garin (Éd.), *L'homme de la Renaissance* (p. 255-288). Paris: Éd. du Seuil.
- Chateau, D. (1994). "Définir l'art, pour finir, encore" *EspacesTemps, les Cahiers*, (55-56), 36-65.
- Chateau, D. (1998). *L'art comme fait social total*. Paris: L'Harmattan.
- Chateau, D. (2000). *Epistémologie de l'esthétique*. Paris: l'Harmattan.
- Chateau, D. (2004). "Portrait de l'artiste en artiste" *Figures de l'art*, (7).
- Chateau, D. (2008). *Qu'est-ce qu'un artiste ?* Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Chaubet, F. (2004). "L'Alliance française ou la diplomatie de la langue (1883-1914)" *Revue historique*, 632(4), 763.
- Chaubet, F. (2013). "Rôle et enjeux de l'influence culturelle dans les relations internationales" *Revue internationale et stratégique*, 89(1), 93.
- Chaudoir, P. (1997). "L'interpellation dans les Arts de la rue" *Espaces et sociétés*, 90(2), 167-192.
- Chaudoir, P. (Éd.). (2005). *Les résidences d'artistes en questions*. Lyon: l'Agence musique et danse Rhône-Alpes.
- Chaudoir, P. (2008). "La rue : une fabrique contemporaine de l'imaginaire urbain" *Culture & Musées*, 12(1), 51-64.
- Collignon, B., & Retaillé, D. (2010). "Terrain. Introduction" *L'Information géographique*, 74(1), 6.
- Corbel, E. (2008). "Voyager avec la musique grâce aux œuvres des compositeurs français du XIX^e siècle" In J.-R. Gaborit (Éd.), *Voyages d'artistes et artistes voyageurs* (p. 102-107). Paris: CTHS.
- Cordier, M. (2007). "Le cirque contemporain entre rationalisation et quête d'autonomie" *Sociétés contemporaines*, 66(2), 37-59.
- Cortes, G., & Pesche, D. (2013). "Territoire multisitué" *L'Espace géographique, Tome 42*(4), 289-292.
- Cresswell, T. (1997). "Imagining the Nomad: Mobility and the Postmodern Primitive" In G. Benko & U. Strohmayr, *Space & Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity* (p. 360-379). Blackwell Publishers.
- Cresswell, T. (2006). *On the move: mobility in the modern Western world*. New-York: Routledge.
- Cresswell, T., & Merriman, P. (Éd.). (2011). *Geographies of mobilities: practices, spaces, subjects*. Farnham ; Burlington: Ashgate.

- Cresswell, T., & Verstraete, G. (2002). *Mobilizing place, placing mobility: the politics of representation in a globalized world*. Amsterdam: Rodopi.
- Dambre, N., Joubert, M.-A., & Planson, C. (2008). "Mobilité internationale, ce qu'il faut changer" *La Scène*, (50), 67-82.
- Danan, J. (2010). *Qu'est-ce que la dramaturgie aujourd'hui*. Arles: Actes sud.
- Debarbieux, B. (1995a). "Le lieu, fragment et symbole du territoire" *Espaces et sociétés*, 80A(1), 13.
- Debarbieux, B. (1995b). "Le lieu, le territoire et trois figures de rhétorique" *Espace géographique*, 97-112.
- Debarbieux, B. (2003). "Territoire" In J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (p. 910-912). Paris: Belin.
- Debarbieux, B. (2014). "Enracinement-ancrage-amarrage : raviver les métaphores" *L'Espace Géographique*, 43(1), 68-80.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: les Ed. de minuit.
- Deniau, M. (2011). *Les échanges entre la France et l'Europe* (p. 115). Paris: Office National de Diffusion Artistique.
- Dervin, F., & Ljalikova, A. (Éd.). (2008). *Regards sur les mondes hypermobiles: mythes et réalités*. Paris: L'Harmattan.
- DiMéo, G. (1998). *Géographie sociale et territoires*. Paris: Nathan.
- Di Méo, G. (2003). "Territorialité" In J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin.
- Ducret, A. (Éd.). (2011). *À quoi servent les artistes?* Zürich: Seismo.
- Dulphy, A. (Éd.). (2010). *Les relations culturelles internationales au XXe siècle: de la diplomatie culturelle à l'acculturation*. Bruxelles ; New York: P.I.E.-P. Lang.
- Dureau, F., & Hily, M.-A. (Éd.). (2009). *Les mondes de la mobilité*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Elliott, A., & Urry, J. (2010). *Mobile Lives*. Londres: Taylor and Francis.
- Espagne, M., & Werner, M. (1988). *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe-XIXe siècles)*. Paris: Editions Recherche sur les Civilisations.
- Esquenazi, J.-P. (2009). "Du star system au people: L'extension d'une logique économique" *Communication*, (Vol. 27/1), 37-53.
- Faivre d'Arcier, B. (2011). "De la pluridisciplinarité du spectateur et de la transdisciplinarité de l'artiste" *l'Observatoire. La revue des politiques culturelles*, 2(39), 31-36.
- Feildel, B., Olmedo, É., Troin, F., Depeau, S., Poisson, M., Audas, N., ... Duplan, K. (2016). "Parcours augmentés, une expérience sensible entre arts et sciences sociales" *Carnets de géographes*, (9).
- Figeac, M., & Chaline, O. (Éd.). (2011). *Le prince et les arts en France et en Italie, XIVe - XVIIIe siècles*. Paris: Sedes.
- Florida, R. (2002). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New-York: Basic Books.
- Florida, R. (2005). *The flight of the creative class: The new global competition for talent*. New-York: Harperbusiness.

- Flusser, V. (2003). *The Freedom of the Migrant: Objections to Nationalism*. Chicago: University of Illinois Press.
- Foucher, M. (2013). *Atlas de l'influence française au XXIe siècle*. Paris: R. Laffont.
- Gagnol, L. (2011). "Le territoire peut-il être nomade? Espace et pouvoir au sein des sociétés fluides et mobiles" *Information géographique*, 1, 86-97.
- Gallez, C., & Kaufmann, V. (2009). "Aux racines de la mobilité en sciences sociales : contribution au cadre d'analyse socio-historique de la mobilité urbaine" In M. Flonneau & V. Guigueno, *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité?* (p. 41-55). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Garcia, M.-C. (2011). *Artistes de cirque contemporain*. Paris: Dispute.
- Garin, E. (2002). *L'homme de la Renaissance*. Paris: Éd. du Seuil.
- Gazeau-Secret, A. (2013). "« Soft power » : l'influence par la langue et la culture" *Revue internationale et stratégique*, 89(1), 103.
- Gely, M. (2016). *L'action extérieure des collectivités territoriales françaises : étude de la mise en oeuvre d'une action publique transsectorielle, vecteur d'articulation entre territoires et scène extérieure* (Thèse de doctorat). Université Grenoble Alpes, Grenoble.
- Gilabert, T. (2007). "La fin des ateliers ou le portrait de l'artiste en nomade" *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, (129-130), 123-133.
- Girard, A. (2001). "Politique publique de la culture" In E. de Waresquiel (Éd.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959* (p. 509-510). Paris: Larousse : CNRS éditions.
- Giraut, F. (2013). "Territoire multisitué, complexité territoriale et postmodernité territoriale : des concepts opératoires pour rendre compte des territorialités contemporaines?" *L'Espace géographique*, Tome 42(4), 293-305.
- Gonon, A. (2010). "Quelle diffusion des arts de la rue en France et en Europe?" *Circostrada Network*.
- Grataloup, C. (2015). *Introduction à la géohistoire*. Paris: A. Colin.
- Grésillon, B. (2002). *Berlin, métropole culturelle*. Paris: Belin.
- Grésillon, B. (2014). *Géographie de l'art : ville et création artistique*. Paris: Economica.
- Guichard, C. (2002). "Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale" *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 3(49), 54-68.
- Guichard, C. (2010). "Les circulations artistiques en Europe (années 1680-années 1780)" In P.-Y. Beaurepaire & P. Pourchasse (Éd.), *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780* (p. 385-398). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Guinard, P. (2014). "L'art, un outil géographique pour mettre au jour et en œuvre la (dé)construction des espaces publics à Johannesburg (Afrique du Sud) : le cas de Mandela Square" *Belgeo*, (3).
- Guiu, C. (Éd.). (2008). *Géographies et musiques : quelles perspectives?* Paris: L'Harmattan.
- Guiu, C. (2009). "Les géographies sonores. Rythmes et contrepoints" In Y. Raibaud (Éd.), *Comment la musique vient aux territoires* (p. 29-58). Pessac: Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine.

- Hammouche, A. (2008). "Définir l'interculturalité par les situations, les rapports pratiques et symboliques" *Hommes & migrations*, (Hors-série), 4-8.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational Connections: Culture, People, Places*. Londres: Routledge.
- Hawkins, H. (2011). "Dialogues and Doings: Sketching the Relationships Between Geography and Art" *Geography Compass*, 5(7), 464-478.
- Hawkins, H. (2013). "Geography and art. An expanding field : Site, the body and practice" *Progress in Human Geography*, 37(1), 52-71.
- Hein, F. (2004). "Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux Etats-Unis" *ethnographiques.org*, (5). Consulté à l'adresse <http://www.ethnographiques.org/2004/Hein>
- Heinich, N. (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Édition de Minuit.
- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste: excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Heiskanen, I., Wiesand, A., & Cliche, D. (2006). *Dynamics, Causes and Consequences of Transborder Mobility in the European Arts and Culture* (p. 66). Bonn: ERICarts Institute.
- Herouard, F. (2007). "Habiter et espace vécu : une approche transversale pour une géographie de l'habiter" In T. Paquot, M. Lussault, & C. Younès (Éd.), *Habiter, le propre de l'humain: villes, territoires et philosophie* (p. 159-170). Paris: La Découverte.
- Holvast, B., Da Silva, I., Krusinskaite, J., & Larsson, A. (2012). *Report on Building a Strong Framework for Artists' Mobility : Five Key Principles* (p. 32). European Commission.
- Hückel, G.-A. (1906). "La géographie de la circulation, selon Friedrich Ratzel (Premier article)" *Annales de Géographie*, 15(84), 401-418.
- Ivens, M. (2007). "Une histoire ordinaire des artistes" *Marges*, (06), 17-27.
- Ingram, M., Schayniak, P., Lorigenne, I., & Winkin, Y. (1995). "La culture passe-frontière : les performances européennes d'un groupe théâtral français" *Quaderni*, (27), 123-147.
- Jacob-Rousseau, N. (2009). "Géohistoire/géo-histoire : quelles méthodes pour quel récit ?" *Géocarrefour*, 84(4), 211-216.
- Janssens, J., & Magnus, B. (2011). *Travelogue, Mapping Performing Arts Mobility in Europe*. Bruxelles: SPACE, European Commission.
- Jauréguiberry, F. (2004). "Hyper-mobilité et télécommunication" In S. Allemand, F. Ascher, & J. Lévy (Éd.), *Le sens du mouvement: modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines* (p. 130-138). Paris: Belin.
- Jean, Y., & Vanier, M. (2009). *La France : aménager les territoires*. Paris: A. Colin.
- Kaufmann, V. (2008). *Les paradoxes de la mobilité: bouger, s'enraciner*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes.
- Knafou, R. (1998). *La planète « nomade »: les mobilités géographiques d'aujourd'hui*. (Festival international de géographie, Éd.). Paris: Belin.
- Koering, J. (2011). "Le prince et les arts au XVIe siècle" In M. Figeac & O. Chaline (Éd.), *Le prince et les arts en France et en Italie, XIVe - XVIIIe siècles* (p. 75-126). Paris: Sedes.

- Kwon, M. (2002). *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Labadie, F., Lauret, J.-M., Pignot, Lisa, & Saez, Jean-Pierre. (2009). *Le dialogue interculturel en Europe: nouvelles perspectives*. Grenoble: Editions de l'OPC.
- Labarrière, S. (2016). *Spectacle vivant à l'épreuve de l'itinérance: magnétisme nomade et société de contrôle*. Paris: L'Harmattan.
- Labussière, O., & Aldhuy, J. (2012). "Le terrain ? C'est ce qui résiste. Réflexion sur la portée cognitive de l'expérience sensible en géographie" *Annales de géographie*, 687-688(5), 583.
- Landry, C. (2000). *The creative city: a toolkit for urban innovators*. Oxford: Earthscan Publications Ltd.
- Lane, P. (2011). *Présence française dans le monde*. Paris: La Documentation française.
- Le Menestrel, S. (2012). *Des vies en musique: parcours d'artistes, mobilités, transformations*. Paris: Hermann.
- Lecoq, S. (2009). "L'identité d'artiste: une identité sans ancrage?" In P. Grandjean, *Construction identitaire et espace* (p. 95-106). Paris: L'Harmattan.
- Lejeune, C. (2010). "Montrer, calculer, explorer, analyser. Ce que l'informatique fait (faire) à l'analyse qualitative" *Recherches Qualitatives*, 10, 15-32.
- Leloup, J.-Y. (2004). "Territoires technos, utopie globale. Les mobilités au regard de la musique électronique" In S. Allemand, F. Ascher, & J. Lévy, *Les sens du mouvement* (p. 336). Paris: Belin.
- Leveratto, J.-M. (2006). *Introduction à l'anthropologie du spectacle*. Paris: Dispute.
- Lévy, J. (1999). *Le tournant géographique: penser l'espace pour lire le monde*. Paris: Belin.
- Lévy, J. (2003). Métrique. In J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (p. 607-609). Paris: Belin.
- Lévy, J. (2004). "Essences du mouvement" In S. Allemand, F. Ascher, & J. Lévy (Éd.), *Le sens du mouvement: modernité et mobilités dans les sociétés urbaines contemporaines* (p. 298-307). Paris: Belin.
- Lévy, J. (Éd.). (2008). *L'invention du monde: une géographie de la mondialisation*. Paris: Presses de Sciences Po.
- Lévy, J., & Lussault, M. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin.
- Liot, F. (2004). *Le métier d'artiste: les transformations de la profession artistique face aux politiques de soutien à la création*. Paris, France: Harmattan.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2013). *L'esthétisation du monde: vivre à l'âge du capitalisme artiste*. Paris: Gallimard.
- Lisack, G. (2014). *European external culture relations: Paving new ways?* (p. 108). Bruxelles: More Europe & ifa.
- Lussault, M. (2003). "Lieu" In J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (p. 555-563). Paris: Belin.
- Lussault, M. (2003). "Spatialité" In J. Lévy & M. Lussault (Éd.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés* (p. 866-868). Paris: Belin.

- Lussault, M. (2007). *L'homme spatial: la construction sociale de l'espace humain* (Vol. 1–1). Paris, France: Éd. du Seuil.
- Madeira, A. (2011). "L'itinérance des artistes et la constitution du champ des arts à Brasília (1958-2005)" In P. Gin & W. Moser (Éd.), *Mobilités culturelles - cultural mobilities* (p. 155–177). Ottawa: University Press of Ottawa.
- Maffesoli, M. (1997). *Du nomadisme: vagabondages initiatiques*. Paris: Livre de poche.
- Marcel, O. (2012). "De la « ferme » au « marché », trajectoire et mobilité de Peterson Kamwhati, artiste nairobi" *Transcontinentales (en ligne)*, (12/13). Consulté à l'adresse <http://transcontinentales.revues.org/1372>
- Marcel, O. (2014). *Des horizons à la trace. Géographie des mobilités de l'art à Nairobi*. (Thèse de doctorat). Université Bordeaux Montaigne, Bordeaux.
- Markovits, R. (2010). *Un « empire culturel » ? Le théâtre français en Europe au XVIIIe siècle (des années 1730 à 1814)* (thèse de doctorat). Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne.
- Markovits, R. (2014). *Civiliser l'Europe : politiques du théâtre français au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard.
- Markovits, R. (2015). "« Soft power » français au temps des Lumières" *L'Histoire*, 9, 74-79.
- Martel, F. (2013). "Vers un « soft power » à la française" *Revue internationale et stratégique*, 89(1), 67.
- Mekdjian, S., & Amilhat-Szary, A.-L. (2015, février). "Cartographies traverses, des espaces où l'on ne finit jamais d'arriver" Consulté à l'adresse visionscarto.net/cartographies-traverses
- Menger, P.-M. (2001). "Culture" In E. de Waresquiel (Éd.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959* (p. 180). Paris: Larousse : CNRS éditions.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur: métamorphoses du capitalisme*. Paris: Seuil.
- Menger, P.-M. (2005). *Profession artiste: extension du domaine de la création*. Paris: Textuel.
- Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur: s'accomplir dans l'incertain*. Paris: Seuil : Gallimard.
- Menger, P.-M. (2012). *Être artiste: oeuvrer dans l'incertitude*. Paris: Al Dante.
- Meyer, J.-B., Kaplan, D., & Charum, J. (2001). "Nomadisme des scientifiques et nouvelle géopolitique du savoir" *Revue internationale des sciences sociales*, 168(2), 341.
- Morange, M., & Schmoll, C. (2016). *Les outils qualitatifs en géographie : méthodes et applications*. Malakoff: Armand Colin.
- Morant, A. (de). (2002). "Théâtres nomades" *Scènes Urbaines*, (2).
- Morant, A. (de). (2007). *Nomadismes artistiques : des esthétiques de la fluidité* (Thèse de doctorat). Paris 10, Paris.
- Morant, A. (de). (2008). "Mobiles créateurs : tour d'Europe de l'esprit nomade" *Stradda, Hors les murs*, 12–14.
- Nivet, B. (2013). "La puissance ou l'influence ? Un détour par l'expérience européenne" *Revue internationale et stratégique*, 89(1), 83.
- Nye, J. (2004). *Soft Power. The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs.

- Nye, J. (2011). *The Future of Power*. New York: Public Affairs.
- Olmedo, E. (2015). *Cartographie sensible. Tracer une géographie du vécu par la recherche-création*. (Thèse de doctorat). Paris 1, Paris.
- Ortar, N. (2005). "Le paradoxe de l'ancrage et de la mobilité en zone rurale et péri-urbaine" In L. Bonnet & L. Bertrand (Éd.), *Mobilités, habitat et identités*. Paris: Ined. Consulté à l'adresse http://resohab.univ-paris1.fr/jclh05/article.php3?id_article=23
- Pailhé, J. (1998). "Le jazz, mondialisation et territorialité" *Mappemonde*, (51), 38-43.
- Pandraud, N. (2013). "Une théorie de l'observation in situ" *SociologieS [en ligne]*. Consulté à l'adresse <http://sociologies.revues.org/4315>
- Pavis, P. (2012). *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma* (2. éd). Paris: Colin.
- Pedrazzini, Y. (2013). "Néo-nomadisme" *Forumviesmobiles*. Consulté à l'adresse <http://fr.forumviesmobiles.org/reperes/neo-nomadisme-1755>
- Peneff, J. (2009). *Le goût de l'observation : comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*. Paris: La Découverte.
- Péronnet, P. (2013). "Musiques militaires et relations internationales de 1850 à 1914 : le cas français" *Relations internationales*, 155(3), 47.
- Perrin, T. (2013). "Vers une Europe créative ? Analyse du programme culturel de l'Union européenne pour 2014-2020" *L'observatoire*, (42), 3-7.
- Petit, E. (2010). "Du fil de l'eau en fils à retordre. Comment bricoler des techniques de terrain protéiformes en une méthodologie qualitative cohérente en géographie?" *L'information géographique*, 74(1), 9-26.
- Pignot, L. (2000). *La place de la Francophonie dans les relations culturelles internationales des collectivités territoriales*. Grenoble: Observatoire des politiques culturelles.
- Piolle, X. (1990). "Mobilité, identités, territoires" *Revue de Géographie de Lyon*, 65(3), 149-154.
- Pistone, D. (2014). "La musique comme ambassadrice ? L'Association française d'action artistique (1922-2006) : bilans et enjeux" *Relations internationales*, 156(1), 21.
- Planson, C. (2014). "Quand le réseau français à l'étranger s'exprime" *La Scène* (73), 88-89.
- Point, S., & Voynnet Fourboul, C. (2006). "Le codage à visée théorique" *Recherche et Applications En Marketing*, 21(4), 61-78.
- Poláček, R. (2007). *Study on impediments to mobility in the EU live performance sector and on possible solutions*. Helsinki: Finnish Theatre Information Centre.
- Poláček, R., & Staines, J. (2009). *In Transit. A study on international law and the mobility of artists, art works, cultural goods and services* (p. 90). Paris: UNESCO.
- Pourtier, R. (2005). "Les âges de la territorialité" In B. Antheaume & F. Giraut, *Le territoire est mort. Vive les territoires!* (IRD Editions, p. 384). Paris.
- Raffestin, C. (1980). *Pour une géographie du pouvoir* (Vol. 1-1). Paris: Librairies techniques.
- Raffestin, C. (1986a). "Écogenèse territoriale et territorialité" In F. Auriac & R. Brunet, *Espaces, jeux et enjeux* (p. 175-195). Paris: Fayard & Fondation Diderot.
- Raffestin, C. (1986b). "Territorialité: concept ou paradigme de la géographie sociale?" *Geographica Helvetica*, (2), 91-96.

- Raffin, F. (2008a). "La pensée nomade et les nouvelles mobilités artistiques contemporaines" In *Colloque Nomadisme, nouveaux médias et nouvelles mobilités artistiques en Europe*. Consulté à l'adresse www.conteners.org
- Raffin, F. (2008b). "L'art de l'écart: mobilités artistiques contemporaines et pensée nomade" *Stradda*, (10), 27-29.
- Raffin, F. (2009). "Altérités créatives et construction européenne" In *Le dialogue interculturel en Europe: nouvelles perspectives*. Grenoble: Editions de l'OPC.
- Raibaud, Y. (2009). "Les grands brassages de la musique" *La GéoGraphie*, (6), 32-39.
- Raibaud, Y. (2015). "Jalons pour une géographie de la danse" *Géographie et cultures*, (96), 5-24.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: Fabrique: Diffusion Les Belles Lettres.
- Rautenberg, M. (2008). "L' « interculturel », une expression de l'imaginaire social de l'altérité" *Hommes & migrations*, (Hors-série), 30-44.
- Regnauld, H. (2012). "Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes" *Chimères*, 76(1), 195.
- Retailé, D. (1998). "Concepts du nomadisme et nomadisation des concepts" In R. Knafou, *La planète « nomade »: les mobilités géographiques d'aujourd'hui* (p. 37-58). Paris: Belin.
- Retailé, D. (2005). "L'espace mobile" In B. Antheaume & F. Giraut, *Le territoire est mort, vive les territoires!* Paris: IRD éd.
- Retailé, D. (2009). "Malaise dans la géographie, l'espace est mobile" In M. Vanier, *Territoires, territorialités, territorialisation: controverses et perspectives* (p. 97-114). Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Retailé, D. (2010). "De l'espace nomade à l'espace mobile en passant par l'espace du contrat" Consulté à l'adresse <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00679163>
- Retailé, D. (2013). "Cartographie, quadrillage et ordre sédentaire" *L'Information géographique*, 77(4), 88-108.
- Rivière, P. (2017, septembre 12). "Projection Bertin (1953)". Consulté à l'adresse <https://visionscarto.net/projection-bertin-1953>
- Roche, D. (2011). *Les circulations dans l'Europe moderne: XVIIe-XVIIIe siècle*. Paris: Fayard-Pluriel.
- Roé, C. (2009). *La circulation internationale du spectacle: guide pratique de la diffusion du spectacle vivant, de la mobilité des artistes et des techniciens* (Vol. 1-1). Paris, France: IRMA, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles.
- Sack, R. D. (1986). *Human Territoriality: Its Theory and History*. CUP Archive.
- Saez, J.-P. (2008). "Repères pour mieux comprendre les enjeux interculturels" In A.-M. Autissier (Éd.), *Dialogue(s) interculturel(s) en Europe. Regards croisés sur l'Année européenne du dialogue interculturel* (p. 9-15). Culture Europe International.
- Saez, J.-P. (2009). "Conscience de l'interculturalité" In F. Labadie, J.-M. Lauret, L. Pignot, & J.-P. Saez, *Le dialogue interculturel en Europe: nouvelles perspectives* (p. 23-32). Grenoble: Editions OPC.
- Saez, G., & Saez, J.-P. (Éd.). (2012). *Les nouveaux enjeux des politiques culturelles: dynamiques européennes*. Paris: La Découverte.

- Said, E. W. (2013). *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris: Seuil.
- Sautter, G. (1985). "La géographie comme idéologie ?" *Cahiers de géographie du Québec*, 29(77), 193–203.
- Segré, G. (2012). "Julien. Un bassiste sur les routes" In S. Le Menestrel, *Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations* (p. 313). Paris: Hermann.
- Sheller, M. (2011). "Mobility" In *Sociopedia.isa*. ISA. Consulté à l'adresse <http://www.sagepub.net/isa/admin/viewPDF.aspx?&art=Mobility.pdf>
- Sheller, M., & Urry, J. (2006). "The new mobilities paradigm" *Environment and Planning A*, 38(2), 207–226.
- Smiers, J. (2009). "Joies et peines de l'interculturalisme" In F. Labadie, J.-M. Lauret, L. Pignot, & S. Saez Jean-Pierre, *Le dialogue interculturel en Europe: nouvelles perspectives*. Grenoble: Editions OPC.
- Staines, J. (2007). *Global Roaming. Mobility beyond Europe for professional artists and arts managers* (p. 21). Bruxelles: IETM.
- Starobinski, J. (2004). *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard.
- Staszak, J.-F. (2003). *Géographies de Gauguin*. Rosny-sous-Bois: Bréal.
- Staszak, J.-F. (2004). "L'exote, l'oviri, l'exilé : les singulières identités géographiques de Paul Gauguin" *Annales de Géographie*, 113(638), 363–384.
- Staszak, J.-F. (2011). "La fabrique cinématographique de l'altérité" *Annales de géographie*, 6(682), 577–603.
- Stock, M. (2004). "L'habiter comme pratique des lieux géographiques" *EspacesTemps.net [en ligne]*, (Travaux).
- Stock, M. (2005). "Les sociétés à individus mobiles : vers un nouveau mode d'habiter ?" *EspacesTemps.net*, Travaux. Consulté à l'adresse <http://www.espacestemp.net/articles/les-societes-a-individus-mobiles-vers-un-nouveau-mode-drsquoahabiter/>
- Stock, M. (2006). "L'hypothèse de l'habiter poly-topique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles" *EspacesTemps.net*, Travaux.
- Stock, M. (2011). "Habiter avec l'autre : identités et altérités dans les styles d'habiter polytopiques" *Le sujet dans la cité*, 2(1), 54-65.
- Stock, M. (2015). "Habiter comme « faire avec l'espace ». Réflexions à partir des théories de la pratique" *Annales de géographie*, 704(4), 424.
- Tarrius, A., & Missaoui, L. (2000). *Les nouveaux cosmopolitismes. Mobilités, identités, territoires*. La Tour d'Aigues: L'Aube.
- Tarsot-Gillery, S. (2014). "Une visibilité mieux installée à l'international" *Newstank culture*, (13586).
- Tartar(e). (2009). *AAAA. A: Afrique Amérique Asie Ailleurs Arbre: partition d'orateur*. Montpellier: L'Entretemps éd.
- Tartar(e). (2011). *Grand dictionnaire du théâtre de la rue et des boniments contemporains*. Montpellier: L'Entretemps.
- Todorov, T. (2002). "Le voyageur" In E. Garin (Éd.), *L'homme de la Renaissance* (p. 343–372). Paris: Éd. du Seuil.

- Todorov, T. (2009). *La peur des barbares au-delà du choc des civilisations*. Paris: Librairie générale française.
- Tremblay, R., & Tremblay, D.-G. (Éd.). (2010). *La classe créative selon Richard Florida: un paradigme urbain plausible ?* Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Tucker, A., Autissier, A.-M., Simonin, S., & Floch, Y. (2008). *La Circulation des oeuvres de rue et de cirque en Europe Enquête auprès d'un échantillon de compagnies artistiques* (p. 35). Paris: Circostrada c/o Hors les murs. Consulté à l'adresse http://www.circostrada.org/IMG/circulation_FR.pdf
- Urbain, J.-D. (2002). *L'idiot du voyage: histoires de touristes*. Paris: Payot.
- Urry, J. (2005). *Sociologie des mobilités: une nouvelle frontière pour la sociologie ?* (N. Burch, Trad.). Paris: A. Colin.
- Urry, J. (2007). *Mobilities* (reprint). Cambridge: Polity Press.
- Vaz da Silva, H. (1999). *Rapport sur la situation et le rôle des artistes dans l'Union Européenne*. Strasbourg: Parlement Européen. Consulté à l'adresse <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?type=REPORT&reference=A4-1999-0103&language=FR>
- Venayre, S. (2012). *Panorama du voyage (1780-1920): mots, figures, pratiques*. Paris: Les Belles Lettres.
- Verne, J. (2012). "« Le terrain, c'est moi ? » Reflections on the emergence of the field in translocal research. *Annales de géographie*, 687-688(5), 561.
- Vivant, E. (2006). "La classe créative existe-t-elle?" *Les annales de la recherche urbaine*, 101(économies, connaissances, territoires), 155-161.
- Vivant, E. (2009). *Qu'est-ce que la ville créative?* Paris: Presses univ. de France.
- Vivant, E. (2010). "Vers un urbanisme créatif?" In R. Tremblay & D.-G. Tremblay (Éd.), *La classe créative selon Richard Florida: un paradigme urbain plausible ?* (p. 149-163). Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- Volvey, A. (2007). "Land Arts. Les fabriques spatiales de l'art contemporain" *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, 33(129-130), 3-25.
- Volvey, A. (2010). "Spatialités d'une land activité: le Land Art à travers l'œuvre de Christo et Jeanne-Claude" In A. Boissière, V. Fabbri, & Volvey, *Activité artistique et spatialité* (p. 91-134). Paris: l'Harmattan.
- Volvey, A. (2012a). "Œuvrer d'art l'espace" *EchoGéo [En ligne]*, (21).
- Volvey, A. (2012b). *Transitionnelles géographies: Sur le terrain de la créativité artistique et scientifique* (Géographie). Université Lumière - Lyon II, Lyon.
- Volvey, A. (2014). "Entre l'art et la géographie, une question (d')esthétique" *Belgeo*, (3).
- Volvey, A., Boissière, A., & Fabbri, V. (2010). *Activité artistique et spatialité: (Maison de la recherche, Éd.)* (Vol. 1-1). Paris, France: l'Harmattan.
- Volvey, A., Calbérac, Y., & Houssay-Holzschuch, M. (2012). "Terrains de je. (Du) sujet (au) géographique" *Annales de géographie*, 687-688(5), 441.
- Volvey, A., & Houssay-Holzschuch, M. (2007). "La rue comme palette" *Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, (129-130), 145-174.
- Waresquiel, E. de (Éd.). (2001). *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*. Paris: Larousse : CNRS éditions.

- Wiesand, A. (2007). *National Policies Influencing Cultural Cooperation and Mobility in Europe* (p. 20). Bonn: ERICarts Institute.
- Wiesand, A. (2008). *Mobility Matters, Programmes and Schemes to support the Mobility of Artists and Cultural Professionals* (p. 61). Bonn: ERICarts Institute.
- Wylie, L. (1980). Diplomatie culturelle en France. *Le Débat*, 1(1), 77.
- Zelinski, W. (1971). The Hypothesis of the Mobility Transition. *Geographical review*, 61(2), 219–249.

Sources primaires

- Bena, R., Fouquet, B., Labridy, I., Roy, C., & Savoy-Rodange, A. (2012). *La mobilité européenne des artistes et techniciens du spectacle vivant*. Paris: EURES / Pôle emploi international.
- Bompard, B., & Tutard, J.-P. (2008). *Rencontres de boîtes*. Montpellier: L'entretemps.
- Bouvet, J., & Servoz, Y. (2014). Yaser Sonus, #01 Montréal. 2 Rien Merci.
- BureauExport. (2014). *Rapport d'activité 2014*. Paris.
- Commission européenne. (2007). *Communication de la Commission au Parlement européen, au Conseil, au Comité économique et social européenne et au Comité des régions relative à un agenda européen de la culture à l'ère de la mondialisation* (No. COM(2007) 242) (p. 15). Bruxelles.
- Commission européenne. (2010a). *Programme Culture (2007-2013)* (No. 2010/C 204/04). Bruxelles.
- Commission européenne. (2010b). *The European Agenda for Culture - progress towards shared goals* (No. SEC(2010) 904). Bruxelles.
- Conseil de l'Union européenne. (2007). *Projet de résolution du Conseil relative à un agenda européen de la culture* (No. 14485/07) (p. 10). Bruxelles.
- Deschamps, S. (2013). La carte aux trésors. *Les Inrockuptibles*, (898), 70-71.
- Gouteyron, A. (2008). *Quelles réponses apporter à une diplomatie culturelle en crise?* (No. 428) (p. 84). Paris: Sénat. Consulté à l'adresse <http://www.senat.fr/rap/r07-428/r07-428.html>
- Holvast, B., Da Silva, I., Krusinskaite, J., & Larsson, A. (2012). *Report on Building a Strong Framework for Artists' Mobility : Five Key Principles* (p. 32). European Commission.
- Legendre, J., & de Rohan, J. (2009). *Le rayonnement culturel international: une ambition pour la diplomatie française* (No. 458) (p. 124). Paris: Sénat. Consulté à l'adresse <http://www.senat.fr/rap/r08-458/r08-458.html>
- Meysat, B. (1992). Ajax, dépôts d'Egypte. *Théâtre/public*, (Hors série 6), 114-116.
- Nacre. (2009). *L'Euro-région Alpes Méditerranée* (Focus). Lyon. Consulté à l'adresse http://www.la-nacre.org/uploads/tx_estiondoc/Focus_euroregion1009.pdf
- Région Rhône-Alpes. (2005). *Soutien au spectacle vivant : une nouvelle politique de la création artistique, de l'emploi, des publics et du rayonnement* (No. 05.11.924) (p. 28). Lyon.
- Région Rhône-Alpes. (2012). *Europe, relations et solidarités internationales : coopération solidaire*. (No. 12.14.113) (p. 15). Lyon.
- Rhode, G. (2013). Rêves d'adolescent. *Stradda*, (29), 50-51.

Ville de Grenoble. (2012). *Convention-cadre de développement des projets et des échanges artistiques internationaux 2012-2014 conclue entre l'Institut français et la Ville de Grenoble* (Délibération No. 18-C001). Grenoble.

Ville de Lyon. (2014). *La culture à Lyon*. Lyon.

Tables et index

Table des figures

Figure 1 – Montréal d'après 2 Rien Merci.....	11
Figure 3 – Construction d'un terrain mobile	127
Figure 4 – Activité du FIACRe-international de 2006 à 2014	136
Figure 5 – Extrait de la base de données du FIACRe-international	137
Figure 6 – Extrait de la base après modification.....	137
Figure 7 – Protocole méthodologique	164
Figure 8 – Diffusion de Transe Express	236
Figure 9 – Un équilibre France/international dans la diffusion (2/2)	237
Figure 10 – Un équilibre France/international dans la diffusion (1/2)	238
Figure 11 – Action de soutien à la mobilité internationale du BureauExport	247
Figure 12 – Action de soutien à la mobilité internationale de la Nacre.....	248
Figure 13 – Typologie des aides à la mobilité internationale.....	250
Figure 14 – Un centre culturel français à l'étranger : le CCF de Ouagadougou.....	270
Figure 15 – Les programmes de l'Institut français pour la mobilité internationale des artistes.....	288
Figure 16 – Les conventions des métropoles rhônalpines avec l'Institut français	293
Figure 17 – Répartition disciplinaire des projets du FIACRe-international entre 2006 et 2014.....	316
Figure 18 – La tournée asiatique des Pokemon Crew en 2014	322
Figure 19 – <i>Le miroir</i> , une création du Théâtre des Asphodèles.....	360
Figure 20 – H-Burns dont l'œuvre est un grand voyage.....	383
Figure 21 – Les valeurs du voyage artistique	391
Figure 22 – Le camion de tournée de H-Burns avec l'espace mobile.....	401
Figure 23 – La route dans l'univers de Sammy Decoster : un espace central et indéfini	403
Figure 24 – Le site du festival <i>Passatge Insòlit</i>	408
Figure 25 – Les "couleurs" esthétiques de Chocolino.	412
Figure 26 – Le coucher de soleil, élément spatial intégré à l'esthétique du spectacle..	415
Figure 27 – L'imagerie institutionnelle dans la communication de Pokemon Crew.....	465
Figure 28 – L'altérité et le dialogue dans la chorégraphie d'Atropos (1/2).....	498
Figure 29 – L'altérité et le dialogue dans la chorégraphie d'Atropos (2/2).....	498
Figure 30 – L'impact de la langue française pour les projets théâtraux à l'international	511

Table des cartes

Carte 1 – Parcours d'un géographe mobile	130
Carte 2 – Diffusion de la compagnie Transe Express	238
Carte 3 – Diffusion du groupe Dub Inc	239
Carte 4 – Les artistes et opérateurs culturels français dans le marché international du spectacle	243
Carte 5 – Le réseau mondial des Instituts français	269
Carte 6 – Les élèves des Alliances françaises dans le monde	271
Carte 7 – Les territoires de relations internationales de Rhône-Alpes avant 2016	276
Carte 8 – Réseaux de coopération des métropoles rhônalpines	278
Carte 9 – Le monde de la Francophonie	280
Carte 10 – Les territoires de projection de la politique culturelle et extérieure de l'Union européenne.....	283
Carte 11 – Les opérations culturelles de l'Institut français à l'étranger de 2006 à 2016	289
Carte 12 – Les programmes de soutien à la mobilité internationale des collectivités publiques.....	291
Carte 13 – Destinations des projets financés par le FIACRe-international entre 2006 et 2014.....	306
Carte 14 – Évolution chronologique des destinations des projets du FIACRe-international de 2006 à 2014.....	313
Carte 15 – Géographie des projets du FIACRe-international par disciplines artistiques	314
Carte 16 – Le nomadisme de Renaud Brustlein	338
Carte 17 – La transhumance de Gilles Pastor	342
Carte 18 – L'itinérance de Brigitte Burdin.....	345
Carte 19 – Le monde schématique pour les artistes rhônalpins.....	358
Carte 20 – Parcours de création de la pièce « Atropos » de la compagnie de danse Lanabel.....	417
Carte 21 – La tournée d'une compagnie à travers le réseau culturel français à l'étranger	453
Carte 22 – Les projets des compagnies de théâtre rhônalpines dans le monde	508

Table des graphiques et tableaux

Graphique 1 – Formes spatiales et temporelles des résidences (1/3).....	325
Graphique 2 – Formes spatiales et temporelles des résidences (2/3).....	325
Graphique 3 – Formes spatiales et temporelles des résidences (3/3).....	325
Graphique 4 – Les différents motifs qui suscitent les voyages artistiques.....	328
Graphique 5 – L’assemblage des différents motifs des voyages artistiques.....	330
Tableau 1 – La figure du nomade et ses figures dérivées.....	90
Tableau 2 – Représentativité quantitative du FIACRe-international parmi les artistes rhônalpins.....	133
Tableau 3 – Tableau synthétique et analytique construit à partir des fiches d’instruction de la 1 ^{re} session 2014 du FIACRe-international.....	139
Tableau 4 – Échantillon des artistes interrogés.....	143
Tableau 5 – Corpus de littérature grise produite par ou sur les artistes.....	151
Tableau 6 – Échantillon des opérateurs culturels interrogés.....	152
Tableau 7 – Guide de codage du corpus des entretiens d’artistes.....	169
Tableau 8 – Codage et thématiques des matériaux construits en observation.....	174
Tableau 9 – Grandes thématiques issues des analyses des trois niveaux d’enquête.....	176
Tableau 10 – Comparatif des tournées et résidences.....	319
Tableau 11 – Échanges et collaborations au cours du voyage de Chocolindo.....	333
Tableau 12 – Cartographie des parcours des artistes interrogés.....	337
Tableau 13 – Comparatif des formes de parcours.....	348
Tableau 14 – Les différentes ressources auxquelles les artistes ont eu accès à l’étranger	370
Tableau 15 – Différents types de voyages réalisés à travers l’œuvre d’H-Burns.....	384
Tableau 16 – Espaces de l’ <i>entre</i> et spatialité créative mobile.....	405
Tableau 17 – Les gradients de dépassement des lieux : éléments d’une spatialité générique à une spatialité spécifique.....	413
Tableau 18 – Grille de captation selon des critères esthétiques de lecture de l’espace	421

Table des encadrés

Encadré 1 – Historicité de trois figures de l'artiste	41
Encadré 2 – Les artistes au sein des chaînes de coopération.....	44
Encadré 3 – Les motivations des artistes à déployer leur mobilité internationale	73
Encadré 4 – Les freins à la mobilité internationale pour les artistes européens.....	76
Encadré 5 – Mobilité des artistes et des professionnels de la culture pour la Commission européenne.....	77
Encadré 6 – L'itinérance selon la charte du CITI	86
Encadré 7 – Panorama artistique de la Région par la Nacre.....	122
Encadré 8 – Rencontrer Jean-George Tartare : couper la trajectoire	128
Encadré 9 – Contenu des fiches d'instruction	138
Encadré 10 – Tableau explicatif de la construction des modalités pour certaines colonnes du Tableau 3	140
Encadré 11 – Guide de conduite des entretiens d'artistes	147
Encadré 12 – Les artistes informent sur leurs œuvres et leur parcours artistique.....	149
Encadré 13 – Chocolindo, le projet Circulons 2.0 et le voyage à Ouagadougou	157
Encadré 14 – 2 Rien Merci, le projet <i>Yaser Sonus</i> et le voyage à Montréal.....	158
Encadré 15 – Articulation de différentes méthodes d'observation	159
Encadré 16 - Grilles thématiques d'observation.....	161
Encadré 17 – Dispositif d'observation de 2 Rien Merci à Montréal.....	162
Encadré 18 – Dispositif d'observation de Chocolindo à Ouagadougou.....	162
Encadré 19 – Règles de retranscription des entretiens.....	167
Encadré 20 – Interface principale du logiciel Sonal	170
Encadré 21 - Études statistiques sur la diffusion internationale des artistes français ..	225
Encadré 22 – La notion de <i>soft power</i> et ses déclinaisons	257
Encadré 23 – Les objectifs internationaux des politiques culturelles à Lyon, Saint-Étienne et Grenoble	262
Encadré 24 – Les programmes de résidence de l'Institut français concernant le spectacle vivant.....	286
Encadré 25 – Relais Culture Europe : lien entre l'Union européenne, les artistes et les territoires	296
Encadré 26 – SPACE, un exemple de plateforme européenne de réflexion et de mutualisation d'outils en faveur de la mobilité des artistes	299
Encadré 27 – Le bus tour sur la tournée de Skip the Use.....	320
Encadré 28 – Croquis du projet Circulons 2.0.....	332
Encadré 29 – Carnets de voyages de quelques compagnies rhônalpines	380
Encadré 30 - Se repérer dans la ville, donner du sens aux espaces de l' <i>entre</i>	396
Encadré 31 – Protocole et appareils de captation.....	420
Encadré 32 – La charge géopolitique d'un projet déposé au FIACRe-international.....	451
Encadré 33 – Le grommelot pour la compagnie Kumulus.....	516
Encadré 34 – La question de l'adresse au public, Moulin Cabot à Barcelone.....	516

Table des matières

Sommaire	5
Chapitre I. Les artistes : le portrait d'un sujet mobile.....	31
1. L'art et les artistes, une catégorie socio-professionnelle mobile	32
1.1. Entre création, culture et esthétique : un portrait mouvant à esquisser	33
1.1.1. Un portrait de l'artiste en créateur	34
1.1.2. Un portrait de l'artiste en acteur culturel.....	36
1.1.3. Un portrait de l'artiste en professionnel de l'esthétique.....	37
1.2. Historicité et contexte : des théories de l'art à la catégorisation des artistes.....	40
1.2.1. Faire œuvre d'art : théories de l'artiste en pratiques	40
1.2.2. Contexte de l'art et art contextuel	43
1.2.3. Les artistes dans leurs mondes : des catégorisations discutables	46
1.3. Quand l'art rencontre la mobilité	50
1.3.1. L'art <i>sur</i> la mobilité.....	50
1.3.2. De la créativité de l'artiste à des mobilités créatives.....	51
1.3.3. L'art <i>pour</i> la mobilité.....	52
2. La mobilité des artistes : représentations et pratiques.....	56
2.1. Comme des pierres qui roulent.....	57
2.1.1. Une hypermobilité de stars	57
2.1.2. Sexe, drogue et rock'n'roll	58
2.2. Portrait de l'artiste en hypermobile.....	59
2.2.1. La mobilité mondialisée des stars	60
2.2.2. L'hypermobilité comme concept	61
2.3. Portrait de l'artiste en nomade.....	62
2.3.1. La <i>bohème</i>	63
2.3.2. Des imaginaires bohémiens aux pratiques nomades.....	64
2.3.3. Les artistes nomades.....	66
2.3.4. Un nomadisme d'artistes.....	68
2.4. Le portrait des artistes à l'épreuve des frontières.....	71
2.4.1. Des artistes mobiles : les motivations	72
2.4.2. Les freins à la mobilité.....	75
2.4.3. Une préoccupation du secteur culturel.....	77
3. Des concepts pour étudier la mobilité des artistes	81
3.1. Des concepts pour penser la mobilité des artistes	81
3.1.1. La circulation.....	81
3.1.2. L'itinérance.....	84
3.1.3. Le nomadisme	87
3.1.4. La nomadologie	89
3.2. Des concepts pour penser le mouvement dans l'espace	91
3.2.1. D'une géographie de la mobilité.....	91
3.2.2. ...à une géographie mobile.....	94
3.2.3. La spatialité pour une relation mobile à l'espace	97
3.2.4. La territorialité pour une relation mobile multidimensionnelle	98
4. Jalons pour une géographie de la mobilité des artistes.....	101
4.1. Géographie, art et mobilité.....	101
4.1.1. Une géographie de l'art.....	102
4.1.2. Une géographie de la mobilité par l'art.....	103
4.1.3. Une géographie pour l'art	106

4.2. Faire des pratiques artistiques un objet d'étude.....	108
4.2.1. Les pratiques artistiques : un matériau pertinent pour une étude des mobilité	108
4.2.2. Les artistes ne sont pas des sujets comme les autres.....	111
Conclusion du premier chapitre.....	113
Chapitre II. Construire et analyser un terrain mobile.....	115
1. Mouvement de terrain : construire un terrain mobile.....	116
1.1. Pratiques de l'espace et espace des pratiques.....	116
1.1.1. Les pratiques dans une perspective relationnelle.....	116
1.1.2. Observer les pratiques des artistes.....	118
1.1.3. Les artistes et leurs « mondes de l'art ».....	120
1.2. Étudier la mobilité, capter le mouvement.....	121
1.2.1. Un territoire de départ : Rhône-Alpes.....	121
1.2.2. Au-delà, ailleurs, le monde : en terrain ouvert.....	123
1.2.3. Un terrain mobile.....	124
1.2.4. À terrain mobile, géographe mobile.....	129
2. Formats, discours, pratiques : un triptyque méthodologique.....	131
2.1. Le FIACRe-international : étude d'un dispositif territorial.....	132
2.1.1. Un dispositif représentatif des projets internationaux.....	132
2.1.2. La base de données pour une étude diachronique.....	137
2.1.3. Les fiches d'instruction pour une étude synchronique.....	138
2.2. Artistes et opérateurs culturels : approche qualitative de la mobilité par les discours.....	141
2.2.1. De l'explorateur au grand voyageur : la composition d'un échantillon d'artistes	141
2.2.2. Les entretiens d'artistes.....	145
2.2.3. Les discours d'artistes : entretiens et littérature grise.....	148
2.2.4. Les opérateurs culturels : une question d'échelle de l'action.....	152
2.3. Observer les artistes en voyage : étude in situ et in vivo.....	154
2.3.1. Deux projets et trois voyages d'observation.....	155
2.3.2. Une méthode d'observation en mouvement.....	159
2.3.3. Positionnement de l'observateur.....	160
3. Une analyse qui articule quantitatif et qualitatif.....	164
3.1. Traitement cartographique : vers une géographie des déplacements.....	164
3.2. Traitement quantitatif : vers des caractéristiques de voyages.....	166
3.3. Analyse des discours : donner du sens à la mobilité.....	167
3.3.1. Retranscription des entretiens et codage à visée théorique.....	167
3.3.2. Émergence de catégories analytiques.....	171
3.3.3. Une typologie des valeurs du voyage.....	171
3.4. Analyse des parcours : vers des profils de mobilité.....	172
3.5. Analyse des pratiques : spatialités et territorialités des voyages.....	173
Conclusion du chapitre 2.....	175
Chapitre III. Une géohistoire de la mobilité des artistes européens.....	177
1. Une approche géohistorique de la mobilité des artistes.....	178
1.1. Mobilité des concepts.....	179
1.2. Mobilité des hommes, mobilité des artistes, mobilité des arts.....	180
1.3. Des récits de voyages à une mondialisation culturelle.....	182
2. Naissance de l'artiste, essor des voyages.....	184
2.1. Portrait de l'artiste en "artiste".....	185

2.1.1.	Renaissance culturelle et naissance artistique	185
2.1.2.	L'accomplissement de la figure de l'artiste	186
2.2.	L'essor des voyages	188
2.2.1.	La figure du voyageur	188
2.2.2.	Le portrait de l'artiste en voyageur	190
3.	La mobilité des artistes à l'époque moderne : les circulations européennes	191
3.1.	Le rôle dynamique et structurant des institutions	191
3.1.1.	Les savants : des corporations aux académies.....	191
3.1.2.	Les puissants : l'Église et le Prince.....	192
3.2.	Mobilité géographique et mobilité socio-professionnelle	195
3.2.1.	Voyager pour apprendre	195
3.2.2.	Voyager pour organiser, vendre et diffuser	196
3.3.	Sur les routes d'Europe : circulations et grands chemins.....	197
3.3.1.	Pôles urbains et circulations européennes.....	197
3.3.2.	Sédentarisation, circulation, ambulation et nomadisme : le théâtre moderne et ses différentes mobilités.....	199
4.	La mobilité des artistes aux XIXe et XXe siècles : bohème et mondialisation.....	202
4.1.	L'esprit et la mobilité de la bohème : sortir du circuit	202
4.1.1.	De la bohème à la mobilité des artistes.....	202
4.1.2.	Itinérance des artistes au cours des XIXe et début XXe siècle.....	204
4.2.	La persistance du poids des institutions et le renouvellement des circuits : les artistes et la mondialisation artistique	205
4.2.1.	Les artistes français à la conquête des circuits internationaux.....	205
4.2.2.	L'institutionnalisation des circuits culturels et artistiques français dans le monde au service de la diplomatie	208
4.3.	Le voyage créatif et la recherche de l'ailleurs	210
4.3.1.	Le magnétisme de l'ailleurs.....	210
4.3.2.	Le voyage comme source de création	211
	Conclusion du chapitre 3.....	213
	Conclusion de la première partie.....	216
	Introduction de la deuxième partie	221
	Chapitre IV. La circulation du spectacle vivant.....	223
1.	La diffusion internationale du spectacle français	224
1.1.	Théâtre et Opéra : les classiques	227
1.1.1.	Le théâtre : fleuron et pesanteur	227
1.1.2.	Musiques classiques et opéra.....	228
1.2.	Arts de la rue et nouveau cirque : une spécificité française	229
1.3.	Musiques actuelles et danse : les secteurs prolifiques.....	231
1.3.1.	La danse	231
1.3.2.	Les musiques actuelles.....	232
2.	L'international : un terrain de jeu et une zone de chalandise.....	233
2.1.	L'international : un saut d'échelle pour les artistes français.....	234
2.2.	Transe Express et Dub Inc : deux cas de diffusion internationale	235
2.2.1.	La recherche d'un équilibre national/international.....	236
2.2.2.	Un élargissement géographique.....	238
2.2.3.	Un équilibre économique	240
3.	Un marché international de la musique et du spectacle vivant.....	241
3.1.	Le réseau mondial des salons et des festivals.....	241
3.2.	Un soutien à la diffusion	244

3.2.1. Les opérateurs de soutien à la diffusion.....	244
3.2.2. De la diffusion à l'export : une action stratégique.....	245
3.2.3. L'accompagnement à la mobilité.....	247
3.3. Dispositifs et bourses de mobilité internationale.....	249
Conclusion du chapitre 4.....	252
Chapitre V. La mobilité des artistes : un sujet de politique culturelle.....	253
1. Les politiques culturelles en faveur de la mobilité internationale des artistes.....	254
1.1. La France et sa diplomatie culturelle.....	254
1.1.1. Répondre à une « envie de France » au XXIe siècle.....	255
1.1.2. L'art au service d'une diplomatie d'influence.....	255
1.2. Les collectivités territoriales : des ambitions à l'international.....	258
1.2.1. La Région Rhône-Alpes et sa nouvelle politique culturelle (2005-2015).....	258
1.2.2. Les métropoles rhônalpines et leur volonté de rayonnement.....	261
1.3. La mobilité des artistes au service du projet européen.....	264
1.3.1. Un axe de la politique culturelle intérieure.....	265
1.3.2. Un sujet de politique extérieure pour l'Europe.....	266
2. Les cadres géopolitiques de la mobilité des artistes.....	268
2.1. La présence française dans le monde : réseau et opérateurs.....	268
2.1.1. Les Instituts français à l'étranger.....	268
2.1.2. Le réseau des Alliances françaises.....	270
2.2. Les territoires de coopération des collectivités.....	273
2.2.1. Rhône-Alpes : une Région active à l'international.....	273
2.2.2. Les Métropoles entre jumelages et inscription dans des réseaux thématiques.....	278
2.3. La Francophonie : un espace culturel international.....	280
2.4. L'Union européenne : cohésion interne et ambitions externes.....	280
2.4.1. Un désir d'Europe culturelle et un désir artistique d'Europe.....	281
2.4.2. L'Europe et sa politique extérieure.....	282
3. Des programmes et des dispositifs pour soutenir la mobilité des artistes.....	285
3.1. Les dispositifs de l'Institut français.....	285
3.1.1. Le soutien direct aux équipes artistiques.....	285
3.1.2. Les opérations à l'étranger : du bilatéral au multilatéral.....	289
3.2. Les dispositifs des collectivités territoriales.....	291
3.2.1. Les conventions de coopération de l'Institut français.....	292
3.2.2. Le FIACRe-international : un dispositif régional de soutien à la mobilité des artistes.....	293
3.3. Les dispositifs des organisations internationales et transnationales.....	295
3.3.1. L'espace de la Francophonie.....	295
3.3.2. Les programmes communautaires.....	296
3.3.3. Les réseaux culturels transnationaux.....	297
Conclusion du chapitre 5.....	301
Chapitre VI. Formes spatiales et temporelles des voyages d'artistes.....	303
1. Une géographie des déplacements des artistes rhônalpins.....	304
1.1. Une géographie concentrique autour de Rhône-Alpes.....	307
1.1.1. Le 1 ^{er} cercle : la prolongation du territoire français.....	307
1.1.2. Le 2 ^e cercle : l'étranger traditionnel.....	308
1.1.3. Le 3 ^e cercle : l'étranger proche.....	309
1.2. Les axes de la planète artistique et sa diagonale du vide.....	310
1.2.1. L'Afrique de l'Ouest : un espace de coopération.....	310
1.2.2. L'Amérique du Nord et sa capitale Montréal.....	311

1.2.3. Le reste du monde : émergence et vide.....	312
1.3. Variations autour d'une cartographie	312
1.3.1. Une lecture chronologique : une dispersion géographique	315
1.3.2. Une lecture sectorielle : une prépondérance du théâtre mais peu de spécificités géographiques.....	315
2. Les voyages artistiques : formes spatiales et temporelles des projets.....	318
2.1. Tournées et résidences : les deux formes classiques des déplacements artistiques	318
2.1.1. Résidences et tournées en théorie	319
2.1.2. Les tournées internationales des artistes rhônalpins	322
2.1.3. Les résidences des artistes rhônalpins à l'étranger.....	324
2.2. Le voyage artistique : un ensemble de déplacements au service d'un projet.....	327
2.2.1. Les motifs complexes des voyages artistiques	327
2.2.2. L'assemblage de différents motifs forment les voyages artistiques.....	330
2.2.3. Projets de diffusion et projets de compagnie	333
3. Parcours d'artistes : l'assemblage des voyages artistiques	335
3.1. De la notion de parcours d'artistes à sa cartographie	335
3.2. Trois parcours typiques	337
3.2.1. Renaud Brustlein, les tournées et le studio.....	337
3.2.2. Gilles Pastor et Salvador de Bahia.....	340
3.2.3. Brigitte Burdin et le monde.....	344
3.3. Nomadisme, transhumance et itinérance.....	347
3.3.1. La figure du nomade.....	348
3.3.2. La figure du transhumant	349
3.3.3. La figure de l'itinérant	350
Conclusion du chapitre 6.....	352
Conclusion de la deuxième partie.....	353
Introduction de la troisième partie.....	360
Chapitre VII. Spatialités de l'artiste-voyageur.....	363
1. Être loin, être proche, être en circulation : la distance et les trois valeurs du voyage artistique	364
1.1. Être loin : le voyage est une coupure	365
1.1.1. Une coupure spatiale : le franchissement d'une limite	365
1.1.2. Une coupure temporelle : la « dilatation de l'esprit ».....	366
1.1.3. Une coupure culturelle et organisationnelle : changer de "monde".....	367
1.2. Être proche : le voyage est une jointure	370
1.2.1. L'accès à des ressources situées.....	370
1.2.2. Présence et coprésence des artistes dans les lieux.....	373
1.2.3. Démystification, décalage, confrontation : les effets de la proximité	376
1.3. Être de retour : le voyage est une aventure	378
1.3.1. Le retour : dans les bagages des artistes	378
1.3.2. Le voyage à l'envers : quand le retour de l'œuvre "déplace"	381
1.3.3. Voyager est un mode de création	384
1.3.4. L'artiste-aventurier.....	386
2. Mobilité, espaces et création : les spatialités artistiques.....	392
2.1. Les espaces du déplacement : une spatialité artistique en mouvement	393
2.1.1. L'espace du déplacement est un espace de l'entre.....	393
2.1.2. À travers la vitre : un aperçu sur l'espace traversé.....	395
2.1.3. La route : un espace mobile.....	398

2.1.4. Esthétique de la route et espace mobile de créativité.....	402
2.2. Les lieux de l'ailleurs : de la métaphore de l'ancrage à la spatialité créative.....	405
2.2.1. Les lieux de diffusion et la métaphore de l'ancrage.....	407
2.2.2. Les lieux de création et la métaphore de l'amarrage.....	410
2.2.3. La création en réseau et la métaphore de l'enracinement.....	416
2.2.4. La création esthétique <i>du</i> lieu, la métaphore de l'abordage.....	419
Conclusion du chapitre 7.....	424
Chapitre VIII. La mobilité des artistes au service de la diplomatie culturelle.....	427
1. Une volonté de rayonnement pour les territoires.....	428
1.1. Être présent à l'extérieur.....	429
1.1.1. Diffuser des œuvres françaises.....	429
1.1.2. Mener des coopérations artistiques.....	430
1.2. Être visible à l'extérieur.....	432
1.2.1. La visibilité des institutions prestigieuses.....	432
1.2.2. L'image d'un « bouillonnement créatif ».....	434
1.2.3. L'impact des « porte-drapeaux ».....	435
1.3. Obtenir un "retour".....	437
1.3.1. L'international au service d'un intérêt public local.....	437
1.3.2. Rendre le territoire attractif.....	438
2. L'art dans les relations diplomatiques.....	440
2.1. Donner du sens à un soft power à la française.....	441
2.1.1. La diplomatie d'influence à l'œuvre.....	441
2.1.2. La paradiplomatie des collectivités.....	443
2.1.3. Un enjeu économique.....	444
2.2. Les activités artistiques dans un contexte géopolitique.....	445
2.2.1. Les artistes français et les frontières.....	446
2.2.2. Une géopolitique des cultures.....	448
2.2.3. Les artistes et leurs projets soumis aux aléas diplomatiques.....	450
2.3. Les projets d'artistes dans le circuit diplomatique.....	451
2.3.1. Un outil privilégié.....	452
2.3.2. Un outil structurant.....	453
2.4. Les projets d'artistes et la stratégie d'influence.....	455
2.4.1. Les artistes alimentent une politique de l'offre.....	456
2.4.2. Les artistes interviennent dans les relations diplomatiques.....	458
3. Les artistes et leur rôle d'ambassadeur.....	460
3.1. Des ambassadeurs de fait : un rapport d'identification.....	461
3.1.1. Être, être <i>de</i> , être <i>à</i>	461
3.1.2. Des artistes représentatifs.....	462
3.2. Des ambassadeurs contractuels.....	464
3.2.1. S'afficher.....	464
3.2.2. Se réclamer.....	466
3.3. Des ambassadeurs engagés.....	467
3.3.1. En représentation.....	468
3.3.2. En relation.....	470
Conclusion du chapitre 8.....	472
Chapitre IX. Une relation à l'Ailleurs et à l'Autre : mobilité et interculturalité.....	475
1. À la rencontre : la mobilité des artistes alimente le dialogue interculturel.....	477
1.1. Voyages et rencontres.....	478
1.1.1. La rencontre crée le voyage.....	478

1.1.2. Le voyage crée les rencontres	480
1.2. Les Autres de l'artiste	482
1.2.1. L'Autre théorique de la rencontre humaine.....	483
1.2.2. L'Autre-spectateur	485
1.2.3. L'autre culturel	488
1.2.4. L'autre, le partenaire.....	491
1.3. L'altérité créative : réciprocité et dialogue artistique.....	493
1.3.1. L'alter ego : une altérité artistique.....	494
1.3.2. Créer avec l'Autre et l'Ailleurs	496
1.3.3. L'Autre : le reflet de soi	499
1.3.4. La coopération artistique et culturelle.....	501
2. La langue et le langage artistique : communication et réciprocité.....	504
2.1. Les esthétiques du corps et du son voyagent mieux.....	505
2.2. Les esthétiques du texte et de la langue voyagent quand même.....	506
2.2.1. Les voyages internationaux des formes théâtrales.....	507
2.2.2. La langue française : une barrière et une force à l'étranger	509
2.2.3. La langue française comme un langage poétique et musical.....	512
2.3. La place de la langue dans les échanges et le dialogue interculturel.....	513
2.3.1. La nécessité de communiquer avec les intermédiaires	514
2.3.2. Les barrières de la langue au-delà de la compréhension	517
Conclusion du chapitre 9	520
Conclusion de la troisième partie	523
Annexe 1 - Appel à projet du Fiacre-international.....	535
Annexe 2 - Au jardin de la musique	536
Bibliographie	539
Sources primaires.....	552
Tables et index.....	553
Table des figures	553
Table des cartes.....	554
Table des graphiques et tableaux.....	555
Table des encadrés.....	556
Table des matières	557

Fabien BARTHÉLÉMY

Spatialités et territorialités du « voyage ordinaire ».

La mobilité internationale des artistes rhônalpins.

Thèse de doctorat sous la direction d'Anne-Laure Amilhat Szary

2018

Cette thèse de géographie porte sur la mobilité internationale des artistes. Mes travaux ont consisté à étudier les pratiques et les discours des artistes rhônalpins, plus spécifiquement dans le domaine du spectacle vivant, au regard des politiques culturelles et de leurs dispositifs. J'ai questionné ces pratiques (déplacements, construction de projets, création, diffusion) dans leur relation à l'espace et aux territoires, non par le prisme de l'ancrage mais par celui d'une mobilité internationale qui paraissait tout autant normale que valorisée aux yeux des artistes. Sur un plan théorique, ces pratiques ont été interrogées à travers la notion de nomadisme, abondamment mobilisée tant par les analystes que par les artistes eux-mêmes. La thèse consiste à déconstruire la conception de la mobilité des artistes comme une pratique nomade en proposant une analyse en termes de spatialités et de territorialités, laquelle décline plusieurs modalités de relations à la distance, au mouvement, aux institutions et à l'altérité. De 2012 à 2014, j'ai bâti et appliqué un protocole méthodologique impliquant tout d'abord la construction d'un *terrain mobile* afin de capter et comprendre au mieux le mouvement dans l'espace. Cette méthodologie a consisté à articuler un point de vue fixe (étude des politiques culturelles à plusieurs niveaux, des données issues du dispositif de la Région et des discours d'opérateurs culturels) et un point de vu mobile (entretien avec des artistes mobiles à l'international et observation de projets d'artistes à Montréal, Ouagadougou et Barcelone). Cette thèse dessine une géographie de la mondialisation culturelle par les voyages des artistes. Découlant des déplacements, elle reflète les affinités des artistes mais aussi les espaces de projection des territoires dont ils sont issus ainsi que des dynamiques de développement des marchés du spectacle vivant. Cette géographie relativise le poids du cadre européen et met en lumière un jeu de territorialités qui articule les *ici* (composés des relations institutionnelles aux différents niveaux de territoires dans lesquels les artistes s'inscrivent) et les *ailleurs* (composés des différentes destinations et de leur poids symbolique, humain et matériel investi puis véhiculé artistiquement). Loin d'un nomadisme généralisé et généralisant, l'étude des territorialités mobiles des artistes est révélatrice d'un rôle politique et symbolique des territoires dans la mondialisation culturelle.

Mots clés : mondialisation culturelle, artistes, mobilité, politiques culturelles, territorialité, terrain mobile.

This dissertation deals with the international mobility of artists, especially about performing arts in relation with cultural policies. The object of my study is artistic practices (displacements, projects, creation, distribution) in connection with space and territories. This is not tackled from the angle of anchorage but from that of mobility, expressed by artists as a normal and valorised activity. These practices have been questioned through the prism of nomadism - a notion that has been massively used by mobility analysts as well as by mobility actors themselves and criticized in the context of the new mobilities paradigm. In accordance with this paradigm, the dissertation discusses this romantic reading of mobility by analysing artistic mobility in terms of spatialities and territories, in relation with distance, movement, institutions or otherness. From 2012 to 2014, I applied mobile methods by building a mobile field in order to focus on and understand spatial movement. This methodology articulates a static point of view (study of cultural policies, of data from institutions and of cultural operators' speeches) and a mobile one (interviews with artists on the move, observations abroad). This dissertation draws a geography of cultural globalization based on artists' travels. It shows places visited by French artists in the context of economic trends and geopolitical logics. This geography balances the weight of the European Union as a political framework for cultural policies and artistic cooperation. It also lays emphasis on the relation with territories articulating places *here* (a multi-level institutional relationship) and places *elsewhere* (a multi-located way of creating). Far from the generalising idea of nomadism, this territorial study by artistic mobility reveals a political and symbolic action of territories in cultural globalization.

Keywords: cultural globalization, artists, mobility, cultural policies, territoriality, mobile field.