

Institut d'Etudes Politiques
Master 2 Politique et Gestion de la Culture



La mobilité des artistes émergents en Europe
Dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public

Directrice de mémoire : Marine DE LASSALLE

Sarah Weber n°21204854.

M2S4 – 2017-2018

Sommaire

Remerciements	3
Sigles	4
Introduction	5
A. La mobilité en Europe	9
B. La notion d'émergence	12
C. Méthode	13
I. Les enjeux de la mobilité pour les artistes émergents	18
1) Une mobilité à visages multiples	18
A. La mobilité, une notion qui recouvre différents sens	18
B. Les artistes, une société mobile ?	20
C. Les bénéfices de la mobilité pour les artistes	22
2) Le besoin d'être mobile pour les artistes émergents	24
A. Nécessité de visibilité pour exister	24
B. Les artistes émergents de 40 ans	26
C. Une concurrence internationale	28
3) Un encouragement à l'entrepreneuriat	30
A. L'artiste entrepreneur	30
B. Le développement de compétences à l'échelle européenne	32
C. Un fonctionnement en réseaux	34
II. Les conditions de la mobilité en Europe	37
1) La mobilité des travailleurs	38
A. Le travail atypique	38
B. Le cas des artistes	39
C. Les instances de Coordination des systèmes de sécurité sociale	40
2) Les conditions sociales de la mobilité	42
A. Principes généraux de la sécurité sociale en Europe	42
B. Travail temporaire dans un autre Etat membre	43
C. Travail dans différents Etats membres	44
3) Les conditions administratives et fiscales	48
A. La double-taxation	48
B. La TVA	50
C. Le VISA	51
III. Les formes de soutien de la mobilité des artistes émergents en Europe	54
1) Les programmes de financements culturels européens	54
A. Les différents types d'aide à la mobilité	54

B. Le programme Erasmus+	56
C. Le programme Europe Créative	59
2) Etude de cas : les plateformes Circus Next et IN SITU	61
A. Circus Next	61
B. IN SITU	62
C. Les artistes soutenus par Circus Next et IN SITU	64
3) Une Europe culturelle hétérogène	68
A. Le rapport des artistes et des œuvres aux territoires européens.....	68
B. L'Europe de l'Ouest au centre	71
C. L'Europe, une opportunité pour dépasser les limites nationales	75
Conclusion.....	79
Bibliographie.....	83
Annexes.....	88

Remerciements

Mes remerciements les plus profonds vont vers Mme Marine De Lassalle, pour m'avoir accompagnée tout au long de l'année à travers les différentes étapes du mémoire. Elle a su m'aiguiller avec patience, et méthode, ce qui m'a permis de définir un sujet de recherche qui m'a passionné et avec lequel je n'ai cessé d'apprendre dans son exploration.

De plus, je tiens à remercier Mr Jérémy Sinigaglia, pour ses conseils avisés et le regard qu'il a apporté dans la construction de la recherche. Il a permis de définir une méthodologie et des axes d'approches du sujet ainsi que d'éviter certains biais.

D'autre part, j'aimerais remercier vivement Mme Marie Le Sourd, qui a accepté d'être jury dans le cadre de ce mémoire et m'a apporté son expertise dans la relecture des parties. Son regard m'a permis de mieux saisir les enjeux de la mobilité pour les artistes en Europe.

Par ailleurs, je tiens également à remercier sincèrement l'ensemble de l'équipe IN SITU, Nadia Aguir, Directrice des relations européennes et internationales, Camille Fourès et Elisabeth Simonet, respectivement ancienne et actuelle chargées de coordination, Maxime Demartin chargé de communication et Rachel Padolus chargée d'administration. Ils ont su répondre à mes interrogations et générer de nouvelles réflexions tout au long de mon stage. J'apprécie notamment un véritable engagement de leur part auprès des artistes, et une remise en question constante de leurs pratiques, en vue de servir au mieux les besoins du secteur, de manière humaine, créative et efficace.

Sigles

CDI	=	Contrat à durée indéterminée
CECA	=	Communauté Economique du Charbon et de l'Acier
CEE	=	Communauté Économique Européenne
CN	=	Circus Next
ELA	=	European Labor Authority
FEDEC	=	Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles
IS	=	IN SITU
JTC	=	Jeunes Talents Cirque
JTCE	=	Jeunes Talents Cirque Europe
MIP	=	Mobility Information Point
MOC	=	Méthode Ouverte de Coordination
NGO	=	Non-Governmental Organisation
ONDA	=	Office national de diffusion artistique
RCE	=	Relai Culture Europe
UE	=	Union européenne
UEM	=	Union Économique et Monétaire

Introduction

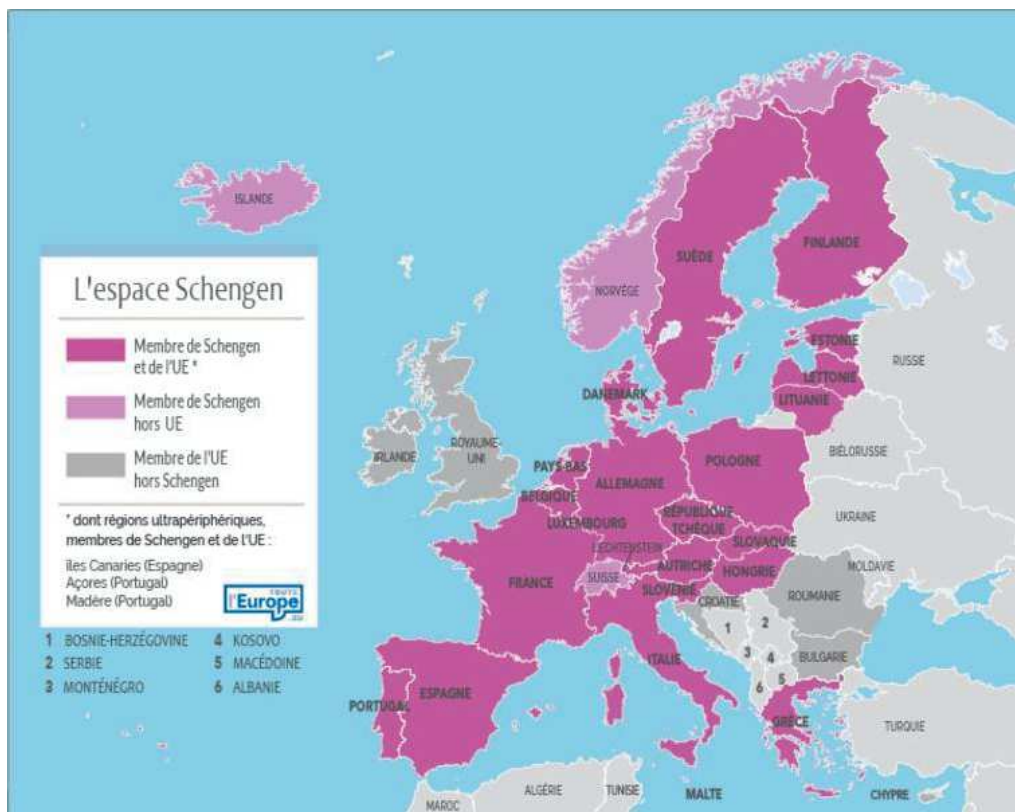
En 2017, l'Union européenne fête symboliquement ses soixante ans d'existence, date d'anniversaire de la signature du Traité de Rome instaurant la Communauté Économique Européenne (CEE) en 1957. Composée de 28 États membres, depuis l'adhésion de la Croatie en 2013, l'Europe n'a cessé de s'agrandir et d'admettre en son sein de nouveaux pays. Cinq pays sont actuellement en négociations pour une adhésion future : l'Albanie, la Serbie, la Macédoine, le Monténégro et l'épineux cas de la Turquie. Ce qui était alors la Communauté Economique du Charbon et de l'Acier (CECA) en 1951, composée de six pays (Allemagne, France, Italie, Belgique, Luxembourg et Pays-Bas), s'est transformée en une union économique et politique solide et puissante au fil des traités et de l'arrivée de nouveaux États.

D'abord économique avec la CEE et la mise en place de directives supprimant les droits de douane entre les pays membres, l'Europe s'est unie politiquement au fil des traités et des élargissements successifs (Danemark, Royaume-Uni, Irlande en 1973, Grèce en 1981, Espagne et Portugal en 1986, Suède et Finlande en 1995 puis les pays de l'ancien bloc soviétique en 2004 et 2007 et enfin la Croatie en 2013). L'Europe devient progressivement une communauté large qui doit composer avec les différences et spécificités culturelles de ses membres. L'enchevêtrement de cultures politiques nationales différentes peut parfois rendre complexe le processus de décision politique.

La signature du Traité de Maastricht en 1992 introduit la libre circulation des biens, des services, des personnes et des capitaux au sein de l'Union européenne instaurant alors le marché unique, pilier fondamental de l'architecture européenne (prévu par l'Acte Unique Européen de 1986). Les accords de Schengen signés en 1985 et entrés en vigueur en 1995 renforcent et parachèvent cet espace économique européen, libre, et créent un espace dans lequel les individus peuvent circuler librement sans contrôle aux frontières, les déplacements au sein de cet espace étant considérés comme « intérieurs ». L'espace Schengen depuis le 1er juillet 2013 est composé de 26 pays, dont :

- 22 Etats membres de l'Union européenne : l'Allemagne, l'Autriche, la Belgique, le Danemark, l'Espagne, l'Estonie, la Finlande, la France, la Grèce, la Hongrie, l'Italie, la Lettonie, la Lituanie, le Luxembourg, Malte, les Pays-Bas, la Pologne, le Portugal, la République tchèque, la Slovaquie, la Slovénie et la Suède (l'Irlande et la Grande-Bretagne ne sont que partiellement intégrés à l'espace Schengen)

- 4 Etats associés : l'Islande, le Liechtenstein, la Norvège, et la Suisse.



Carte de l'Espace Schengen – Source : Toute l'Europe¹

L'Europe, devenue un véritable espace économique et touristique, ouvert, cherche sans cesse à unifier son territoire géographique vaste. Ainsi, la création de la monnaie unique, l'Euro, en 1999 permet de fortifier cette recherche d'union et d'unité. On peut aisément affirmer que l'adoption de l'Euro constitue la dernière phase d'intégration pour les pays qui participent à l'Union Économique et Monétaire (UEM²). Par ce moyen, l'Europe va chercher à se positionner comme une véritable puissance économique face aux américains et aux chinois. Les élargissements vers l'Est en 2004 vont permettre d'étendre considérablement ce marché de consommateurs.

Mais, que serait l'Europe économique sans un cadre politique stable, unifié et s'imposant à tous les Etats membres ? C'est la raison pour laquelle cette Europe économique va se doter de cadres politiques afin de construire une Europe politique. Le Traité de Lisbonne, entré en application en 2009, en est la base essentielle car il amène une meilleure coordination entre les

¹ Toute l'Europe, « Les pays membres de l'espace Schengen » [en ligne] (09/05/18) <<https://www.toutleurope.eu/les-pays-membres-de-l-espace-schengen.html>>.

² L'UEM correspond à un ensemble de pays ayant un marché commun de biens, de travail et de capitaux et qui ont la volonté d'utiliser une monnaie unique. L'UEM est caractérisée par trois critères : la libre circulation des capitaux et une harmonisation monétaire, la création de l'institut monétaire européen (1994) et, enfin l'adoption d'une monnaie unique.

pays membres. Il clarifie les compétences qui relèvent des Etats membres et celles qui relèvent de l'Europe et institue de nouvelles réformes visant les institutions européennes (simplification de la procédure de décision au Conseil de l'Europe, renforcement du Parlement européen ainsi que des parlements nationaux...) dans un but de modernisation.

Toutefois, malgré ces efforts d'intégration et d'unification des législations, l'Europe, comme modèle institutionnel, connaît une crise de légitimité auprès des citoyens européens. Elle semble devoir se réformer ou en tout cas trouver les moyens de faire connaître ses projets, ses actions et de faire valoir son utilité auprès des citoyens des différents pays membres. Cette crise de légitimité est qualifiée de « multifacettes » par des auteurs comme Nathalie Brack³, car elle a à la fois un impact dans les domaines économiques, budgétaire, écologique, et sécuritaire (avec la montée de la menace terroriste et les vagues d'attentats qui ont frappé certains Etats membres) mais surtout démocratique car elle pose plus encore la question du leadership de l'Union.

Comme le souligne Isabelle Jégouzo, cheffe de la Représentation de la Commission européenne à Paris : « Après 60 ans de construction européenne qui ont apporté des progrès majeurs dans tous les domaines de la vie quotidienne, les Européens doivent décider ensemble sur leur avenir commun, pour continuer à peser sur l'histoire du monde⁴ ». L'Europe apparaît aujourd'hui à un tournant. Brexit, montée des populismes, fermeture des frontières, euroscepticisme, crise des réfugiés, autant de facteurs d'une Europe fragilisée. Son enjeu actuel est de retrouver une Union forte, d'Etats membres regroupés non seulement autour d'une logique économique, mais de valeurs universelles : humanisme, démocratie, liberté d'expression, respect des droits de l'Homme...

Dans cette crise de légitimité, la culture a un rôle à jouer. En effet, comme le souligne l'article de l'IETM – Réseau international pour les arts du spectacle contemporains, réalisé par Elena Polivtseva en juillet dernier, « la culture a repris de l'importance ces dernières années au sein de l'UE et des institutions⁵ ». D'abord construite autour de valeurs économiques, elle s'est dotée d'une véritable politique européenne au fil des années. Le premier Plan d'action culturelle a été établi par la Commission européenne en 1977 et en 1992, le traité de Maastricht instaure les compétences culturelles pour l'UE. La politique culturelle a alors pour but la favorisation

³ BRACK Nathalie, « Construction européenne et légitimité démocratique : Les relations difficiles entre l'UE et les citoyens. », *Politique européenne*, L'Harmattan, 2015, n°47, p.146-154.

⁴ Interview d'Isabelle Jégouzo, cheffe de la Représentation de la Commission européenne à Paris [en ligne] <<http://www.touteurope.eu/actualite/se-rassembler-pour-affronter-l-avenir-par-isabelle-jegouzo.html>>.

⁵ "Culture has regained prominence in recent years within the discourse of the EU and its institutions." In Polivtseva E. (2018), "Recreating Europe: Culture returns to the EU stage" [en ligne] in IETM (15/08/18) <<https://www.ietm.org/en/themes/recreating-europe-culture-returns-to-the-eu-stage>>.

de « l'épanouissement des cultures des Etats membres, dans le respect de leur diversité nationale, tout en mettant en évidence l'héritage culturel commun⁶ ». Cela en suivant sept directives :

- « promouvoir la création dans sa diversité et contribuer au développement économique de ces secteurs ;
- renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté européenne, dans le respect de la diversité des traditions et cultures nationales et régionales ;
- faciliter l'accès du citoyen européen à la culture, comme facteur d'intégration sociale ;
- soutenir les échanges culturels non commerciaux ;
- exploiter le potentiel d'emploi du secteur culturel ;
- promouvoir la diversité culturelle des pays de l'Union ;
- contribuer au rayonnement de la culture européenne dans le monde.⁷ »

Pour mettre en place ces objectifs, l'UE répond au principe de subsidiarité. C'est-à-dire qu'elle intervient en complément de l'action des Etats membres et non à leur place. C'est donc en premier lieu aux Etats de mener une politique culturelle. Le rôle de l'UE étant de favoriser leur coopération à l'échelle européenne.

L'article réalisé par Elena Polivtseva met en avant la prise en compte grandissante de la dimension humaine de la culture par les fonctionnaires européens, au-delà de la dimension économique sur laquelle la politique européenne s'est construite. La culture est vue comme un outil pour tisser du lien avec les citoyens européens et comme « un moyen de renforcer l'identité européenne et les valeurs partagées⁸ ». Selon l'auteure, cette prise en compte exponentielle des valeurs et de la dimension sociale et humaine de la culture, dans le programme 2021-2027 notamment, est un pas en avant au regard de l'ancien programme qui était davantage tourné vers la croissance et l'emploi. Ainsi, la culture, et par la même le cirque et la création artistique en espace public, ont leur place dans la re-légitimation du projet européen et l'intégration des citoyens dans des actions trans- et internationales.

Au sein de ce mémoire, nous nous intéresserons à la mobilité des artistes émergents dans ce contexte large qu'est l'Union européenne. Les prochains points seront ainsi consacrés à la définition à la fois de la mobilité et de l'émergence, afin d'en comprendre les contours.

⁶ Toute L'Europe (2017), «La politique européenne de la culture » [en ligne] (09/09/18) <<https://www.touteurope.eu/actualite/la-politique-europeenne-de-la-culture/>>.

⁷ *Ibid.*

⁸ «a vehicle to strengthen European identity and its citizens' shared values» In *Opus Cit.* Polivtseva E. (2018), «Recreating Europe: Culture returns to the EU stage» [...].

A. La mobilité en Europe

La notion de mobilité utilisée dans le cadre de cette recherche correspond à une mobilité temporaire, qui peut être de courte ou de longue durée (de quelques jours à plus d'un an) et qui se déroule d'un Etat à un autre, ici au sein de l'Union européenne, ou d'un pays tiers vers l'UE. En effet, les artistes européens sont amenés à se déplacer de manière transnationale pour différentes raisons : réaliser une formation, une résidence, un stage, un contrat, une tournée, une collaboration avec d'autres artistes ou compagnies, présenter leur spectacle, développer leurs compétences, découvrir un nouvel espace de jeu et de création, effectuer une mission auprès de différents publics, donner des cours ou des workshops, etc. « La mobilité fait avant tout partie intégrante de la vie professionnelle régulière des artistes et des professionnels de la culture⁹ ». Il n'y a pas une mobilité mais des formes de mobilités, qui ont des raisons, des conditions et des objectifs différents. La mobilité se questionne en termes d'opportunités et de moyens, car celle-ci a un coût financier, mais aussi de façon politique et sociale, car il s'agit ici de passer d'un Etat à un autre. Au sein de cette introduction nous allons parcourir la valorisation de la mobilité par les organisations européennes, afin d'en comprendre les enjeux politiques.

La mobilité des artistes s'est construite peu à peu comme un enjeu des politiques culturelles de l'Union européenne. La Commission européenne mentionne la notion de mobilité comme une « condition de survie professionnelle¹⁰ » pour une partie des artistes européens. La mobilité permet en effet de construire des carrières et voies professionnelles à l'international et de dépasser ainsi les limites nationales (en termes de formation, de marchés, de financements etc.). C'est une façon de se former dans des conditions d'excellence, de créer des réseaux européens d'expertise, de développer la création transnationale et l'innovation. La Commission européenne met également en avant la mobilité comme permettant l'accès à de nouveaux marchés, la création d'emplois, l'accès à un plus grand public, la promotion de la diversité culturelle et du dialogue interculturel. En effet, derrière le mot mobilité, différents enjeux sont sous-jacents, et concernent une grande partie du milieu culturel en Europe.

Par ailleurs, les organisations ont également intérêt à soutenir la mobilité des artistes émergents. L'étude *Mobility Matters*¹¹ répertorie différentes motivations portées par les

⁹ Ericarts (2008), « Mobility matters », [en ligne] (15/06/18), cité par On the Move <<http://on-the-move.org/charte/mobilitdesartistes/>>.

¹⁰ ¹⁰ Commission Européenne, « Mobilité des artistes et des professionnels de la culture » [en ligne] *Culture, soutenir les secteurs européens de la culture et de la création* (25/07/18) <https://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/mobility_fr>.

¹¹ *Op. Cit.*, ERICarts (2008), « Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the [...], pp.20, 24.

organismes culturels (Ministères de la Culture nationaux, NGOs, associations, fondations, ou agences culturelles) :

- la promotion et l'échange artistique et intellectuel ;
- la découverte de nouveaux talents prometteurs ;
- le développement de la carrière, de la visibilité et de la compétitivité des artistes à l'international ;
- la mise en valeur de l'image du pays à l'étranger ;
- le suivi des programmes et des relations culturels ;
- l'augmentation de la valeur économique du secteur culturel par le soutien aux exportations à l'international, à l'exploration du marché culturel et aux connexions avec celui-ci ;
- la favorisation du dialogue interculturel ;
- la promotion du développement économique et culturel d'autres régions du monde.

Ces valeurs sont avant tout portées par la Commission européenne, qui a pour mission de favoriser la mobilité des artistes entre les Etats membres. Depuis 2008, ces derniers opèrent à un échange de bonnes pratiques et coopèrent via la Méthode Ouverte de Coordination (MOC), réunissant des experts des Ministères de la Culture et des Institutions Culturelles Nationales. L'objectif est de proposer des méthodes à utiliser au niveau européen dans le domaine culturel, en passant par l'identification de problèmes existant et la compréhension de moyens efficaces pour les dépasser de manière concrète. Des groupes MOC ont été sollicités sur les questions de mobilité des artistes et des professionnels de la culture, mais aussi sur les industries culturelles et créatives, le dialogue interculturel, l'accès à la culture, la culture et l'éducation et la mobilité des œuvres par exemple¹².

En 2011, un rapport¹³ concernant la mobilité des artistes a été établi par un groupe de travail MOC constitué de 25 experts représentant différents Etats membres. Ce rapport s'inscrit dans le plan de travail de l'Agenda Européen pour la Culture 2011-2014. Il retrace les programmes d'aides à la mobilité, les problèmes rencontrés par les jeunes artistes et professionnels de la culture. En 2014, une autre recommandation a été réalisée par des experts, cette fois-ci

¹² Commission Européenne, « Mobilité des artistes et des professionnels de la culture » [en ligne] *Culture, soutenir les secteurs européens de la culture et de la création* (25/07/18) <https://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/mobility_fr>.

¹³ Open Method of Coordination (2011), « Report on building a strong framework for artist's mobility: five key principles » [en ligne] (25/07/18) <file:///C:/Users/Sarah/Desktop/Mémoire/Partie%203/artist-mobility-report_en.pdf>.

concernant plus particulièrement les résidences d'artistes dans les pays de l'UE. De plus, entre 2013 et 2014, deux séminaires, regroupant des représentants des administrations et des professionnels du secteur, ont été organisés par la Commission européenne autour des pratiques administratives de la mobilité des artistes et professionnels de la culture (TVA, visas, sécurité sociale, etc.). Cet investissement des l'UE envers la mobilité montre l'importance qu'elle symbolise dans le projet européen, par le dépassement des frontières. Cependant, cela révèle aussi la complexité du fonctionnement européen qui a besoin d'être remanié, notamment par rapport aux questions administratives et sociales de la mobilité, qui demeurent complexes pour les professionnels de la culture.

De ce fait, des Points d'Information sur la Mobilité¹⁴ (MIP), des relais nationaux d'information sur les questions administratives de la mobilité, ont été mis en place dans neuf pays¹⁵. Ces MIP font partie du réseau On the Move, dédié à l'information sur la mobilité culturelle en Europe et à l'International, principalement par une plateforme numérique gratuite en ligne¹⁶. En effet, l'accessibilité de l'information des conditions de la mobilité est le premier moyen de palier à cette complexité et de rendre visible des opportunités qui facilitent les déplacements (appels à projets, financements, résidences, formations...). En effet, ce sujet nécessite de mettre à disposition une information adaptée en fonction chaque pays et de la rendre accessible aux artistes, aux professionnels de la culture, et aux citoyens européens pour que la mobilité puisse se réaliser le mieux possible.

Il n'existe pas une, mais bien différentes façons d'être mobile, reliées elles-mêmes à des réglementations juridiques et administratives bien spécifiques à chaque pays et à chaque cas particulier. En cela, la mobilité en Europe est complexe, et pourtant nécessaire pour un certain nombre d'artistes, soit financièrement, soit artistiquement. En effet, la mobilité est source de curiosité, d'échanges, de rencontres, d'apprentissage, d'inspiration. Être mobile c'est aller à la découverte du monde, de l'autre, c'est créer des liens et développer une plus grande connaissance des territoires, des cultures et des pratiques. La mobilité fascine et apporte l'opportunité de créer des expériences différentes de celles réalisées au niveau local. A une époque où l'Europe ferme de plus en plus ses frontières, que signifie être un artiste mobile ?

¹⁴ On the Move, « Mobility Information Points (MIP) » [en ligne] (25/07/18) <<http://on-the-move.org/files/Information%20on%20MIP.pdf>>.

¹⁵ Cultuurloket (Belgique), CzechMobility.Info (République Tchèque) Theatre Info Finland (Finlande), MobiCulture (France) touring artists (Allemagne), DutchCulture/TransArtists (Pays-Bas), Loja Lisboa a Cultura (Portugal), Wales Arts International (Wales /UK) ou Tamizdat (USA).

¹⁶ <http://on-the-move.org/>

B. La notion d'émergence

Ce mémoire porte sur la mobilité des artistes émergents en Europe. Nous avons entrevu la thématique de la mobilité, mais que signifie l'émergence ? Qu'est-ce qu'un artiste émergent en Europe ? En effet, cela reste un terme assez flou. C'est un jargon que l'on retrouve dans les milieux culturels depuis plus de 10 ans, et qui pourtant garde toujours sa place. Selon le réseau européen On the Move, ce sont des artistes « jeunes en termes d'âge et/ou de développement de carrière¹⁷ ». La notion d'émergence est relative à une « apparition soudaine¹⁸ », au fait de sortir d'une zone invisible pour se dévoiler au monde, aux regards. Un artiste émergent est à découvrir, à repérer.

De son côté, Liveurope, plateforme de soutien aux artistes émergents européens dans le domaine de la musique, pose un cadre aux artistes pouvant prétendre à un accompagnement à l'émergence :

“In order to be considered as a ‘Liveurope supported’ performance, the artists need to have fulfilled a number of criteria. Firstly, the artists must be based on the European continent, must have proven a dedication and aspiration for an international music career, but may not have been professionally active for over 5 years. Moreover, the artists in question must have published at most 3 professional studio albums, but must have provided a valid demonstration of a professional entourage. To be eligible in the Liveurope mechanism, the artist in question must be from a country other than the one where the venue is established.¹⁹”

Les critères sont ici très précis. L'artiste émergent doit déjà être mobile, avoir eu des expériences professionnelles, et, on peut l'imaginer, un potentiel de carrière. En effet, il doit être entouré de professionnels, c'est-à-dire avoir un réseau qui le soutient et le suit. Ainsi, l'artiste, pour accéder à ce soutien, a besoin d'être européen, mobile, d'avoir des expériences probantes, tout en ayant une activité professionnelle depuis moins de 5 ans et publié 3 albums studios au maximum. Cela concerne donc des artistes dans le milieu professionnel, déjà reconnus d'une certaine manière, intégrés dans les réseaux, qui auraient besoin d'une visibilité supplémentaire pour « lancer » leur carrière. Chaque plateforme a sa définition de l'émergence plus ou moins large. Dans tous les cas, l'artiste émergent se distingue à la fois de l'artiste amateur - qui pratique l'art pour son plaisir, sans en faire sa profession - et de l'artiste reconnu,

¹⁷ On the Move, Cultural Mobility Information Network, « Move On! La Mobilité pour artistes émergents » [en ligne] (12/12/17) <<http://on-the-move.org/files/Move%20On%20FR%202014%20.pdf>>, p.4.

¹⁸ Dictionnaire Larousse.

¹⁹ Liveurope, [en ligne] (25/02/18) <<http://liveurope.eu/who-we-are-and-what-we-do>>.

qui lui n'a plus besoin d'émerger, mais fait partie du milieu depuis un certain nombre d'années - il a accumulé des expériences et des formes de reconnaissances notoires.

A la notion d'artiste émergent, il faut associer les notions de repérage, et de sélection. En effet, le repérage des artistes émergents se fait généralement par appel à projet. Les artistes sont invités à déposer leurs candidatures et doivent passer plusieurs étapes de jurys pour être sélectionnés, et ensuite soutenus. Le repérage se fait également directement par les professionnels, qui identifient de nouveaux talents et font le choix de les accompagner sur le devant de la scène. Le soutien peut consister en une résidence, du conseil (aide en communication, marketing, coaching artistique, etc.) ou peut être financier (production ou diffusion). Ce soutien est, la plupart du temps, porté par un label ou permet d'obtenir un prix qui pourra être un signe de reconnaissance artistique permettant de valider la qualité des artistes émergents auprès des professionnels du milieu.

L'émergence s'accorde avec les objectifs de l'Union européenne, à savoir le développement de l'innovation, de la compétitivité, de l'attractivité, de l'insertion professionnelle et de l'intégration sociale des jeunes. En effet, les politiques de soutien aux artistes émergents sont généralement tournées vers les jeunes artistes, les pépites repérées à la sortie des Ecoles, ou par appel à projet, qui n'ont pas encore construit une carrière suffisamment stable, et ont ainsi besoin d'accompagnement. La jeunesse est une des compétences d'appui de l'Union européenne, à côté de la santé, l'industrie, la culture, le tourisme, l'éducation, la formation professionnelle, la protection civile et la coopération administrative. Elle est, dès ses débuts, associée à la mobilité et aux échanges entre les jeunes européens. Cependant, l'émergence artistique ne se limite pas à la jeunesse. Il s'agira, dans le cadre de ce mémoire, d'observer quelles sont les caractéristiques et les besoins des artistes émergents européens, afin de mieux comprendre le secteur et ses problématiques propres.

C. Méthode

Nous avons à présent dessiné le contour des termes principaux de ce mémoire, à savoir la mobilité et l'émergence, dans un spectre plus grand qu'est l'Union européenne. Avant d'aller plus loin dans le déroulé, développons un point de méthode, afin de comprendre la démarche, mais aussi les limites de cette recherche. Plusieurs étapes ont été parcourues sur une année : la définition du sujet, l'élaboration d'une problématique, la recherche par des lectures, la réalisation de statistiques et d'entretiens et la rédaction du mémoire.

Durant la période de définition du sujet, l'objet de recherche a évolué de l'identité culturelle européenne, au soutien à la jeune création contemporaine, pour s'affiner sur la mobilité des artistes émergents en Europe, dans le domaine du spectacle vivant, et plus particulièrement du cirque et de la création artistique en espace public. Les principales questions sous-jacentes à cette recherche sont : qu'est-ce que l'émergence ? Comment est-elle soutenue au niveau européen ? Y a-t-il des voies d'accès privilégiées à ces soutiens ? Quels types d'organisations favorisent cette émergence dans le domaine du spectacle vivant en Europe ?

Avec comme point de départ ces questionnements, je me suis particulièrement intéressée à une forme de soutien européen dédié aux artistes émergents : les Plateformes européennes soutenues par le programme Europe Créative, programme de financement culturel européen. L'appel à projet de « Plateformes » n'existant que depuis 2014, j'ai pu resserrer mon champ assez facilement sur deux structures. Le premier choix a été de me concentrer sur des structures françaises dans le domaine du spectacle vivant. En 2014, une seule structure française a été sélectionnée pour un projet de Plateforme, à savoir IN SITU, projet européen de création artistique en espace public, portée par Lieux publics à Marseille, et soutenue de manière continue par l'UE depuis 2003. En 2017, uniquement deux plateformes portées par des structures françaises ont été sélectionnées :

- Circus Next, plateforme favorisant l'émergence d'une nouvelle génération d'auteurs de cirque, portée par Jeunes Talents Cirque Europe (JTCE), basée à Paris,
- Fedora, plateforme favorisant l'émergence et l'innovation dans le domaine de l'opéra et du ballet, également basée à Paris.

Ma recherche étant centrée sur le spectacle vivant contemporain, mon choix s'est porté sur la Plateforme Circus Next. Ainsi, le domaine d'étude s'est affiné sur les domaines du cirque et de la création artistique en espace public.

La prochaine étape a été de répertorier tous les artistes soutenus par Circus Next²⁰. Pour éviter toute confusion, je souligne que le projet porte plusieurs noms selon les périodes et les objectifs. De 2001 à 2008, Jeunes Talents Cirque (JTC) a participé à l'émergence d'artistes du cirque contemporain, en 2007, JTC est devenu Jeunes Talents Cirque Europe (JTCE). En 2013,

²⁰N.B. : Bien évidemment, je n'ai pu répertorier les artistes soutenus pendant la période de Circus Next Platform 2017-2021. Cependant, cette labellisation de l'UE m'a été utile pour resserrer mon sujet et identifier les structures de soutien aux artistes émergents en Europe, dans le spectacle vivant contemporain. Dans ce cas, les missions même de JTCE, et de Circus Next, projet de Coopération soutenue par l'UE de 2013 à 2017, sont le soutien à l'émergence des jeunes auteurs de cirque contemporain. Cela m'a donc permis d'effectuer cette recherche auprès des artistes soutenus par JTCE avant 2017. Par ailleurs, je précise que l'appellation « plateforme » correspond au type de structure et non à l'appel à projet d'Europe Créative (Platform/Plateforme).

JTCE a été soutenu par la Commission européenne pour son projet de coopération à grande échelle sur 3 ans (2013-2017) : Circus Next. Les artistes (et groupes d'artistes) répertoriés durant cette période sont au nombre de 75. Les critères recherchés étaient : la période à laquelle les artistes ont été soutenus (année, JTC, JTCE ou Circus Next), l'âge qu'ils avaient lors du soutien, le nom de leur compagnie, le nom du ou des artistes participants, la nationalité des artistes, leur formation et leur pays de formation, l'année de la dernière sortie d'Ecole, les prix et concours gagnés²¹.

Identifier les artistes IN SITU soutenus par le programme Plateforme a été plus difficile. En effet, le site internet ne proposait pas de classement par année des artistes soutenus alors (ce qui a évolué depuis). J'ai ainsi contacté directement l'équipe d'IN SITU, et notamment Maxime Demartin, chargé de communication du réseau, qui m'a envoyé une liste sous forme de tableau excel²². De plus, depuis le mois d'avril j'ai la chance d'être en stage au sein de l'équipe, ce qui me permet également d'avoir accès à plus d'informations sur les artistes et les modalités de sélection de la plateforme. Les critères répertoriés étaient sensiblement les mêmes ici que pour les artistes de Circus Next²³.

Cette première phase quantitative m'a apporté plusieurs questionnements : j'ai pu constater que beaucoup d'artistes ayant participé à Circus Next provenaient d'Ecoles françaises, cela me posa la question des réseaux du cirque en Europe, et de leur accessibilité. J'ai également pu constater que les artistes soutenus par IN SITU semblaient plus âgés que ceux de Circus Next, sortant pour la majorité d'Ecoles. La question de la notion d'émergence et de ses formes de soutiens s'est davantage révélée sous cet angle. De plus, il m'a semblé devoir ajouter une strate à cette recherche sur l'émergence, à savoir la question de la mobilité, et des types de mobilités. Quels formats de mobilité existe-t-il pour les artistes émergents en Europe, et lesquels sont favorisés ? Quelles sont les possibilités de mobilité pour les artistes, et leurs conditions ? Tous les artistes ont-ils les mêmes chances d'être soutenus par ce type de plateformes et de travailler au niveau européen ? La réalisation d'entretiens auprès d'artistes soutenus par IN SITU et Circus Next me sembla donc nécessaire.

²¹ Annexes 17 à 19.

²² Annexe 20 : Liste officielle des artistes IN SITU Platform

²³ Annexe 21 : Liste des artistes ayant participé aux Emerging Spaces/Lab

N.B. : Ici je me suis limitée aux artistes soutenus dans le cadre du projet Plateforme En effet, contrairement à Circus Next qui est un « dispositif d'accompagnement des créateurs émergents dans le domaine des arts du cirque en Europe », IN SITU a pour mission le développement de la création artistique en espace public, pas nécessairement émergente. Seul le projet Plateforme d'IN SITU est un projet bien spécifique au soutien des artistes émergents en Europe.

Les entretiens réalisés sont au nombre de 5 artistes par plateforme, ce qui équivaut à 10 entretiens au total. La diversité des genres et origines géographiques a été respectée pour accéder à des témoignages et parcours divers. Le but était de comprendre les enjeux des artistes émergents en Europe et leur rapport aux plateformes de soutien.

Les entretiens ont été réalisés par Skype, en français ou en anglais, sur une durée de 30 à 40 minutes en moyenne (le plus court étant de 20 minutes et le plus long d'1 heure). Les artistes interrogés sont :

Circus Next²⁴

Antonia Kuzmanic – Room 100 – HR

Darragh McLoughlin – Squarehead Pd – IR

Iona Kewney – UK

Mathieu Bleton – Galactik Ensemble – FR

Olli Vuorinen – Cie Nuua – FI

IN SITU²⁵

Anne Thuot – BE

Hana Qena – Haveit – XK

Matteo Lafranchi – Effetto Larsen – IT

Saffy Setohy – UK

Thomas Lamers – Collectief Walden – NL

La grille d'entretien²⁶ était basée sur l'expérience des artistes soutenus par une des plateformes européennes et comprenait des questions sur leur parcours, leur connaissance de ces plateformes, les relations construites à partir de leur expérience, leur propre réflexion sur la mobilité et l'identité européenne, la construction de leur « carrière » et les opportunités rencontrées. Les artistes interrogés avaient tous des parcours très différents, ce qui permit de nourrir la recherche et de générer de nouvelles questions. Bien évidemment cet échantillon ne peut prétendre à quelques formes de représentativité des artistes émergents en Europe, et même des artistes ayant participé à ces deux plateformes, et cela n'en est pas le but. En revanche, il permet de comprendre davantage les problématiques des artistes et de se saisir de quelques parcours comme des exemples de réalité. Ce qui s'est dessiné à travers ces discours est l'écart, à la fois géographique, mais également en termes d'opportunités, des pays d'Europe Centrale et Orientale par rapport à ceux d'Europe de l'Ouest. De même la France est apparue comme un centre, permettant plus de visibilité et de mise en réseau par rapport aux programmeurs et professionnels européens. La question de l'identité culturelle européenne a également été posée et a apporté des pistes de réflexion intéressantes sur la perception des artistes de l'Europe.

²⁴ Annexes 7 à 11

²⁵ Annexes 12 à 16

²⁶ Annexes 5 et 6

Suite à l'évolution de la recherche, l'objet de ce mémoire est devenu « le soutien à la mobilité des artistes émergents en Europe – dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public ». Dans ce cadre, on peut se demander en quoi l'Union européenne, et par extension ses acteurs, soutiennent-ils la mobilité des artistes émergents en Europe, dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public. Au travers de cette problématique il s'agira d'étudier les formes de soutien à la mobilité pour les artistes émergents en Europe, en quoi ces soutiens dépassent des problématiques nationales et à qui ils s'adressent. Les questions principales sont : quelle est la valeur ajoutée européenne ? Comment la mobilité est-elle envisagée par les artistes ? D'où provient ce désir de travailler au niveau européen ? Quelles sont les conditions de participation aux programmes de soutien à l'émergence ? Il s'agira de définir ce qu'est un artiste émergent européen aujourd'hui dans le domaine du cirque et des arts en espace public, et quels en sont les problématiques et les besoins majeurs.

Ce mémoire sera découpé en trois parties. La première partie tentant de définir les enjeux et bénéfices de la mobilité pour les artistes émergents. La deuxième se concentrant sur les conditions administratives de la mobilité et leurs limites. La troisième se basant plus spécifiquement sur l'étude des plateformes et des artistes Circus Next et IN SITU, comme exemple de soutien à la mobilité des artistes émergents en Europe, dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public.

I. Les enjeux de la mobilité pour les artistes émergents

Au sein de cette première partie, nous allons parcourir les différentes formes, raisons et avantages de la mobilité pour les artistes émergents. En effet, nous verrons en quoi la mobilité peut représenter une vraie nécessité pour cette catégorie d'artistes. Par ailleurs, nous tenterons de démêler l'émergence, afin de définir les enjeux, les caractéristiques et les réalités diverses associées à ce terme. Il s'agira, ici, de dégager quelques pistes de réflexions sur les problématiques inhérentes à la mobilité des artistes émergents en Europe.

1) Une mobilité à visages multiples

Ce premier chapitre s'attachera à confronter différents regards sociologiques sur la mobilité afin d'en définir les contours et de révéler les sens qu'elle peut comprendre. En effet, la mobilité porte de multiples visages, elle n'est pas unique et uniforme.

A. La mobilité, une notion qui recouvre différents sens

La mobilité est un thème qui est entré dans le champ de la sociologie. Cresswell (2006) la différencie de la notion de mouvement, qu'il définit comme « le fait, pour un individu, de se déplacer d'un lieu géographique à un autre ». La mobilité dépasse selon lui le simple mouvement car elle est effective dans un « contexte social au sein duquel [le mouvement] se déroule²⁷ ».

Mouvement et mobilité sont reliés à l'espace et au temps, l'un et l'autre prennent place dans un lieu géographique précis, le déplacement se réalisant « d'un point A à un point B²⁸ », et dans un temps délimité. Cresswell soulève la notion de contexte social, qui va favoriser ou non la mobilité et lui donner un sens sociologique qui va au-delà de la notion même de mouvement. A cela, Sheller, Urry et Cresswell (2006) ajoutent que toutes les mobilités ne sont pas valorisées de la même façon socialement, selon les « objectifs spécifiques » des groupes ou individus en mobilité, et leur appartenance à des « genres, groupes ethniques ou classes sociales

²⁷ Sergot B. et al. (2012), « Mobilités spatiales et dynamiques organisationnelles », [en ligne] dans *Revue française de gestion* (N° 226), p. 77-90, (02/10/2017) <<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2012-7-page-77.htm>>, p.79.

²⁸ *Ibid.*

particulières²⁹ ». En effet, certaines mobilités sont connotées positivement, et d'autres négativement, par les politiques publiques et la société en générale. Les migrations de masse, sont souvent perçues comme des invasions au sein de nos pays, menaçant notre travail et notre qualité de vie, ce qui amène en partie à la montée des populismes en Europe. Par ailleurs, la mobilité des travailleurs ou des artistes au-delà des frontières, dans le développement d'une carrière internationale, porte une dimension plus positive et valorisante. Au-delà de ces deux exemples différents de mobilité, il y a bien sûr une quantité variée de raisons et d'objectifs d'être mobile, qui relèvent de l'histoire personnelle et professionnelle de chacun.

Peter Adey (2010) ajoute que « tout est mobile » et qu'il n'existe pas « d'immobilité absolue³⁰ ». Ce qui différencie les mobilités, c'est alors le temps. Il y a des mobilités éclairs, d'autres presque imperceptibles par l'homme, comme la Terre qui tourne sur elle-même ou le mouvement constant de la respiration. Le défi serait alors d'être immobile, fixe, figé, dans le temps et l'espace. Or cela est impossible, car la vie est le mouvement continu. La notion de mobilité est donc relative à la perception des individus ou de la société de ce qu'est être mobile ou stable, sans vouloir faire d'opposition trop simpliste. Pour certains artistes par exemple, être mobile peut signifier de réaliser des tournées au niveau régional, tandis que pour d'autre, cela relèvera du quotidien et la mobilité sera davantage considérée à un niveau international.

Par ailleurs, Jérémy Sinigaglia³¹ (2013) différencie les mobilités horizontales (évolution dans l'espace physique, géographique) et verticales (évolution au sein de la hiérarchie, changement d'échelle de compétences, de reconnaissances ou de statut). En effet, la mobilité peut également s'appréhender par rapport à la position sociale des individus, la mobilité horizontale pouvant favoriser la mobilité verticale et vice-et-versa.

L'espace est construit par les mobilités, qui ont un contexte social et occasionnent la rencontre. Pour Lefebvre (2000), l'espace est « façonné par l'homme au travers des pratiques spatiales des représentations, de l'espace élaborées par les chercheurs ou les aménageurs (l'espace conçu) et du vécu de chacun qui s'approprie et « imagine » l'espace physique³² ». L'espace est donc une création sociale, qui évolue en fonction de différents facteurs. La mobilité crée des espaces sociaux, par des pratiques spécifiques, l'imagination de nouveaux

²⁹ *Ibid*, p.80.

³⁰ "everything is mobile [...] there is never any absolute immobility" in Merriman P. (2012), "Mobility, Space and Culture" in *International Library of Sociology* [en ligne] (22/07/18) 23p. <<https://www.taylorfrancis.com/books/9781136903397>>.

³¹ Sinigaglia J. (2013), « Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant », [en ligne] dans *Culture études* (n° 4), p. 1-12, (12/11/2017) <<https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-4-page-1.htm>>, p.2.

³² *Op. Cit.* Sergot B. et al. (2012), « Mobilités spatiales et dynamiques organisationnelles », [...], p.80.

(dés)ancrages spatiaux et la (dés)appropriation d'identités sociales. Le territoire est ainsi lui aussi en mouvement, tout comme l'identification à des groupes sociaux, par la mobilité. En effet, comme souligné plus haut, l'espace et le temps sont reliés à la mobilité et au mouvement, ils sont donc eux-mêmes mobiles et varient dans l'imaginaire des sociétés et des individus et la perception de leur propre appartenance. La mobilité est ainsi créatrice de nouvelles identités par la rencontre et la mixité sociale qu'elle génère. Elle permet la transformation et l'évolution des pratiques par la confrontation d'univers différents et la mise en relation de regards, de contextes et d'individus, d'esthétiques, etc. Elle ouvre des portes laissant place à des possibilités et de combinaisons nouvelles.

B. Les artistes, une société mobile ?

Plusieurs études qualifient les artistes d'hypermobiles. L'artiste, et notamment dans le domaine du spectacle vivant, étant amené à faire des tournées et à vivre sur la route de manière régulière. On l'associe souvent ainsi à la figure du nomade. De surcroît dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public, de par l'historique du chapiteau et des longs voyages en troupes. Le cirque contemporain aujourd'hui répond davantage aux mêmes logiques que la danse contemporaine ou le théâtre en termes de diffusion. Il fait partie, du moins en France, des disciplines artistiques reconnus et labellisées, tout comme l'art en espace public (ex. : CNAREP – Centre National des Arts de la Rue et de l'Espace Public ; PNC – Pôle National du Cirque). Barthélémy et Boichot (2014) parlent « d'ancrages artistiques pluriels » plutôt que d'un « nomadisme artistique généralisé³³ ».

Une étude³⁴, financée par la Commission européenne, a été réalisée sur la mobilité des artistes par PACTE-CNRS – Laboratoire de recherches en sciences sociales et DEUSTO – Université espagnole (San Sébastian/Bilbao). Dans ce cadre, les chercheurs ont réalisé des entretiens auprès de 144 artistes professionnels du spectacle vivant (87) et des arts visuels (66), provenant de 10 pays différents (Belgique, Espagne, France, Hongrie, Italie, Pays-Bas, Portugal, Roumanie, Royaume-Uni et Slovénie). 58% des artistes interrogés étaient des hommes, et 42% des femmes. Quatre catégories d'âge ont été utilisées : entre 20 et 30 ans / entre 30 et 40 ans / entre 40 et 50 ans / plus de 50 ans. 72% des artistes avaient un niveau de

³³ Barthélemy F. et Boichot C. (2014), « Entre mouvement et ancrages : les spatialités d'artistes mobiles », [en ligne] dans *Belgeo*, 3, mis en ligne le 16 juin 2015, (10/11/2017) <<http://belgeo.revues.org/13317>>, p.13.

³⁴ Amilhat Szary A.-L., Koop K., Landabidea Urresti X., Louargant S., Saez G., et al. (2010). « Artists Moving & Learning. European Report » [en ligne] (15/11/2017) <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00576666/file/European_20Report_20ARTISTS_20MOVING_20AND_20LEARNING.pdf>.

formation universitaire, 14% étaient dans la catégorie « autre », pouvant comprendre les Ecoles d'art, conservatoires, apprentissages autodidactes. Les mobilités ont majoritairement été réalisées au sein de l'Union européenne, mais ont pu également être internationales. Elles ont été d'un minimum de 3 jours et un maximum de 22 mois.

Cette étude a dégagé une typologie de la mobilité des artistes :

- les artistes mondiaux hypermobiles, dont la trajectoire s'inscrit dans une mobilité à multiples facettes ;
- les artistes portefeuilles, qui se déplacent pour accroître leurs compétences ;
- les artistes mobiles créatifs, qui agissent pour stimuler leur processus créatif ;
- les artistes isolés, dont la mobilité est informelle.

Les *artistes hypermobiles* sont des artistes qui voyagent beaucoup entre les grandes métropoles internationales pour des résidences ou des représentations, sans se déplacer au sein des territoires plus ruraux ou isolés. Ces artistes proviennent majoritairement eux aussi de grandes villes et ont un niveau d'étude élevé (Ecoles d'arts ou Universités). La mobilité fait partie de leur quotidien et de leur façon de travailler. Ils sont soutenus par différentes institutions ou fonds permettant de financer cette mobilité.

Les *artistes portefeuilles* utilisent la mobilité en partie pour développer leurs compétences. Ce sont souvent des jeunes artistes qui explorent de nouveaux lieux de manière unique, en général les grandes métropoles et leurs environs, sans ressentir la nécessité d'y retourner une seconde fois.

Les *artistes mobiles créatifs* perçoivent leurs expériences de mobilité comme une source d'inspiration. Par ce fait, les destinations sont choisies pour servir la création. Les voyages sont plus longs que dans les autres catégories (6 mois) afin de permettre la rencontre avec le lieu ou les personnes sur place. Les profils de ces artistes correspondent davantage à des directeurs artistiques. Ils ont tendance à collaborer avec des artistes locaux lors de leurs voyages et ont pour la plupart une histoire personnelle avec les lieux choisis. Ils sont soutenus par des financements institutionnels ou publics.

Les *artistes isolés* réalisent de longs séjours dans leur destination, car leur situation de précarité ne leur permet pas toujours de rentrer rapidement dans leur pays d'origine. Ils sont tout de même mobiles au sein du pays de destination (villes et périphéries) voire d'un même continent. La mobilité dans ce cas se pratique pour une raison artistique, dans un but de se connecter à un territoire pour créer, ou par nécessité de réaliser des contrats et d'obtenir des

financements par ce biais.

La mobilité est multiple, ainsi que le rapport des artistes à celle-ci. Les raisons et objectifs de la mobilité varient en fonction des profils et amènent des manières différentes de concevoir son art et son expérience scénique. Il n’y a ni une façon de bouger, ni une façon d’être artiste, ni une façon d’être un artiste en mouvement. La pluralité est la règle.

C. Les bénéfices de la mobilité pour les artistes

A travers le deuxième point, nous avons pu observer que les expériences de mobilités, ainsi que leurs motivations et objectifs, sont multiples et uniques à chaque trajectoire. Néanmoins, plusieurs raisons communes de mobilité artistique peuvent être référencées. En effet, les mobilités de courtes durées correspondent généralement à des représentations dans des festivals ou autres lieux de diffusion, tandis que les mobilités de longues durées correspondent davantage à des opportunités de résidence, de formation, d’enseignement ou d’actions artistiques auprès de publics spécifiques sur un territoire.

Les motivations des artistes peuvent être de développer un mode de vie nomade, par la curiosité de découvrir de nouveaux territoires et d’être toujours en mouvement, de rencontrer un public large et divers dans la diffusion des œuvres. Cela peut également représenter « une manière de combattre la routine³⁵ » et de créer des rencontres avec des lieux, des histoires, des cultures différentes mais aussi des professionnels, des artistes avec lesquels développer une relation nouvelle, de courte ou de longue durée, à chaque destination, par la création de nouveaux réseaux. Elles peuvent également être une recherche d’inspiration artistique à travers différents territoires, comme celle réalisée par le Collectif Walden (Pays-Bas) par exemple :

“The ambition of Collectief Walden is not only to work in Netherlands, but also to work in Europe. Because we are very much landscapes oriented and the Netherlands are very beautiful, but also very flat. So, we are often looking for working in very different landscapes, because we are curious on what it will do on our art. We want to keep developing that thing and just be in new landscapes types.³⁶”

L’étude *Mobility Matters*³⁷ menée par ERICarts, l’Institut Européen de recherche

³⁵ *Op. Cit.* Sinigaglia J. (2013), « Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant » [...], p.9.

³⁶ Annexe 16 : Entretien avec Thomas Lamers – Collectif Walden, Pays-bas (24/07/2018)

³⁷ ERICarts (2008), « Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals. Final Report » [en ligne] (07/05/18) 64p. <http://www.mobility-matters.eu/web/files/14/en/Final_Report_-_Mobility_Matters_ERICarts.pdf>, p.19.

comparative sur la culture, en 2008, dégage plusieurs objectifs récurrents qu'ont les artistes, et professionnels de la culture, à travers la mobilité :

- « collaborer avec des artistes d'autres pays ;
- ouvrir le dialogue avec les autres cultures locales et leur réalités quotidiennes ;
- remettre en questions leurs propres certitudes et pratiques ;
- avoir un temps ininterrompu pour travailler, recharger leurs batteries et se reconnecter avec leur créativité ;
- avoir accès à des programmes d'éducation ou de formation uniques ;
- établir des contacts professionnels et créatifs;
- atteindre de nouveaux publics et exploiter de nouveaux marchés où ils peuvent présenter, diffuser / vendre leur travail ;
- obtenir de la visibilité à l'étranger, afin d'augmenter leurs chances d'obtenir de la visibilité / reconnaissance chez eux ;
- avoir accès à une infrastructure / un financement qui peut ne pas exister chez soi ».

Les artistes, mobiles par désir ou par nécessité, ont des avantages à se déplacer en Europe, d'un point de vue artistique, personnel et économique. Cette mobilité apportant de nouvelles rencontres, une ouverture au monde, des sources d'inspiration et de financement. En outre, la multiplication de connexions internationales génère également un développement de la reconnaissance des artistes sur leur territoire local. L'Europe a des attraits pour bien des aspects auprès des artistes, et la mobilité représente une stratégie d'entrée sur le marché de l'art pour une partie d'entre eux.

2) Le besoin d'être mobile pour les artistes émergents

Les artistes professionnels entrent dans une catégorie de travailleurs souvent précaires. En effet, ils ont tendance à enchaîner les contrats de courte durée, les périodes non-rémunérées, et doivent réaliser un temps de recherche et de création avant de pouvoir proposer une œuvre. Ces temps de création, nécessaires pour pouvoir montrer leur art aux programmeurs et au public, peuvent être longs et ne sont pas financés, en tout cas au début d'une carrière artistique. Cette précarité peut s'augmenter selon le pays de résidence de l'artiste. En effet, dans certains pays, l'art n'est absolument pas reconnu, et encore moins le cirque et les arts en espace publics. C'est le cas de la Croatie par exemple, comme en témoigne Antonia Kuzmanic :

“Being a professional circus artist is very strange thing to choose in Croatia! Everything related with arts or culture is not common and people believe it is hard life with unsteady income. And it is hard but I believe the goal is to live from job you love.³⁸”

La mobilité devient alors un enjeu important pour les artistes, car elle leur permet de rencontrer d'autres artistes ou professionnels avec qui collaborer, de sortir des limites nationales de leur pays d'origine et de développer leur créativité par la rencontre avec de nouveaux territoires. Cet enjeu est d'autant plus important pour les artistes dits « émergents », qui cherchent à se faire connaître et à exister dans le réseau pour pouvoir vivre de leur art.

A. Nécessité de visibilité pour exister

Comme le souligne Mathieu Bleton, artiste du Galactik Ensemble, la notion d'émergence correspond avant tout à « un vocabulaire qui permet de demander des subventions, de trouver de l'argent, de rentrer dans une sorte de commercialisation des projets artistiques. C'est un vocabulaire commercial³⁹ ». C'est une notion qui sert à définir des catégories d'artistes, comme un produit sur le marché culturel. Elle recouvre pourtant aussi des réalités et des problématiques bien concrètes. En effet, les entretiens réalisés auprès des artistes ayant été soutenus par les programmes Circus Next ou IN SITU, ont dégagé un besoin particulier de visibilité pour ces artistes émergents. En manque de notoriété, la nécessité première est d'être vu par les professionnels, pour ensuite être produit, établir une tournée ou des périodes de résidences et engendrer le bouche-à-oreille. Matteo Lafranchi, de la compagnie Effetto Larsen, soutenu par

³⁸ Annexe 7 : Entretien avec Antonia Kuzmanic – Room 100, Croatie (06/07/2018)

³⁹ Annexe 10 : Entretien avec Mathieu Bleton – Galactik Ensemble, France (21/07/2018)

IN SITU en 2015, a évoqué cette problématique :

« C’était difficile de proposer notre travail quand on n’avait pas beaucoup de possibilités de le faire voir, de le montrer. Tu vois bien comment ça marche avec le théâtre, si toi tu as un festival, tu veux me voir travailler, tu as besoin de me voir travailler.⁴⁰ »

Olli Vuorinen de la Cie Nuua, soutenu par Circus Next en 2013, en parle également :

« Je pense que quand on avait envoyé notre dossier pour la sélection, on ne savait pas exactement si on allait être pris, donc on a pensé que c’était une bonne opportunité, et c’était surtout pour la visibilité. C’était comme une grande fenêtre pour montrer notre travail au grand public, et aussi le support qui est venu avec, avec toutes les résidences. Avant on avait des résidences mais pas de ce niveau-là, comme avec Circus Next. C’était des résidences de très bonne qualité, on peut dire, tout l’hébergement, les voyages, les repas étaient payés. Ils nous donnaient un cadre de travail très bon. En fait, on avait surtout attendu la visibilité que ça donne mais les résidences nous ont beaucoup apportées aussi.⁴¹ »

Les artistes émergents ont en effet aussi besoin de temps pour rechercher, pour créer. Pour affirmer leur écriture, les laboratoires et résidences artistiques semblent ainsi nécessaires. Cela peut se faire dans le cadre de plateformes ou d’appel à projets, sous forme d’aide à la résidence, ou grâce à une subvention publique. Ce type d’aides favorise la création, sans objectif de production. En effet, cela permet à l’artiste de créer librement, en évitant de dépendre de contrats successifs qui ne permettent pas toujours de travailler son écriture sans pression.

La première étape serait alors la visibilité, ensuite viendrait la production et la diffusion, une fois que le travail a plu et se révèle prometteur. Les artistes émergents sont néanmoins souvent programmés dans le cadre de festivals, qui permettent une programmation plus souple, et hors des cadres habituels. Dans l’article de l’ONDA – Office National de Diffusion Artistique, autour des questions d’émergence, on retrouve une citation de Jacques Blanoc, directeur du Quartz, scène nationale de Brest, qui affirme qu’un « festival est le lieu de toutes les audaces et une rampe de lancement pour le public⁴² ». En effet, le festival est le lieu où l’on peut plus facilement oser la nouveauté et surprendre le public par des propositions innovantes et émergentes, en opposition à une programmation annuelle, qui permettrait moins la prise de risque. En ce sens, les artistes émergents restent à la marge. Ils doivent alors parcourir une suite logique d’étapes pour sortir de l’émergence et être reconnus dans les lieux de diffusion qui

⁴⁰ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

⁴¹ Annexe 11 : Entretien avec Olli Vuorinen – Cie Nuua, Finlande (13/07/2018)

⁴² Onda (2008), « L’émergence : question d’avenir » [en ligne] dans *Les Cahiers de l’Onda* (26/07/18) 12p. <<http://onda.fr/wp-content/uploads/2017/08/cahierOndaemergence2008.pdf>>, p. 4.

comptent. L'objectif étant de sortir d'une forme de précarité financière et de pouvoir continuer à explorer et à créer.

Les artistes émergents européens sont donc une catégorie particulière d'artistes avec des problématiques propres. En cela, ils ont des besoins spécifiques auxquels ils devront trouver un soutien pour pouvoir construire leur carrière artistique. C'est dans cette démarche que le recours à la mobilité permet de créer de nouvelles opportunités.

B. Les artistes émergents de 40 ans

Les artistes émergents ne sont pas uniquement des jeunes de moins de 30 ans. Une partie des jeunes talents sont repérés à la sortie d'École, dès l'entrée sur le marché culturel. La plateforme Circus Next, par exemple, s'intéresse davantage à ce genre de public. Néanmoins, il existe aussi une forme d'émergence pour les artistes plus « mûrs ». En effet, développer une pensée artistique, un processus de travail, une écriture singulière, demande souvent du temps. Nombre d'artistes se révèlent à la quarantaine ou changent de moyen d'expression artistique. IN SITU, par exemple, soutient beaucoup d'artistes de plus de 35 ans, soit car ces derniers commencent à travailler dans l'espace public, soit parce qu'ils développent une nouvelle démarche qui leur est propre. L'émergence ne s'arrête pas à la barrière des 30 ans. Ce cap néanmoins peut mettre en situation de fragilité ces artistes dans l'entre-deux, ni jeunes pousses, ni artistes accomplis, comme Saffy Setohy (soutenu par IN SITU en 2016) le témoigne :

“At 35 years old, there is something about reaching mid 30's. I am kind of emerging, but also a bit mid-career. Somehow, I am not new, but I am not like a high-profile, very experienced, like everybody know me. I am in this mid-position, wherever that means. I was speaking with my friends about this. I find that it is an interesting place because it questions me about “Ok, what am I doing now?”, “What are my goals now?”, “How can I work sustainably?”⁴³”.

A cela s'ajoute la question personnelle. Quand un jeune artiste commence sa carrière, peut-être peut-on supposer que les voyages, la mobilité, les tournées et le mode de vie qui en découlent, ne sont pas vus comme des contraintes, ou du moins mineures, et répondent à une forme de curiosité et d'envie de découvrir le monde. Par ailleurs, sans affirmer que les artistes n'ont plus cette envie après 30 ans, la vie nomade, et parfois précaire du fait de contrats à courts termes et irréguliers, fatigue à long terme. Saffy le souligne également :

“It is really hard work, it is really unstable, and I think that is ok for a while, but then after 10

⁴³ Annexe 15 : Entretien avec Saffy Setohy, Ecosse (06/08/2018)

or 11 eleven years it's like "Ok, maybe it is not so sustainable, so what now? How can I work in a different way?". And I think this is why international networks feel important as well, because it give tools: engagement, strategies, networking, investment."

Saffy mentionne l'importance des réseaux européens dans cette phase d'entre-deux. En effet, de manière générale les artistes émergents sont soutenus davantage pour leur jeunesse que pour le développement d'une nouvelle forme artistique. Les artistes émergents ayant passé la barre des 35 ans se trouvent ainsi parfois en difficulté pour trouver des financements s'ils n'ont pas développé une carrière notable précédemment. En cela, les structures soutenant ces artistes, notamment au niveau européen, sont d'un grand support.

Par ailleurs, on peut imaginer que le développement d'une vie familiale ou le maintien de relations amicales s'avèrent plus compliqués dans le cas d'une mobilité prolongée ou récurrente. La mobilité peut impacter sur la qualité de vie des artistes à long terme. De ce fait, certains artistes décident de se consacrer à l'enseignement ou à des actions artistiques locales, pour s'ancrer davantage sur un territoire, comme Olli Vuorinen de la Cie Nuua :

« Pour chaque spectacle on a le jour de voyage, le jour de montage, le jour de jeu, et le démontage, donc ça fait 4 jours pour jouer une fois. Et pour gagner ta vie avec ça, tu dois jouer quand même beaucoup, ça fait 250 jours par an sur la route. Donc c'est un point positif si tu aimes bien les voyages, et moi j'adorais ça, j'ai fait ça pendant plusieurs années et j'étais à fond. Mais en ce moment j'aimerais changer mon travail artistique pour faire plus de mise en scène et de stages aussi, pour ne pas gagner ma vie juste en jouant des spectacles, ce qui peut me permettre de rester un peu plus longtemps dans le même lieu.⁴⁴ »

Les artistes émergents représentent donc un spectre large d'acteurs aux âges, nationalités, objectifs et enjeux différents. Néanmoins, on retrouve comme points communs une grande précarité et un besoin important de visibilité pour exister. Par ailleurs, après les premiers soutiens, la question de la pérennité de la reconnaissance et de l'emploi se pose. En effet, à peine sorti de l'ombre, l'artiste peut facilement retourner dans l'oubli. En cela, le soutien d'institutions et organismes culturels sont nécessaires pour aider les artistes à sortir de l'émergence, qui résonne avec fragilité et insécurité financière.

⁴⁴ Annexe 11 : Entretien avec Olli Vuorinen – Cie Nuua, Finlande (13/07/2018)

C. Une concurrence internationale

Par ailleurs, les artistes de cirque contemporain et de l'espace public ont souligné une autre problématique récurrente qui complexifie la diffusion de leurs œuvres. Il s'agit du genre artistique, qui dès lors qu'il est atypique, pluridisciplinaire, et ne correspond pas à une esthétique plus commerciale, est parfois difficile à vendre. C'est aussi pour cela que les artistes émergents tournent beaucoup dans le cadre de festivals, la programmation est plus libre, permettant de surprendre le spectateur avec des œuvres hors-cadres.

“The more specific work you create, the less places there are to perform it. Normally, it's a lot who are making a specific work, in general and in technical requirements. So, it means that usually one country can support this work. At least in circus, a lot of artists who live in one country do a lot of different types of works, and a lot of them would be at festivals, at events, maybe more commercial works. If you want to tour something in theatres, you have to do a lot.”⁴⁵ (Darragh McLoughlin, Squarehead Productions, soutenu par Circus Next en 2014)

La spécificité du genre artistique amène une concurrence supplémentaire car il y a peu de place pour diffuser des œuvres du cirque et de la création artistique en espace public. Cela peut aussi se révéler en termes de nombres de dates pour une création dans un même lieu. Mathieu Bleton parle de la logique de diffusion dans le domaine du cirque :

« La mobilité elle est organisée vraiment autour d'une logique économique. C'est-à-dire qu'on va présenter ce spectacle à tel endroit, tel endroit, parce que tous les théâtres sont dans des réflexions de bassin, de population, de public « ah non mais là on peut vous prendre mais, si on vous prend dans la petite salle on peut faire trois représentations, si on vous prend dans la grande salle à mon avis on peut en faire qu'une, de toute façon on n'a pas le public pour venir voir deux spectacles de cirque à la suite. » Donc en fait toute cette organisation est vraiment liée à des politiques locales de théâtre et des logiques économiques aussi de développement de projet. C'est-à-dire aussi une forme de mondialisation à petite échelle, d'aller à droite, ensuite à gauche, d'aller à Reims, à Calais à Dunkerque. Et pour que les choses s'étendent et que le réseau des partenaires ne fasse qu'augmenter de manière positive.⁴⁶ »

Ainsi, pour pouvoir tourner sa création sur plus d'un an, il est important d'étendre son réseau de plus en plus. Cela permet de continuer à être rémunéré, tout en ayant le temps de réaliser sa deuxième création. En outre, certains artistes évitent l'argent public, et une logique

⁴⁵ Annexe 8 : Entretien avec Darragh McLoughlin – Squarehead Production, Irlande (09/08/2018)

⁴⁶ Annexe 10 : Entretien avec Mathieu Bleton – Galactik Ensemble, France (21/07/2018)

de production à outrance, pour avoir le temps de chercher, et rester un artiste, et non pas des créateurs de produits culturels.

« La liberté du temps pour créer est une des raisons pour lesquelles l'on évite l'argent public. Parce que si tu cherches des financements publics au Ministère de la Culture en Italie, t'es obligé de produire quelque chose chaque année, et on ne marche pas comme ça. Ma tête ne marche pas comme ça. On ne peut pas se sentir forcé d'avoir une bonne idée chaque année. [...] Parfois ça arrive, on a eu des années où on a eu 4 à 5 projets différents, mais maintenant on préfère aller plus doucement et développer complètement un nouveau projet. Si tu veux créer quelque chose qui soit vraiment ouvert aux gens, tu as besoin de vraiment le développer avec les gens, avec les publics. Sinon tout est dans ta tête, sinon tu ne peux pas savoir si ça va marcher avec les gens.⁴⁷ » (Matteo Lafranchi – Effetto Larsen)

De ce fait, les artistes doivent alors varier leurs activités, par de l'enseignement, des actions artistiques auprès de différents publics ou du marketing pour des entreprises. Matteo Lafranchi, et sa compagnie Effetto Larsen, ont choisi de travailler avec des entreprises pour être libre :

« On a construit un Business Model, qui marche très bien, parce que maintenant ça fait 3 ans que l'on travaille avec la compagnie au niveau international et en plus ça fait 3 ans que l'on travaille localement en Italie avec des entreprises qui ont commencé à nous demander de faire des projets de Team building, des stratégies de communication, des vidéos, etc. Et pour nous ça marche très très bien, parce que l'on sait faire ça, c'est pas très différent de notre travail, c'est plus ou moins la même chose et ça nous permet d'être très libres artistiquement, sans utiliser d'argent public. Parce que pour obtenir des subventions publiques en Italie c'est vraiment très compliqué.⁴⁸ »

Ainsi, les artistes émergents recouvrent des réalités multiples mais ont pour point commun une forme de précarité et un besoin de trouver les solutions pour pouvoir vivre de leur art. La mobilité en Europe augmente les opportunités pour certains, et la concurrence pour d'autres. Cette ouverture demande aux artistes d'être créatifs, mais aussi de se débrouiller dans des champs qui dépassent celui de l'art.

⁴⁷ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

⁴⁸ *Ibid.*

3) Un encouragement à l'entrepreneuriat

Les artistes émergents, par leur précarité, doivent développer des compétences pour se démarquer et pouvoir s'insérer sur le marché culturel. Leur plus gros enjeu est de se différencier des autres artistes et de développer une écriture particulière qui séduise des producteurs et des programmeurs. Cependant, même une fois reconnus par des opérateurs culturels, ils n'ont souvent pas les moyens d'embaucher une équipe pour gérer les questions administratives, entre autres, et doivent ainsi tout faire par eux-mêmes. Les artistes doivent ainsi acquérir un certain nombre de compétences pour pouvoir survivre sur le marché et construire une carrière à long terme.

A. L'artiste entrepreneur

Les artistes émergents sont des artistes en situation de précarité. Ils ne sont pas encore connus et sont à la recherche de tous types de soutien, comme en témoigne Darragh McLoughlin, Squarehead Productions : "At the beginning, you have nothing, and you want a lot of money, a lot of help, a lot of resources, a lot of networks⁴⁹". De ce fait, les artistes sont amenés à candidater à des appels à projets, à rechercher des résidences, des bourses et des financements. Ils font souvent eux-mêmes cette démarche, ce qui les oblige à avoir à la fois la casquette de l'artiste et à la fois celle du développeur de projet. Ils doivent ainsi penser leur art de manière globale et trouver comment le vendre sur un marché. Les artistes sont alors des entrepreneurs de leur art. Mathieu Bleton en témoigne :

« Monter un projet artistique aujourd'hui c'est quand même une entreprise au sens peut-être plus original du terme. Entreprendre c'est vraiment prendre à bras-le-corps différentes problématiques et tenter de rassembler les énergies pour construire. Effectivement entre le moment où on rassemble l'équipe et le moment où on a un spectacle qui a fini sa première saison – on a fait presque 50 dates, une deuxième saison se prépare avec plus de 50 dates aussi – il y a quand même eu beaucoup de mails, beaucoup de rencontres, beaucoup de réflexions, de changements de direction artistiques, de collaborations, de discussions.⁵⁰ »

Dans *Le nouvel esprit du capitalisme*, Boltanski et Chiapello (1999) parlent de la nouvelle idéologie du capitalisme née dans les années 1980. Le capitalisme correspond à une logique d'accumulation de biens et de capitaux économiques et financiers. Cette logique capitaliste est

⁴⁹ Annexe 8 : Entretien avec Darragh McLoughlin – Squarehead Production, Irlande (09/08/2018)

⁵⁰ Annexe 10 : Entretien avec Mathieu Bleton – Galactik Ensemble, France (21/07/2018)

à l'origine des modèles du *manager*, et de l'*entrepreneur*. L'entrepreneur n'est plus soumis à une hiérarchie, il travaille pour lui, génère ses opportunités, projets et son financement propre. Dans ce cadre, la productivité, la proactivité, la capacité à prendre des risques et à entrer dans des réseaux, l'inventivité, l'innovation, l'adaptabilité et la polyvalence sont valorisés. La figure de l'entrepreneur s'oppose à celle du salarié travaillant toute sa vie dans la même entreprise et soumis à une forme de monotonie. L'entrepreneur lui est dynamique et engagé dans ses projets. Cela est souvent une nécessité car il en dépend pour vivre. L'entrepreneuriat est parfois aussi synonyme d'insécurité, voilà pourquoi l'entrepreneur doit rester flexible et mobile, pour pouvoir saisir les nouvelles opportunités.

Beaucoup d'artistes portent cette casquette de l'entrepreneur dû à la précarité de leur métier et de l'impossibilité d'embaucher un producteur, un administrateur ou un porteur de projet. Olli Vuorinen, Cie Nuua, « pense [sa] carrière dans deux cadres différents. Un cadre [étant son] travail artistique et l'autre cadre ce qui [lui] donne l'opportunité de pouvoir faire [son] travail artistique⁵¹ ». Souvent cette position est prise par nécessité. Saffy Setohy en parle également :

“I do a lot of producing and administration in my work, but if I can, project by project, if I have the budget, I can build a fee for a producer or a project manager and I try more and more to give that job to someone else, because it is too much. But the problem is in the time in-between the projects I need someone to keep the connexions and the relationships, and that is really hard. Because after it is like “this project is gone, this project is gone...”. I think in the past two years I worked with producers more, but there is an issue in Scotland: there are not many producers who have a lot of relationships outside of Scotland or UK for experimental work. So, it is a bit difficult.⁵²”

Comme on peut le voir à travers l'expérience de Saffy, même lorsque les artistes arrivent à renforcer leurs équipes sur des projets, il ne faut pas oublier le temps entre les projets pour entretenir les relations. Cependant pérenniser un poste de producteur nécessite un budget plus stable, par des financements publics par exemple, qui ne sont pas toujours obtenus par les artistes émergents en début de parcours. Iona Kewney, qui travaille depuis 23 ans à son compte et continue à tout faire par elle-même le mentionne aussi dans son entretien :

“The ability to obtain a mobility grant is highly dependent on individual/personal initiative and contacts, from active cultural producers/managers or from single institutions”

⁵¹ Annexe 11 : Entretien avec Olli Vuorinen – Cie Nuua, Finlande (13/07/2018)

⁵² Annexe 15 : Entretien avec Saffy Setohy, Ecosse (06/08/2018)

Comme le soulève Iona, l'obtention d'une subvention, qu'il s'agisse de mobilité ou non, dépend de l'engagement individuel, d'initiatives propres, et de personnes extérieures, qui vont soutenir ou non le projet, mais également de la position de l'artiste dans sa carrière. Iona parle aussi des difficultés à travailler seule :

“I was alone also. Too much work to do everything for everyone. Some collaborators dropped out after some collaborators did not pay until years later.⁵³”

La dépendance des collaborateurs et partenaires accentue la fragilité de ces artistes qui peuvent être facilement mis en péril par un retard de paiement ou un désistement d'une aide financière. C'est pourquoi ces artistes ont souvent besoin de plateformes de soutien importantes, afin de développer leur projet ou leur équipe :

“Surviving just as myself as performer, choreographer, manager, producer and a musician alone, unsupported in kind or funding or any form of team as always, I needed some form of support as there was nowhere for me to create, train or make the art or pay the individuals involved. [...] I definitely needed a supporting system to make this and especially since all my work, contacts and people I wanted to work with and friends and performing life was in Europe already.⁵⁴” Iona Kewney

La nécessité d'être auto-entrepreneur de son projet amène les artistes dans une situation d'isolement. Ils ne peuvent être aidés que par eux-mêmes. Voilà pourquoi il est primordial pour eux de développer des compétences internationales, afin de se donner toutes les cartes pour émerger.

B. Le développement de compétences à l'échelle européenne

La mobilité, au-delà d'offrir des opportunités de résidence, de production ou de diffusion à l'internationale, apporte également des compétences non négligeables pour les artistes. Ces compétences, à l'échelle européennes, deviennent indispensables et constitutives du champ, selon la définition de Bourdieu⁵⁵. En effet, selon le rapport *Artists Moving & Learning*⁵⁶, la mobilité permet l'acquisition de compétences et l'apprentissage tout au long de la vie. Le

⁵³ Annexe 9 : Entretien avec Iona Kewney – Iona Kewney Company, Ecosse (10/08/2018)

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ « [La notion de champ] désigne toute partie de l'espace social ayant acquis un degré d'autonomie suffisant pour reproduire elle-même (autos) la croyance dans le bien-fondé de son principe fondateur [...]. Un champ est ainsi le lieu de rencontre entre cette tendance à l'émancipation et un agent disposé à l'incarner. (Bourdieu, 1992, pp. 356-359). » Paul Dirx <<http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/37-champ>>.

⁵⁶ Amilhat Szary A.-L., Koop K., Landabidea Urresti X., Louargant S., Saez G., et al. (2010). « Artists Moving & Learning. European Report » [en ligne] (15/11/2017) <halshs-00576666>.

rapport relève 5 types de compétences que les artistes ont tendance à développer par le fait d'être mobile :

- « les compétences économiques (possibilités d'insertion dans les réseaux de promotion et de production, connaissance des situations financières des artistes dans d'autres pays)
- les compétences sociales (création de réseaux sociaux et interculturels, capacités en transmission de connaissances) ;
- les compétences organisationnelles (financement de la recherche et compétences administratives, mieux réseau professionnel) ;
- les compétences spatiales (connaissance d'autres lieux et réseaux, vis-à-vis des artistes nomades, etc.) ;
- les compétences culturelles (langue et multiculturalité)⁵⁷ ».

D'après cette étude, toutes les formes de mobilité, à la fois courtes et longues, favorisent l'apprentissage formel et informel. Le fait qu'un artiste développe ou non ces compétences va davantage dépendre de ses propres capacités, de son ouverture, de sa curiosité et de son désir, plutôt que d'une forme type de mobilité. Ce rapport ajoute que l'âge auquel la mobilité est effectuée est important, car « tous les types de mobilités ont tendance à créer un effet boule de neige⁵⁸ ». Ces compétences, nous l'avons vu plus haut, sont nécessaires pour les artistes émergents en Europe dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public, car ils sont face à une large concurrence et à peu de moyens. C'est à eux de faire la différence et d'être autoentrepreneur de leur art pour mener à bien leurs projets et trouver des fonds leur permettant de vivre.

Par les compétences qu'elle encourage et les rencontres qu'elle occasionne, la mobilité contribue au développement des carrières artistiques. Elle permet notamment un apprentissage des langues, ce qui est primordial lorsque l'on souhaite travailler en Europe ou à l'international d'un point de vue des relations professionnelles mais aussi de la diffusion des œuvres artistiques. Dans le cadre des entretiens, la question des langues a été à plusieurs reprises soulevée quant à l'adaptation d'une œuvre à l'international. Thomas Lamers, du Collectif Walden (NL) a également évoqué la difficulté de créer avec des artistes qui ne parviennent pas à communiquer aisément en anglais. Cela limite les rencontres et possibilités futures, et l'entrée dans un réseau européen. Or, pour pouvoir tourner sa création et construire sa carrière à l'échelle européenne, la rencontre avec des professionnels, artistes et programmeurs, est indispensable.

⁵⁷ *Ibid*, p.7.

⁵⁸ *Ibid*, p.8.

C. Un fonctionnement en réseaux

Les artistes ayant participé aux plateformes Circus Next et IN SITU apprécient particulièrement le fait de pouvoir rencontrer des professionnels et des programmeurs et leur montrer leur travail. Dans les entretiens, on constate que l'émergence d'un artiste provient souvent d'un contact déterminant, d'une rencontre. Matteo Lafranchi, par exemple, affirme « que le succès arrive simplement quand tu rencontres quelqu'un qui a du pouvoir et qui aime ton travail. Et c'est ce qui nous est arrivé avec IN SITU⁵⁹ ». Il s'agit de s'entourer de personnes ancrées dans un réseau, qui ont la possibilité de produire, de diffuser leur œuvre ou de mettre l'artiste en relation avec d'autres partenaires. Pour ce faire, nous l'avons vu, les artistes ont besoin d'être visible, d'avoir une opportunité de montrer leur travail, pour créer un « coup de cœur » ou un intérêt. L'idéal est quand ces relations se construisent sur un long-terme dans de véritables affinités professionnelles. Matteo Lafranchi insiste sur le caractère naturel de cette mise en relation, qui est avant tout humaine, les plateformes étant là pour favoriser la rencontre, et les conversations.

« Tout de suite, pendant le premier repas, Neil Butler, producteur anglais qui habite en Ecosse, s'est assis à côté de moi. Il m'a dit « est-ce que t'es libre en Octobre ? » et il m'a invité dans une résidence internationale au Sri Lanka. J'y retourne encore une fois en octobre prochain, mais cette fois pour diriger le projet. Et donc ce sont des interactions qui sont parties tout de suite et qui sont en train de continuer. [...] Le point n'était pas de demander de l'argent ou de forcer à être produit mais de construire des relations qui peuvent grandir dans le temps.⁶⁰ »

Thomas Lamers du Collectif Walden raconte aussi les rencontres générées par IN SITU :

“It was good for my relation with Kees to fly to Budapest together and then spend three days there and come back. So, it became a little more intense in the working relationship, which is nice. We share that history, that's something good. And before that we were already quite close with the festival. I met the Artistic Director of the PLACCC Festival in Budapest, Fanni Nanay, and I met an Italian programmer of Terni, in Italy. I met also James Moore from Norway. That was the main person I met through IN SITU with who I immediately thought that I want to collaborate with.⁶¹”

Ces rencontres créent généralement un effet boule de neige, et permettent d'entrer dans un réseau spécifique d'acteurs. Matteo Lafranchi parle de la découverte du réseau d'IN SITU

⁵⁹ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Annexe 16 : Entretien avec Thomas Lamers – Collectif Walden, Pays-bas (24/07/2018)

comme de la rencontre d'une « famille » :

« Quand j'ai découvert IN SITU j'ai découvert que je faisais partie d'une famille que je ne savais pas qui était là. J'ai compris que notre travail avait une place dans un système qui existait déjà mais que je ne connaissais pas. Pour nous c'était vraiment un passage du plateau du théâtre à l'espace public. Et on ne connaissait pas les autres groupes ou les autres réseaux qui faisaient ce type de travail.⁶² »

La rencontre fonctionne ainsi dans les deux sens, joignant une esthétique artistique avec un réseau de programmeurs ayant une recherche propre. Cependant, elle ne se déroule pas de manière automatique. Les plateformes rassemblent des artistes, des programmeurs et des professionnels, mais les affinités restent à créer. Certains artistes récoltent ainsi moins de bénéfices que d'autres dans cet échange, comme l'explique Saffy Setohy :

“I participated at *Emerging Spaces* in Pristina. It was interesting but in somehow, I didn't find it so practical. In some way it was a big conversation, but after I wasn't sure of what happen and what was the result of this connection. I did the Festival Travellings in Marseille and I presented my work. It was still in development. It was good to do that, and I met people, but then nothing really happened. I met one person from Moldavia. We had a good conversation and he invited me later independently of UZ Arts⁶³ to come for a very short kind of visit in Moldavia to understand more the work they are doing there. It didn't really work, somehow, I couldn't take forward the meetings. It was networking, it was good to understand what is happening in other countries or contexts, but it didn't really have a long result. Neil, of UZ Arts, was supporting me with a bit of money to develop the project, which is nice. That was very concrete. He also presented it in a festival in the UK. I met some people, but it just didn't go anywhere. We had really good conversations, but I feel that I needed to be a little more supported from UZ Arts, or a people from IN SITU, someone, to go actually forward with these connections.⁶⁴”

Par l'expérience de Saffy, on peut constater que la création et l'entretien de connexions n'est pas forcément évidente, et le résultat dépend à la fois des artistes et du soutien des partenaires de la plateforme. La création de relations à long terme se réalise suite à une véritable affinité artistique de l'œuvre, une possibilité de programmation (esthétique et financière), une capacité de l'artiste à entretenir ces relations, et une volonté du partenaire de lui faire des propositions et de créer d'autres rencontres. Matteo Lafranchi le souligne également : « avec IN SITU je pense qu'on a eu beaucoup de chance, et aussi qu'on était prêts au moment où on a

⁶² Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

⁶³ Neil Butler de UZ Arts a introduit Saffy Setohy dans les *Emerging Spaces* de 2016.

⁶⁴ Annexe 15 : Entretien avec Saffy Setohy, Ecosse (06/08/2018)

rencontré ce réseau, [...] prêts à travailler dans une autre langue, prêts à gérer des situations très différentes.⁶⁵ » La mise en réseau n'est pas évidente et dépend du positionnement de l'artiste et des structures partenaires lors de l'entrée dans la plateforme. Elle est cependant primordiale pour pouvoir entretenir des relations à long terme et ainsi dépasser le soutien ponctuel. Sans la construction d'une relation avec les partenaires, l'artiste prend le risque de ne pas dépasser le stade auquel il était avant d'être sélectionné par la plateforme et ainsi de rester dans une forme de précarité. Le résultat de ce soutien est alors plus ou moins aléatoire, selon les dispositions des parties et la capacité des artistes à entretenir ces relations professionnelles.

La mobilité, source de développement de compétences, est un outil d'apprentissage tout au long de la vie, et permet en partie de préparer l'artiste-auteur aux réalités de son métier. En effet, les artistes, et d'autant plus en situation d'émergence, n'ont pas uniquement besoin de compétences artistiques, mais aussi de compétences économiques, sociales, organisationnelles et relationnelles pour réussir à construire leur univers et à le promouvoir. Il ne suffit souvent pas d'être artiste pour s'inscrire dans le domaine des arts, avoir la possibilité d'être multi-casquettes représente aujourd'hui un atout majeur. Il n'y a pas de solution unique. Tous ces artistes dits émergents essaient de pouvoir vivre au mieux de leur art, en faisant des concessions parfois, mais en ayant toujours pour objectif la liberté de créer et de continuer à être artiste.

⁶⁵ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

II. Les conditions de la mobilité en Europe

Au sein de la première partie nous avons pu entrevoir les enjeux de la mobilité pour les artistes émergents en Europe. Il s'agira ici de s'intéresser aux conditions de cette mobilité, et aux démarches qu'elle occasionne. La situation de l'artiste entrant dans un contexte plus large : celui du travailleur européen.

La libre circulation des travailleurs est régie par l'article 45 du Traité sur le Fonctionnement de l'Union européenne. C'est un droit fondamental européen, qui permet aux citoyens européens « de chercher un emploi dans un autre pays de l'UE, d'y travailler sans avoir besoin d'un permis de travail, d'y vivre dans ce but, d'y rester même après avoir occupé cet emploi, de bénéficier du même traitement que les citoyens de ce pays en ce qui concerne l'accès à l'emploi, les conditions de travail et tout autre avantage social ou fiscal⁶⁶ ».

2018 est le 50^e anniversaire du texte considéré comme véritablement fondateur de la libre circulation des travailleurs dans la Communauté européenne : le règlement n° 1612/68 du Conseil, du 15 octobre 1968. A cette occasion, le 13 mars 2018, la Commission européenne a fait la proposition de créer l'ELA, *European Labour Authority*, afin d'aider la coopération entre les Etats et localités pour une meilleure circulation en Europe, une coordination des systèmes de sécurité sociale plus efficace et pour améliorer l'accès aux informations sur les conditions et les droits de la mobilité pour les citoyens.

Le nombre de citoyens et de travailleurs circulant en Europe ne cesse d'évoluer. « En 2016, 17 millions de citoyens européens de tous âges [et 12 millions en âge de travailler] résidaient dans un autre État membre de l'UE, un chiffre qui augmente de 5% chaque année⁶⁷ ». Cependant, les conditions de la mobilité en Europe restent encore complexes. En effet, travailler dans un pays européen différent de son pays de résidence engendre des démarches administratives assez lourdes si l'on veut pouvoir bénéficier de soins, de droits au chômage ou éviter la double-taxation des impôts sur le revenu.

La partie ci-dessous a pour but de retracer les principales conditions de la mobilité en Europe pour les travailleurs, et plus particulièrement pour les artistes du spectacle vivant.

⁶⁶ Commission Européenne, « La libre circulation des ressortissants de l'UE » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (09/05/18) <<http://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=457&langId=fr>>.

⁶⁷ « In 2016, 17 million EU citizens of all ages were residing in another EU Member State, a figure that increases by 5% each year. » in Commission Européenne (2018), « Actualité - Social Agenda 51 - Fair mobility and social fairness » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (08/05/18) <<http://ec.europa.eu/social/main.jsp?langId=fr&catId=849&newsId=9093&furtherNews=yes>>.

1) La mobilité des travailleurs

A. Le travail atypique

D'après les estimations de la Commission européenne, « les secteurs de la culture et de la création représentent plus de 3 % de l'emploi et du produit intérieur brut de l'UE⁶⁸ ». Or, les artistes européens ont majoritairement des emplois dits « atypiques⁶⁹ », c'est-à-dire des emplois souvent temporaires, à temps partiel, multiples, et mobiles. Selon le rapport de Sarah de Heusch (Culture Action Europe) de Mars 2016 : « le nombre de personnes qui ne travaillent pas en CDI à temps plein ne cesse d'augmenter (pour atteindre 40% du marché du travail) et ce dans des formes contractuelles de plus en plus diversifiées, avec un nombre croissant de personnes qui passent d'un emploi à l'autre, alternant des périodes de travail rémunérées et non-rémunérées, ainsi que de non travail⁷⁰ ».

En effet, les artistes ne sont pas les seuls à avoir des carrières atypiques, au niveau européen ce type de missions est de plus en plus courant chez les travailleurs mobiles. Contrat à temps partiel, auto-employeurs, indépendants ou salariés, multi-employeurs, alternance chômage-période travaillée, freelance, pays de résidence différent du pays de travail... sont tant de cas récurrents qui se superposent et s'additionnent pour une majorité.

Cela développe des carrières atypiques, qui nécessitent une certaine flexibilité, une proactivité dans la recherche de contrats et une bonne connaissance des réglementations européennes. Cela amène des revenus irréguliers et une forme d'instabilité, voire d'insécurité financière. La question de la protection sociale (soins médicaux, hospitalisation, congé maternité, accident du travail, invalidité, etc.) peut ainsi devenir complexe. Surtout dans le cas où les administrations nationales ne sont pas coopérantes. L'accès aux soins et aux indemnités sociales devient alors une lutte où la connaissance juridique, à la fois des règles des Etats membres et des règles européennes semble primordiale.

L'emploi en CDI (contrat à durée indéterminée) n'est pas la règle pour les travailleurs européens. La compréhension de ces cas de plus en plus nombreux de cumul de statuts,

⁶⁸ Commission Européenne, « Soutenir les secteurs de la culture et de la création » [en ligne] *Culture, soutenir les secteurs européens de la culture et de la création* (25/07/18) <https://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries_fr>.

⁶⁹ De Heusch D. (2016), « Recherche exploratoire, L'accès à la sécurité sociale pour les travailleurs atypiques », [en ligne] *Culture Action Europe* (01/05/18) 37p, <<https://cultureactioneurope.org/files/2016/04/CAE-REFLECTION-PAPER-ON-RIGHTS.-REPORT-ON-SURVEY-2016.02.pdf>>, p.3

⁷⁰ *Ibid*, p.4.

d'employeurs et de pays différents paraît alors nécessaire pour permettre aux individus de développer des carrières au niveau européen.

B. Le cas des artistes

On the Move, réseau d'information sur la mobilité culturelle, définit la mobilité comme « le mouvement transfrontalier des artistes et professionnels de la culture⁷¹ ». Les artistes peuvent être mobiles dans le cadre de résidences individuelles ou collectives, d'appels à projet, de tournées de spectacle, de rencontres en réseaux, d'enseignements artistiques ou de formations par exemple. Pour certains, la mobilité fait partie intégrante de leur mode de vie et de leur profession. Dans ce cadre, les artistes travaillant au niveau européen sont confrontés à différentes situations qui peuvent complexifier la gestion administrative, sociale et fiscale de leurs missions :

- lieu de résidence dans un pays, travail dans un autre pays de façon permanente ;
- lieu de résidence dans un pays, travail dans plusieurs pays simultanément ou en alternance (comprenant le lieu de résidence ou non) ;
- tournées internationales ;
- employeur dans un pays (de résidence ou non), qui envoie l'artiste dans un ou plusieurs autres pays (en tant que travailleur détaché).

Les artistes alternent souvent des périodes de travail rémunéré et non-rémunéré, ils peuvent aussi cumuler les statuts, ce qui amène parfois à un flou dans la gestion internationale des contrats, d'autant que certains artistes ne savent même pas de quel régime ils relèvent. En effet, les différents Etats membres ont plusieurs définitions de ce qu'est un employé et un travailleur indépendant. Il faut être vigilant à bien conserver son statut lorsque l'on travaille à l'étranger. De plus, les règles de gestion pouvant varier selon les réglementations des Etats membres, les situations spécifiques des artistes sont à analyser au cas par cas. Ainsi, la complexité de l'accès à l'information peut empêcher l'accès aux droits de travailleurs. C'est pourquoi il est important pour les artistes de pouvoir comprendre la gestion sociale, administrative et fiscale des différentes situations auxquelles ils peuvent être confrontés dans le cadre de la mobilité européenne, afin d'être couvert, notamment au niveau social.

⁷¹ "the temporary cross-border movement of artists and other cultural professionals" <<http://on-the-move.org/>>. Première source : ERICarts (2008) « Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals. Final Report » [en ligne] (07/05/18) 64p. <http://www.mobility-matters.eu/web/files/14/en/Final_Report_-_Mobility_Matters_ERICarts.pdf>. p.3.

C. Les instances de Coordination des systèmes de sécurité sociale

L'Union européenne détermine la responsabilité de chaque Etat membre sur la protection sociale des travailleurs en coordonnant les régimes nationaux de sécurité sociale. Un premier règlement communautaire régissant cette coordination a été établi le 14 juin 1971(408/71). Il a été refondu par le règlement du 29 avril 2004 (883/2004), qui lui-même a subi plusieurs modifications par les règlements suivants :

- Regulation (EC) No 988/2009 of the European Parliament and of the Council of 16 September 2009
- Commission Regulation (EU) No 1244/2010 of 9 December 2010
- Regulation (EU) No 465/2012 of the European Parliament and of the Council of 22 May 2012
- Commission Regulation (EU) No 1224/2012 of 18 December 2012.

Ces règlements sont applicables dans les 28 Etats membres de l'Union européenne, ainsi qu'en Islande, au Liechtenstein, en Norvège et en Suisse. Ils concernent les citoyens européens, et ressortissants des pays tiers qui ont un droit de résidence dans un Etat membre.

Pour coordonner les questions administratives et sociales, l'Union européenne dispose de différentes instances, référencées dans le règlement de 2004⁷² :

- La **Commission Administrative**, qui est composée d'un représentant gouvernemental de chacun des Etats membres et est rattachée à la Commission européenne qui s'occupe notamment du secrétariat de la Commission Administrative. La Commission Administrative gère toutes les questions administratives relatives à la coordination des systèmes de sécurité sociale, « facilite l'application uniforme du droit communautaire⁷³ », encourage la coopération entre les Etats membres et « l'utilisation des nouvelles technologies afin de favoriser la libre circulation des personnes, notamment en facilitant les procédures d'échanges d'information⁷⁴ », propose de nouveaux outils plus efficaces et « établit les éléments à prendre en compte pour l'établissement des comptes⁷⁵ » dans le cadre du règlement de 2004. Toutes les instances suivantes sont rattachées à la Commission Administrative, qui rassemble les informations et coordonne les travaux de chacune d'entre elles.
- La **Commission Technique pour le traitement des données** propose des « règles

⁷² Regulation (EC) No 883/2004 of the European parliament and of the Council of 29 April 2004 [en ligne] (07/05/18) 97p. <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:02004R0883-20130108>>.

⁷³ “facilitate the uniform application of Community law”, *Ibid*, p.47

⁷⁴ “the use of new technologies in order to facilitate the free movement of persons, in particular by modernising procedures for exchanging information”, *Ibid*.

⁷⁵ “establish the factors to be taken into account”, *Ibid*.

d'architecture commune pour le fonctionnement des services de traitement de l'information, notamment en matière de sécurité et d'utilisation des standards⁷⁶ » par une action d'expertise et l'édition de rapports.

- Le **Comité d'audit** réalise un travail de collecte, et d'évaluation des données relatives à la sécurité sociale (coûts annuels par année par Etat membre, créances...), établit des rapports et études afin de faire de nouvelles propositions méthodologiques et pratiques à la Commission Administrative.
- Le **Comité consultatif pour la coordination des systèmes de sécurité sociale** est présidé par un représentant de la Commission européenne et composé de représentants de chaque Etat membre, accompagnés de suppléants, tous nommés par le Conseil. Son rôle est de conseiller et d'évaluer la mise en œuvre de la coordination du système de sécurité sociale au niveau européen.

Ces différentes instances ont un rôle de coordination et d'amélioration du système de sécurité sociale européen par la gestion administrative, la création d'études, de propositions, et d'évaluations en coopération. Les règles de la coordination concernent toute personne mobile en Europe (d'un Etat membre à un autre), de façon permanente ou temporaire. Elles semblent nécessaires pour désamorcer les difficultés auxquelles sont confrontés les travailleurs mobiles et les Etats membres dans le domaine de la sécurité sociale.

⁷⁶ « common architecture rules for the operation of data- processing services, in particular on security normes and the use of standards » *Ibid.*

2) Les conditions sociales de la mobilité

Les artistes émergents, souvent auto-entrepreneurs, indépendants, freelance ou accumulant différents employeurs, sont face à des complexités administratives en travaillant au niveau européen. Ce point tentera de dégager les principales règles sociales liées aux différentes situations de mobilité pour un artiste.

A. Principes généraux de la sécurité sociale en Europe

La sécurité sociale est régie, au niveau européen, à la fois par les règles de Coordination Européenne et par la législation de chaque Etat membre. Ces règles concernent le territoire de l'Europe des 28, l'Islande, le Liechtenstein, la Norvège et la Suisse. Ce point dégagera les principales réglementations à prendre en compte lorsque l'on est mobile en Europe. Néanmoins, elles resteront à préciser selon les Etats concernés par la mobilité et la situation des artistes.

La sécurité sociale comprend les indemnités pour maladie, accident professionnel, hospitalisation, maternité, soins de longue durée, prestations familiales, invalidité, vieillesse, prestations chômagees, allocations de décès et préretraite. Pour pouvoir bénéficier des indemnités de la sécurité sociale, il faut cotiser au régime général, dans le cadre d'un emploi. Le montant des indemnités dépendra du taux de cotisations de l'employé, plus celui-ci sera élevé, plus les indemnités seront avantageuses. Etant donné que les cotisations sont versées dans le cadre d'un travail, c'est dans le pays de l'emploi et non dans le pays de résidence que le salarié va cotiser et donc bénéficier de la sécurité sociale de manière générale.

Cependant, le taux de travailleurs « atypiques » et d'indépendants augmente chaque année et représente environ 40% des travailleurs européens. La majorité de ces travailleurs ne sont pas couverts par la sécurité sociale. L'*European Pillar of Social Rights* de 2017 met en avant le droit des travailleurs indépendants à une « sécurité sociale adéquate⁷⁷ » et à l'accès aux soins de qualité⁷⁸.

⁷⁷ “Regardless of the type and duration of their employment relationship, workers, and, under comparable conditions, the self-employed, have the right to adequate social protection” in Parlement Européen, Conseil de l'Europe, Commission Européenne (2017), « European Pillar of Social Rights » [en ligne] (08/05/18) 24p. <file:///C:/Users/Sarah/Desktop/Mémoire/social-summit-european-pillar-social-rights-booklet_en.pdf>, p.19.

⁷⁸ “Everyone has the right to timely access to affordable, preventive and curative health care of good quality”, *Ibid*, p.21.

Quatre principes généraux régissent la sécurité sociale en Europe⁷⁹ :

- unité de législation : les travailleurs contribuent à la sécurité sociale dans un seul pays et sont couverts par un seul Etat membre ;
- égalité de traitement (ou non-discrimination) : les travailleurs ont les mêmes droits qu'un autre individu du pays dans lequel ils sont assurés ;
- agrégation des périodes : les précédentes périodes de travail ou de résidences dans d'autres Etats membres peuvent être prises en compte dans le calcul des droits aux prestations sociales (obligation d'avoir travaillé au minimum 3 mois dans le nouvel Etat membre pour pouvoir demander l'agrégation) ;
- exportabilité des bénéficiaires : si les travailleurs ont un droit en espèce dans un pays, ils ont en principe le droit d'en bénéficier même si leur pays de résidence est différent de leur pays de travail.

Les principales règles étant énoncées, il est important de préciser que les artistes européens sont confrontés à différents cas particuliers liés à leur pratique de mobilité. Parmi ces cas on peut retrouver le *Posting*, et le travail régulier dans plusieurs Etats membres par exemple.

B. Travail temporaire dans un autre Etat membre

Le travail temporaire dans un autre Etat membre, aussi appelé *Posting* (détachement) est un cas particulier qui ne relève pas des règles générales de la coordination européenne des systèmes de sécurité sociale (cotisation et couverture sociale dans le pays de l'emploi). Cette exception est permise pour faciliter la mobilité, et éviter de complexifier le système de sécurité sociale pour des périodes d'emploi temporaires. Le détachement de travailleurs concerne aussi bien les employés que les indépendants, mais sous des conditions différentes. Si toutes ces conditions sont remplies, le travailleur dépendra du système de sécurité sociale du pays d'origine où il exerce son travail habituellement, mais si une seule condition n'est pas remplie, il dépendra du pays dans lequel il exerce son travail temporaire.

Conditions pour les employés : Cette catégorie comprend les employés envoyés à l'étranger par leur employeur pour une tâche précise dans un temps donné, inférieur à 24 mois,

⁷⁹ Sources : Commission Européenne, « Coordination de la sécurité sociale dans l'Union européenne » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (08/05/18) <<http://ec.europa.eu/social/main.jsp?langId=fr&catId=849>> ; Commission Européenne (2016), « Social security coordination factsheet - Guiding principles and rules » [en ligne] (08/05/18) 2p. <<http://ec.europa.eu/social/keyDocuments.jsp?advSearchKey=EUSSCFactSheets&mode=advancedSubmit&langId=en&search.x=0&search.y=0>>.

sous l'autorité de l'employeur. Le travail effectué ne peut concerner le remplacement d'une autre personne détachée. Le contrat de travail, entre l'employeur et l'employé, mentionnant la période de détachement de l'employé et ses missions précises fait foi du principe de subordination employeur/employé. L'Etat membre de l'employeur conserve alors la gestion de la sécurité sociale de l'emploi si le travailleur a été affecté au régime de sécurité sociale du pays de l'employeur au moins 30 jours avant son détachement à l'étranger. Dans tous les cas, la rémunération de l'employé doit être au moins égale au taux minimum de rémunération dans le pays d'accueil.

Conditions pour les indépendants : Cette catégorie comprend les indépendants réalisant un travail à l'étranger pour une tâche précise, similaire à l'activité habituelle dans leur pays d'origine, qui doit avoir été exercée un certain temps au préalable dans le pays d'origine (environ 2 mois). La mission temporaire doit être inférieure à 24 mois, avec le maintien dans son Etat d'origine des conditions d'emploi de son activité d'indépendant afin qu'il puisse la reprendre à son retour. Le travail effectué ne peut concerner le remplacement d'une autre personne détachée. L'Etat d'origine du travailleur indépendant conserve alors la gestion de la sécurité sociale de l'emploi si le travailleur a été affecté au régime de sécurité sociale de son pays d'origine au moins 2 mois avant son détachement à l'étranger.

Dans les deux cas, l'artiste devra se fournir d'un formulaire A1, garantissant le maintien de la couverture sociale dans son pays d'origine.

C. Travail dans différents Etats membres

Le travail dans différents Etats membres, de façon simultanée ou en alternance, et le travail transfrontalier sont courants au niveau européen, cela concerne certains artistes travaillant à la frontière entre plusieurs Etats (résidence dans un pays, représentations dans un autre, travail dans plusieurs compagnies, etc.). Ce type de mobilité est une deuxième exception à la règle générale de coordination des systèmes de sécurité sociale en Europe. Pour être considéré comme travailleur dans plusieurs Etats membres, il faut travailler de manière simultanée ou en alternance dans différents Etats membres régulièrement sur une période significative minimale (environ 12 mois). Les contrats de travail et de cession faisant preuve de la durée, de l'objet et de la localisation des missions effectuées.

Les artistes travaillant dans différents Etats membres peuvent se trouver dans des situations multiples qui font varier l'Etat responsable de la sécurité sociale de l'employeur. En effet, selon

le règlement de 2012, « la personne qui exerce normalement une activité salariée dans deux ou plusieurs États membres est soumise :

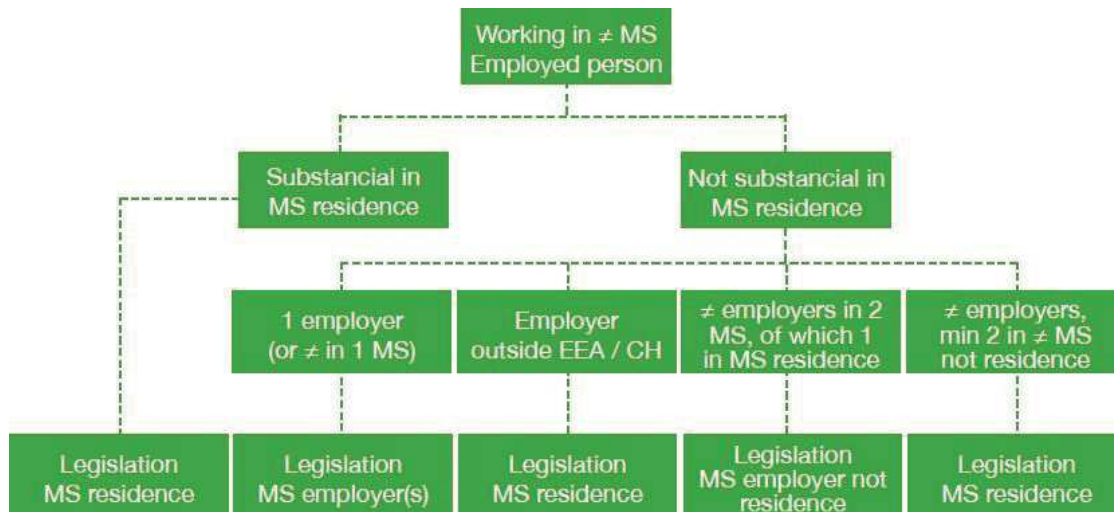
- a) à la législation de l'État membre de résidence, si elle exerce une partie substantielle de son activité dans cet État membre ; ou
- b) si elle n'exerce pas une partie substantielle de ses activités dans l'État membre de résidence ;
- i) à la législation de l'État membre dans lequel l'entreprise ou l'employeur a son siège social ou son siège d'exploitation, si cette personne est salariée par une entreprise ou un employeur ; ou
- ii) à la législation de l'État membre dans lequel les entreprises ou les employeurs ont leur siège social ou leur siège d'exploitation si cette personne est salariée par deux ou plusieurs entreprises ou employeurs qui n'ont leur siège social ou leur siège d'exploitation que dans un seul État membre ; ou
- iii) à la législation de l'État membre autre que l'État membre de résidence, dans lequel l'entreprise ou l'employeur a son siège social ou son siège d'exploitation, si cette personne est salariée par deux ou plusieurs entreprises ou employeurs qui ont leur siège social ou leur siège d'exploitation dans deux États membres dont un est l'État membre de résidence ; ou
- iv) à la législation de l'État membre de résidence si cette personne est salariée par deux ou plusieurs entreprises ou employeurs, dont deux au moins ont leur siège social ou leur siège d'exploitation dans différents États membres autres que l'État membre de résidence⁸⁰ ».

Dans le cas où un artiste est à la fois salarié et indépendant, il sera régi par la législation de l'Etat membre de son employeur en tant que salarié. Un accord entre deux Etats membres pourra également être mis en place, faisant exception à ces règles, en vue de faciliter une situation, d'où l'importance de se renseigner auprès des autorités compétentes.

Ces situations croisées deviennent complexes, pouvant varier d'une année à une autre et ainsi changer les conditions sociales de l'artiste. EFA- European Festivals Association et PEARLE*- Live Performance Europe proposent un schéma simplifié des différentes situations possibles dans leur *Cookbook*⁸¹ de 2016.

⁸⁰ Règlement (UE) N o 465/2012 du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2012 [en ligne] (07/05/18) 7p. <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012R0465&from=EN>>, p.5.

⁸¹ Debaere A., Martens L., Van Hoeymissen D. (2016), « The Ultimate Cookbook for Cultural Managers – Social security in an international context » [en ligne] EFA & Pearle* (01/05/18) 38p. <<https://www.pearle.eu/publication/the-ultimate-cookbook-for-cultural-managers-social-security-in-an-international-context>>, p.24.



Responsabilité des Etats membres dans la prise en charge de la sécurité sociale – EFA, PEARLE*
 MS = Member State

En conclusion, on peut retenir quelques principes de base : le travailleur européen est soumis à la législation d'un seul Etat à la fois. Il est donc important d'identifier :

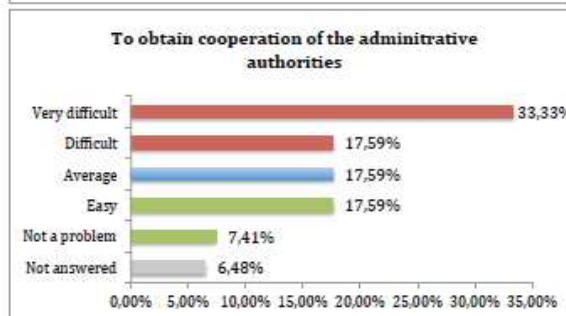
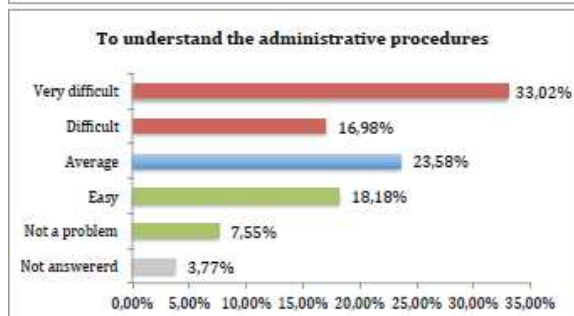
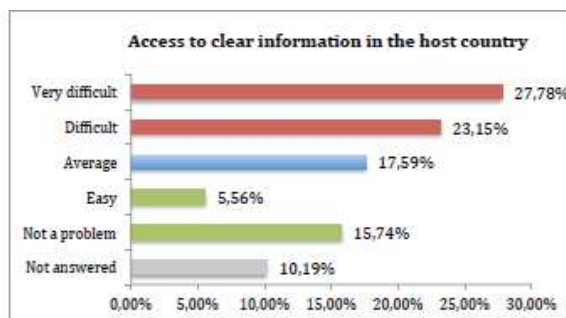
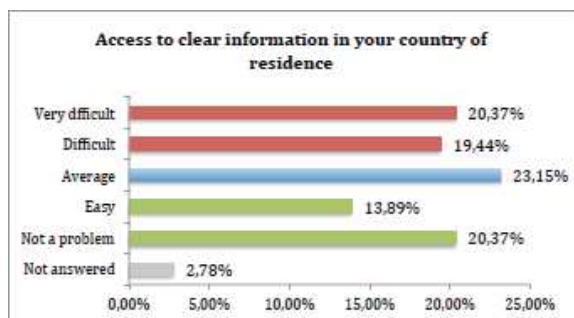
- ➔ son pays de résidence,
- ➔ sa nationalité,
- ➔ les périodes substantielles travaillées dans un Etat membre (au minimum 25% de l'emploi ou de la rémunération totale),
- ➔ le statut sous lequel il travaille dans cet Etat et la durée de ce statut,
- ➔ l'Etat dans lequel est établi l'employeur pour les salariés,
- ➔ si c'est un travailleur détaché (*posted-worker*) ou,
- ➔ si il travaille dans différents Etats membres simultanément ou en alternance.

En effet, l'identification de sa situation permettra de déterminer sous quelle législation il est soumis. Les statistiques du rapport⁸² d'On the Move- Cultural mobility information network et de PEARLE*- Live Performance Europe, réalisées à partir de questionnaires menés auprès d'artistes et professionnels de la culture en 2013 révèlent leurs difficultés à accéder à une information claire sur les systèmes de sécurité sociale en Europe :

⁸² Demartin M., Le Sourd M., Di Federico E. (On The Move), with the expert input from Debaere A. and Perez T. (PEARLE*) (2014), « Artists' mobility and Administrative Practices related to Social Security and Taxation in the European Union (EU) - An analytical report mapping obstacles and good administrative practices » [en ligne]

(01/05/18) 65p.

<http://on-the-move.org/files/OTM_EENC%20final%20complete%20report%20SecSocTax.pdf>.



Obstacles liés à la Sécurité Sociale⁸³

On peut voir que dans la majorité des cas, l'accès à une information claire est complexe pour les artistes et professionnels de la culture : 20,37% estiment que cet accès est très difficile dans le pays de résidence, à peine plus : 27,78%, dans le pays d'accueil. 33,02% considèrent la compréhension des procédures administratives très difficiles de manière générale et 33,33% ont beaucoup de difficultés à obtenir une coopération de la part des autorités administratives. Si l'on additionne les constats d'un accès difficile et très difficile à l'information et à la compréhension des procédures administratives, l'on arrive presque à un total de 50%. Ces taux mettent en lumière la nécessité d'une simplification des démarches administratives et sociales pour les travailleurs européens mobiles, dans un but d'éviter la précarité, de développer un réel marché du travail européen, et d'augmenter les possibilités de mobilité, notamment artistiques.

⁸³ *Annexe 1 : 4.1 Obstacles linked to social security in Op. Cit.* Demartin M., Le Sourd M., Di Federico E. (On The Move), with the expert input from Debaere A. and Perez T. (PEARLE*) (2014), « Artists' mobility and Administrative Practices related to Social Security and Taxation in the European Union (EU) [...] ».

3) Les conditions administratives et fiscales

A. La double-taxation

Les artistes traversent régulièrement les frontières pour travailler à l'étranger. Cela peut également engendrer une double-taxation des impôts à payer dans le pays de résidence et dans le pays de l'emploi. Il n'existe pas de coordination au niveau communautaire pour éviter cette double-taxation, contrairement à la coordination des systèmes de sécurité sociale européens. Les règles sont donc variables selon l'Etat de résidence des artistes et leur Etat d'emploi. Il faut alors se fier à la législation fiscale nationale et aux traités bilatéraux qui établissent quel pays impose les revenus de l'artiste et quel pays s'abstient. Ces traités bilatéraux sont en majorité basé sur le modèle de convention fiscale de l'OCDE⁸⁴. Dans tous les cas les Etats membres sont tenus de respecter les libertés et principes fondamentaux de l'Union européenne.

De manière générale, la fiscalité nationale différencie les « résidents » et « non-résidents ». Les résidents sont dans la plupart des cas imposés sur le revenu mondial : tous les revenus, y compris ceux réalisés à l'étranger, sont imposés dans le pays de résidence. Les non-résidents ne sont imposés que dans le pays d'où provient la source de revenus.

Les artistes mobiles n'ont pas toujours des lieux fixes de résidences, néanmoins, ils doivent déterminer un pays comme pays de résidence pour les impôts. S'ils ont plusieurs logements dans différents pays, un seul pourra être considéré comme étant leur pays de résidence. Le ou les autres pays seront donc considérés comme pays « non-résidents ».

Pour éviter la double-taxation, les traités bilatéraux peuvent introduire l'article 17 (facultatif) du modèle de convention de l'OCDE. Cet article concerne spécifiquement les artistes professionnels du spectacle et les sportifs. Il leur permet d'imposer leurs revenus directement à la source, dans le pays dans lequel ils ont travaillé, qu'ils soient indépendants ou salariés. Cela fonctionne que l'artiste soit payé directement ou par une autre société ou un agent. Pour tous les tiers percevant un revenu lié à la représentation, l'impôt se fait également à la source selon cet article. Pour les professionnels et artistes d'autres disciplines que celle du spectacle, le régime normal s'applique, et les impôts se font dans le pays de résidence. L'article 23 proposé par l'OCDE incluse, quant à lui, la possibilité d'une exonération fiscale ou d'un crédit d'impôt. L'exonération fiscale peut être totale ou progressive. Si elle est totale, le revenu

⁸⁴ OCDE (2014) « Modèle de Convention fiscale concernant le revenu et la fortune 2014 (Version complète) » [en ligne] (09/05/18) <<http://www.oecd.org/fr/fiscalite/conventions/modele-de-convention-fiscale-concernant-le-revenu-et-la-fortune-2014-version-complete-9789264239142-fr.htm>>.

ne fait plus partie de la base imposable.

Cependant, malgré ces possibilités, une double-taxation peut tout de même être réalisée dans le cas où les règles nationales entrent en contradiction avec le traité bilatéral. En effet, elles peuvent inclure une imposition que le traité exonère. Dans ce cas, l'impôt pourra tout de même être appliqué dans le pays de la représentation (tout dépend de l'interprétation et de l'application de la législation). Le pays de résidence ne pourra alors pas prévoir d'exonération ou de crédit d'impôt. En outre, certains pays ont appliqué un seuil de revenu pour l'application des règles d'imposition des artistes non-résidents afin de protéger les petites et moyennes compagnies de la double-taxation et alléger leur travail administratif. Cela leur permet, en-dessous du seuil de revenu, d'éviter tous les documents administratifs pour accéder au crédit d'impôts.

Nous pouvons ainsi constater qu'un certain nombre de démarches et de procédures sont à effectuer pour être couvert par la sécurité sociale, éviter la double-taxation des impôts, et ainsi des situations de précarité. En effet, un des problèmes majeurs rencontrés par les artistes et les organisations du spectacle sont les démarches administratives souvent très complexes. Premièrement une grande partie des formulaires ne sont pas traduits et se trouvent dans la langue d'origine du pays, ce qui entraîne des frais administratifs supplémentaires lors du traitement du dossier et complique l'exonération d'impôt. Or, il est primordial pour les artistes de se munir des certificats fiscaux comprenant le revenu étranger et la retenue à la source pour accéder au crédit d'impôt étranger. Cependant ceux-ci peuvent être difficiles à obtenir, voire incompréhensibles.

Ainsi, les procédures fiscales longues et fastidieuses engendrent un impact négatif sur la mobilité, et maintiennent la double-taxation pour encore beaucoup d'artistes du spectacle vivant. De plus, les informations sont difficiles à obtenir, ce qui nécessite parfois l'appel à des experts, et engendre des coûts supplémentaires. Les artistes non-résidents, davantage taxés, sont alors « moins compétitifs⁸⁵ » que les artistes locaux, car ils doivent inclure les taxes qui leur sont imposées dans leur rémunération.

⁸⁵ « Foreign artists are therefore less competitive than local artists [...] » in Demartin M., Le Sourd M., Di Federico E. (On The Move), with the expert input from Debaere A. and Perez T. (PEARLE*) (2014), « Artists' mobility and Administrative Practices related to Social Security and Taxation in the European Union (EU) - An analytical report mapping obstacles and good administrative practices » [en ligne] (01/05/18) 65p. <http://on-the-move.org/files/OTM_EENC%20final%20complete%20report%20SecSocTax.pdf>, p.25.

B. La TVA

Les artistes européens sont également confrontés à des difficultés dans le calcul de la TVA (Taxe sur la valeur ajoutée). La TVA est un impôt sur la consommation, prélevé par les entreprises et travailleurs indépendants sur chaque vente de service ou de bien. Ces derniers, en fin de période, payent la différence entre la TVA collectée sur les ventes et la TVA déductible (TVA payée sur les achats) à l'administration fiscale. Dans certains cas ils peuvent alors se retrouver en crédit de TVA s'ils ont payé davantage de TVA qu'ils n'en ont collectée, montant que l'administration leur remboursera. Le consommateur est ainsi celui à qui est destinée cette taxe. Il la paye sur chaque achat sans pouvoir être remboursé.

La TVA au niveau européen est régie par la directive TVA 2006/112 / CE⁸⁶. Le taux applicable est généralement celui du pays bénéficiaire (consommateur) du bien ou du service. Ce qui implique qu'un taux zéro de TVA doit être appliqué dans le pays fournisseur du bien. Cependant certains cas font exception à cette règle : les ventes sous un certain seuil, les services transfrontaliers ou spécifiques.

Le transfert de TVA d'un pays à un autre s'appelle « The Reverse Charge System » (le système d'inversion des charges) et répond à une réglementation très stricte. Concernant la TVA sur la vente de service, il y a quelques exceptions qui ne permettent pas le système d'inversion des charges. En effet, dans certains cas, le fournisseur doit s'inscrire dans le pays du consommateur et y faire ses déclarations de revenus et ainsi y payer sa part de TVA. L'entreprise ou l'artiste indépendant paye alors dans ce cas la TVA étrangère. Cela peut engendrer beaucoup de démarches administratives pour les spectacles en tournée par exemple. Pour simplifier au mieux les procédures, un guichet unique⁸⁷ en ligne a été instauré depuis 2010 pour les demandes de remboursement notamment, mais cela reste toujours complexe. En effet, l'Union européenne n'établit pas de taux européen de TVA. Néanmoins elle impose un minimum de 15% pour le taux normal, et de 5% pour le taux réduit, qui concerne la consommation de biens et services spécifiques. Les biens et services pouvant faire l'objet de taux réduits dans le domaine du spectacle vivant sont :

- « 7) le droit d'admission aux spectacles, théâtres, cirques, foires, parcs d'attraction, concerts, musées, zoos, cinémas, expositions et manifestations et établissements culturels similaires ;
- 9) les prestations de services fournies par les écrivains, compositeurs et interprètes et les droits d'auteur

⁸⁶ Conseil de l'Europe « Directive 2006/112/CE du Conseil du 28 novembre 2006 » [en ligne] (10/05/18) 118p. <file:///C:/Users/Sarah/Desktop/Mémoire/Partie%201/Statuts/Taxes/règlement%20TVA.pdf>.

⁸⁷ https://ec.europa.eu/taxation_customs/business/vat/telecommunications-broadcasting-electronic-services/

qui leur sont dus⁸⁸ ».

L'application de taux réduits ou non reste à la discrétion des Etats membres. C'est une décision politique qui soutient les arts en en diminuant le prix pour les consommateurs et ainsi incite les citoyens à se diriger vers des biens et services culturels, et participe à l'accès à tous à la culture. Les Etats membres peuvent ainsi exonérer certaines activités de la TVA, comme :

« n) certaines prestations de services culturels, ainsi que les livraisons de biens qui leur sont étroitement liées, effectuées par des organismes de droit public ou par d'autres organismes culturels reconnus par l'État membre concerné⁸⁹ »

Cette définition est assez floue et laisse une marge de manœuvre aux Etats membres en leur permettant d'exonérer « certaines prestations de services culturels » selon leurs propres critères. Ce qui laisse un champ d'action politique à chaque pays selon ses propres objectifs. Il peut cependant être plus avantageux financièrement d'avoir un taux réduit de TVA plutôt que d'en être exonéré. En effet, cela permet aux structures culturelles et artistes indépendants de récupérer la différence entre la TVA collectée et la TVA déductible.

C. Le VISA

Les artistes provenant des pays extérieurs à l'espace Schengen doivent demander un visa pour voyager en Europe. S'ils voyagent uniquement au sein de cet espace, ils peuvent faire la demande d'un visa unique. Attention, seuls 22 sur les 28 pays de l'Union européenne font partie de l'espace Schengen, auxquels sont rattachés 4 pays hors UE (Islande, Liechtenstein, Norvège, Suisse)⁹⁰. Si en revanche les artistes proviennent de pays tiers et voyagent dans des pays hors espace Schengen, ils devront demander un visa par pays. Certains pays tiers sont néanmoins exemptés de la demande de visa pour leurs ressortissants au franchissement des frontières extérieures de l'espace Schengen⁹¹.

Il existe différents types de visas :

- le Visa A, pour les transits à l'aéroport
- le Visa C, pour les séjours courts
- le Visa D, pour les séjours longs.

⁸⁸ *Ibid*, p.69

⁸⁹ *Ibid*, p.28.

⁹⁰ Annexe 1 : liste des pays membres de l'espace Schengen.

⁹¹ Annexe 2 : liste des pays tiers exemptés de la demande de VISA au franchissement des frontières extérieures de

l'espace Schengen

Aux démarches administratives déjà complexes pour être mobile en Europe, les artistes extérieurs à l'espace Schengen doivent également réaliser une demande de visa. Ils utilisent généralement les Visas C ou D. Le Visa C autorise les artistes à venir sur le territoire de l'espace Schengen pour une courte durée : 90 jours maximum sur 180 jours. Si le visa est à « entrée simple », la fin de la validité du visa se fera au départ de l'artiste de l'espace Schengen. Si le visa est à « entrée double », l'artiste aura le droit de venir deux fois dans l'espace Schengen, avant que le visa n'expire. Si le visa est à « entrée multiple », l'artiste pourra faire autant de séjours qu'il le souhaite dans l'espace Schengen, dans la limite de 5 ans. Chaque séjour devant rester dans la limite des 90 jours sur 180 jours. Le Visa D est un visa dédié aux séjours de plus de 3 mois. Ce visa est national, mais il permet aussi de voyager dans les autres pays de l'espace Schengen dans la limite des 90 jours sur 180. Ce visa est davantage utilisé dans le cadre de longues résidences, de formation, ou d'actions artistiques avec la population et le territoire local. Dans tous les cas, la demande de visa se fait au consulat du pays dans lequel l'on veut se rendre. Si l'artiste souhaite voyager dans différents pays de l'espace Schengen, il devra faire la demande de visa auprès du pays dans lequel son séjour sera le plus long, ou, si les séjours sont d'égale durée, dans le premier pays d'entrée. Généralement, la demande de visa nécessite des documents prouvant l'objet de l'entrée de l'artiste dans l'espace Schengen. L'organisateur de spectacle, de résidence ou l'école de formation devra alors rédiger une lettre expliquant la raison du franchissement des frontières. Par ailleurs, les artistes et professionnels de la culture accumulent des défis liés aux questions de la mobilité. Comme le souligne le rapport d'On the Move de 2012⁹², ils sont souvent mobiles, ont peu de délais pour réaliser leur demande de visa, ont généralement un statut d'indépendant, de freelance, sont en situation de précarité, ont des revenus variables et faibles. Toutes leurs caractéristiques compliquent davantage la situation de mobilité et les démarches administratives, fiscales et sociales. Hana Qena, de la compagnie Haveit au Kosovo, témoigne de ses difficultés à voyager :

“We do have mobility but the thing is that now we are very late in Kosovo regarding the possibilities to travel. The connections are really bad and we have to travel a lot of hours for a little distance to go outside of the country. And also particularly, the processes for getting authorisation to go outside of the country are long and when you are an artist you have to pay a lot your visa because it's a work visa and it's expensive so it's difficult to move in Europe.”⁹³

⁹² On the Move (2012), “Artists’ mobility and visas: a step forward - Final report of On the Move’s workshop on artists’ mobility and Schengen visas” [en ligne] (10/08/18) 44p. <http://on-the-move.org/files/Artists-mobility-and-visas-OTM_Dec2012_final.pdf>, p.9.

⁹³ Annexe 13 : Entretien avec Hana Qena – Haveit, Kosovo (23/07/2018)

On peut constater que la mobilité des travailleurs, et par ce biais des artistes en Europe reste complexe et lourde administrativement. En outre, les artistes peuvent voyager quotidiennement lors de tournées, et ce, que pour quelques jours. Ils doivent donc pouvoir être en mesure de connaître les situations spécifiques de chaque Etat dans lequel ils sont amenés à travailler ou à séjourner, sur le plan administratif, social et fiscal. De plus, la situation même des artistes est amenée à changer : leur statut, leur mission, leur pays de résidence ou d'emploi, leur employeur, etc. Tous ces critères sont à prendre en compte dans le suivi de leur dossier. C'est pourquoi il est primordial dans le cadre de la mobilité européenne de savoir exactement quelle est sa situation, celle des pays concernés par la mobilité et de conserver toutes les pièces justificatives pouvant être demandées par les autorités administratives. Par ailleurs, au sein d'une même compagnie, les artistes n'ont souvent pas les mêmes statuts, régimes, nationalités ou systèmes de protection sociale. Iona Kewney, parle du besoin d'être soutenue par une plateforme européenne pour rassembler des artistes provenant de différents pays, afin d'avoir un lieu de résidence, de simplifier les démarches et limiter les coûts :

“I wanted to make a full-length dance/circus piece with other physical performers (a dancer and a circus artist juggler/abstract thinker and musician) and make an art stage set. Surviving just as myself as performer, choreographer, manager, producer and a musician alone, unsupported in kind or funding or any form of team as always, I needed some form of support as there was nowhere for me to create, train or make the art or pay the individuals involved. Myself, being Scottish living in Europe. Musician Scottish living Scotland, Dancer Belgian in Belgium. Circus artist Swedish in Sweden. This made it even more complex to gather everyone together without some structured organisational support. [...] I definitely needed a supporting system to make this and especially since all my work.⁹⁴”

Beaucoup d'artistes et de professionnels de la culture constatent encore un manque d'accès à des informations claires et de coopérations entre les administrations nationales. Ce flou gestionnaire, dû à la disparité des règles appliquées par les différentes administrations des Etats membres, est un véritable obstacle à la mobilité et mérite quelques simplifications à ce jour, et une plus grande coordination européenne. Néanmoins, il existe des organismes qui soutiennent la mobilité des artistes émergents en Europe. Comme le souligne Iona, ces soutiens sont un vrai besoin pour les artistes européens. Ils facilitent les connexions entre les artistes et les professionnels, leur permettant de s'établir au niveau européen et de sortir d'une forme de précarité.

⁹⁴ Annexe 9 : Entretien avec Iona Kewney – Iona Kewney Company, Ecosse (10/08/2018)

III. Les formes de soutien de la mobilité des artistes émergents en Europe

Au sein de la deuxième partie, nous avons pu voir que les conditions de la mobilité en Europe pour les artistes, et notamment les artistes du spectacle vivant, restent complexes et multiples, se résolvant davantage au « cas par cas » que de manière unique et coordonnée. La mobilité pour les artistes émergents européens représente une opportunité d'emploi, une chance de rencontrer des opérateurs culturels et des artistes du même champ disciplinaire et de construire une carrière, là où le terrain national parfois ne le permet pas. Cependant, nous l'avons vu, les conditions de la mobilité sont complexes et peuvent dissuader des artistes à travailler au niveau européen. De surcroît, en début de carrière, tous types d'aides sont bienvenus. Les artistes partant de zéro ont besoin d'être soutenus pour se déployer. Cette troisième partie s'attachera à dégager les différents types d'aides à la mobilité adressés aux artistes émergents en Europe, en se concentrant principalement sur les plateformes européennes de soutien à l'émergence des artistes dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public : Circus Next et IN SITU. L'objectif de cette étude étant de dégager les avantages de ces plateformes, et les limites qui persistent aujourd'hui dans l'accompagnement des artistes émergents en Europe.

1) Les programmes de financements culturels européens

A. Les différents types d'aide à la mobilité

A travers la première partie, nous avons pu explorer les motivations des artistes à être mobiles en Europe, ainsi que les différentes interprétations possibles du concept de mobilité. Ici seront mis en avant les programmes culturels européens destinés à soutenir la mobilité, et notamment celle des artistes émergents. En effet, il existe différents types d'opportunités pour les artistes souhaitant être mobiles en Europe. L'étude *Mobility Matters*⁹⁵ distingue deux types de soutien : ceux accompagnant les artistes nationaux à l'international, et ceux accompagnant les artistes étrangers à travailler dans le pays de l'organisation de financement.

A partir de cette distinction, l'étude référence plusieurs types d'opportunités de mobilités

⁹⁵ *Op. Cit.*, ERICarts (2008), « Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists [...] »

pour les artistes⁹⁶ :

- aide à la résidence : mise à disposition d'un espace de travail et d'un hébergement, et/ou aide à la production ;
- subvention de participation à des événements : aide pour les artistes individuels ou les compagnies pour la participation à des festivals internationaux et événements à l'étranger ;
- bourses d'études / perfectionnement ou développement de compétences : couverture des frais de déplacement, d'hébergement et/ou aux frais d'inscription ;
- "Go and see" / subventions d'exploration à court-terme : prise en charge des frais de transport pour des artistes individuels ou des compagnies afin de soutenir la vision de spectacles ou des manières de travailler à l'étranger ;
- subvention d'exploration / de développement du marché étranger : aide à l'exportation des projets à l'international ;
- soutien à l'accès à l'information et aux structures en réseau : aide à la participation à des rencontres et conférences organisées par des réseaux internationaux ;
- aide au projet / coproductions : aide à la traduction, à la participation à des productions internationales ;
- bourse de recherche ou d'étude : prise en charge des frais de voyage pour les artistes individuels dans la réalisation de visites à courtes durées afin d'acquérir de l'expérience dans certains aspects de la vie artistique à l'étranger, d'engager un processus exploratoire avec d'autres artistes ou de participer à un projet de recherche international ;
- subvention de tournée : soutien auprès de compagnies artistiques pour les aider à tourner internationalement.

Des portails d'information numériques, tels que Res Artis⁹⁷, TransArtists⁹⁸, EURES⁹⁹- le portail européen sur la mobilité de l'emploi, ou On the Move¹⁰⁰, sont des sources d'information précieuses pour les artistes voulant trouver des résidences ou opportunités de mobilité à l'international. Tout comme les sources d'information directes auprès des Ministères de la Culture nationaux ou des organisations et fondations culturelles proposant des offres à l'échelle

⁹⁶ *Ibid*, p.23.

⁹⁷ <http://www.resartis.org/en/>

⁹⁸ <https://www.transartists.org/>

⁹⁹ <https://ec.europa.eu/eures/public/fr/homepage>

¹⁰⁰ <http://on-the-move.org/>

internationale.

Cependant, qu'il s'agisse de résidence, de tournée, de bourse de formation, ou de déplacement pour une rencontre internationale, les soutiens financiers sont toujours liés à un objet bien précis, délimité dans le temps et l'espace. C'est une aide au projet qui n'est pas pérenne. De plus, l'étude *Mobility Matters* souligne le fait que les artistes ne peuvent souvent pas bénéficier d'une même subvention plusieurs fois, ou en tout cas, cela peut demander d'attendre un certain délai avant de réaliser une nouvelle demande. La mobilité internationale est attrayante mais semble ne pas dépasser les projets à court-termes. Cela entretient la situation de précarité des artistes qui, porteur de leurs propres projets, sont en recherche constante de nouvelles opportunités.

B. Le programme Erasmus+

Nous avons pu entrevoir les différents types d'aides à la mobilité offertes aux artistes par les organisations et fondations internationales, observons maintenant la politique de l'Union européenne en faveur de la mobilité des artistes émergents.

Le programme Erasmus a fêté ses 30 ans en 2017. C'est un programme dédié au soutien à la mobilité en Europe, et notamment auprès des jeunes de moins de 30 ans (étudiants, stagiaires, actifs, indépendants, etc.). En 2014, Erasmus est devenu Erasmus+, et par la même occasion le seul programme de l'UE dédié à « l'éducation, la formation, la jeunesse et le sport¹⁰¹ ». Le programme est financé par la Commission européenne, pour la période 2014-2020, à hauteur de 14,7 milliards d'euros, ce qui équivaut à 1,5% du budget de l'UE et à une augmentation de 40% par rapport à l'exercice précédent. Le budget est réparti comme suit : 77,5% pour l'éducation et la formation, 10% pour la jeunesse, 3,5% pour les cautions de prêts étudiants, 3,4% les subventions aux agences nationales, 1,9% les activités de l'Institut Jean Monnet, 1,9% les frais administratifs, et 1,8% le sport.

Les actions d'Erasmus+ pour 2014-2020 regroupent « le programme d'action dans le domaine de l'éducation et de la formation tout au long de la vie (Erasmus, Leonardo da Vinci, Comenius et Grundtvig), le programme "Jeunesse en action" et cinq programmes de coopération internationale (Erasmus Mundus, Tempus, Alfa, Edulink et le programme de

¹⁰¹ Erasmus + [en ligne] (06/08/18) <<https://info.erasmusplus.fr/erasmus/102-qu-est-ce-qu-erasmus.html>>.

coopération avec les pays industrialisés)¹⁰² ».

Erasmus+ se divise en plusieurs actions clefs :

- Action clé 1 : mobilité des individus
- Action clé 2 : coopération en matière d'innovation et d'échange de bonnes pratiques
- Action clé 3 : soutien à la réforme des politiques
- Action Jean Monnet
- Sport

L'action clé n°1 est destinée à la mobilité des étudiants et du personnel de formation et professionnels travaillant dans le secteur de la jeunesse. Elle concerne des activités de formation, d'enseignement, d'apprentissage ou de volontariat.

La mobilité se réalise entre deux organismes faisant partie des pays participants¹⁰³ au programme Erasmus+ : une organisation qui envoie – une autre qui reçoit. Certains pays partenaires¹⁰⁴ au programme peuvent également participer à ces échanges internationaux, sous conditions spécifiques.

L'action clé n°2 est répartie en 5 activités, dans le but de développer les secteurs de l'enseignement, de la formation et de la jeunesse :

1. partenariats stratégiques – pour l'innovation et la coopération de ces secteurs
2. alliances de connaissances – pour créer la rencontre entre organismes de formation et entreprises et développer de nouvelles pratiques
3. alliances sectorielles pour les compétences – pour que la formation puisse être au plus près des besoins du marché
4. renforcement des capacités de l'enseignement supérieur – pour soutenir la modernisation, l'accessibilité, l'internationalisation de l'enseignement supérieur dans les pays partenaires
5. renforcement des capacités de la jeunesse – pour encourager l'animation socio-éducative, l'apprentissage non-formel et le volontariat

¹⁰² Toute L'Europe (2017), « La politique européenne de la jeunesse » [en ligne] (09/08/18) <<https://www.touteleurope.eu/actualite/la-politique-europeenne-de-la-jeunesse.html>>.

¹⁰³ Pays participants au programme Erasmus+ : Tous les pays membres de l'UE, l'Islande, le Liechtenstein, la Norvège, la Turquie, et l'Ancienne République Yougoslave de Macédoine.

¹⁰⁴ Pays partenaire au programme Erasmus+ : Est - Arménie, Azerbaïdjan, Biélorussie, Géorgie, Moldavie, Ukraine / Sud - Algérie, Maroc, Tunisie, Lybie, Egypte, Palestine, Jordanie, Israël, Liban, Syrie / Balkans occidentaux - Albanie, Bosnie Herzégovine, Kosovo, Monténégro, Serbie, la fédération de Russie / Autre - Amérique, Asie, zone Afrique - Caraïbes – Pacifique

L'action clé n°3 a pour objectif de développer la participation démocratique des jeunes, par la rencontre de personnalités politiques par exemple.

L'action Jean Monnet apporte des opportunités dans le domaine de l'enseignement et de la recherche sur l'UE.

L'action Sport vise à promouvoir le sport et l'activité physique par le développement d'activités et de rencontres au niveau européen.

Le guide "European funded projects 2016 — Focus on Circus arts and Street arts¹⁰⁵" réalisé par Circostrada, réseau européen du cirque et des arts de la rue, et On the Move, recense les projets financés par différents programmes de l'UE dans le domaine du cirque et des arts de la rue en 2015 (Programme Culture, Lifelong Learning, Comenius, Multilateral projects, Europe Créative, Interreg et Erasmus+). 65% des projets soutenus sont dans le domaine du cirque, 15% dans celui des arts de la rue et 15% dans la création en espace public. Le guide démontre que la majorité des projets ont été soutenus par le programme Erasmus+, et notamment le fond « Learning mobility of individuals », qui correspond à l'action clé n°1. Ce dossier répertorie 4 projets financés par le Programme Culture, 1 par Lifelong Learning, Comenius, Multilateral projects, 13 par le programme Europe Créative, 2 par Interreg et 54 par le programme Erasmus+. Le fait que la plupart des projets soient financés par le programme Erasmus+ s'explique par deux raisons : les projets se déroulent généralement sur un an, deux ans maximum – contrairement aux projets soutenus par le programme Europe Créative qui se déroulent sur 4 ans maximum ; le budget par projet et la participation financière des organisations sont plus faibles que sur des projets à plus grande échelle. Cela rend le programme Erasmus+ plus accessible pour les plus petites organisations par rapport à d'autres programmes de financement européen.

Par ailleurs, parmi les projets soutenus, on peut constater une part importante de projets liés à la formation, à l'éducation non formelle et à l'inclusion sociale. Les objectifs étant soit de développer les compétences en anglais ou dans le domaine du cirque par exemple, soit de générer du lien social avec différents types de publics (jeune public, handicapés, etc.). Ces projets, comme le souligne ce rapport, s'adressent davantage aux jeunes (42%), qu'aux artistes émergents (11%).

¹⁰⁵ Segreto-Aguilar S. / Circostrada Network, Le Sourd M., Sert M. / On the Move (2016) "European Funded Projects 2016 – Focus on Circus Arts and Street Arts Source" [en ligne] (31/08/18) 80p. <<http://www.circostrada.org/sites/default/files/news/files/cs-publication-9-en-3.pdf>>.

Ainsi, le programme Erasmus+ soutient une majorité des projets dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public, car il est plus accessible que d'autres programmes européens (24 mois maximum, budget plus faible). Cependant les projets soutenus restent majoritairement dans le domaine de l'éducation et tournés vers les jeunes. Le programme Erasmus+ permet aux artistes de développer des compétences internationales et des rencontres par la mobilité. Cependant, il reste limité à une catégorie d'artistes et à un type de mobilité. Les artistes émergents de plus de 30 ans semblent ne pas correspondre aux objectifs de ce programme, ce qui restreint le champ d'opportunités au niveau européen pour ce public.

C. Le programme Europe Créative

Le programme Europe Créative est géré par l'Agence exécutive EACEA (Education, Audiovisual and Culture Executive Agency) comme les programmes Erasmus+ ou Europe pour les citoyens par exemple. C'est le seul programme sectoriel culturel au niveau européen. C'est-à-dire qu'il est géré directement par la Commission européenne, en opposition aux fonds structurels d'investissement, qui relèvent de la politique régionale et de cohésion et sont gérés de manière partagée par les Etats membres (ex. : Interreg, Fond Social Européen, etc.)¹⁰⁶. Le programme Europe Créative a donc une position primordiale, puisqu'il répond aux objectifs européens de manière directe et apporte les soutiens les plus importants aux organisations dans le but de structurer le secteur au niveau international. Il est divisé en trois volets : Culture (secteurs culturels et créatifs), Média (secteurs audiovisuels et cinématographiques) et le volet transversal. Dans le cadre de cette recherche, le programme Culture sera le seul observé, concernant notamment le spectacle vivant. Il représente 31% du budget global, soit 453 millions d'euros. Il finance différentes projets, tels que : des projets de coopération européenne, de traduction littéraire, de plateformes ou de réseaux européens. Concernant le spectacle vivant, les porteurs de projet peuvent répondre aux appels à proposition de coopération, de réseau et de plateformes selon leur positionnement.

L'appel à proposition Coopération a pour but de « faire émerger de nouveaux modèles d'action, notamment autour des publics, afin d'aider à l'expérimentation de projets innovants¹⁰⁷ ». Les projets ont une durée maximum de 48 mois et peuvent être soit à Petite

¹⁰⁶ En France, l'Etat redistribue les fonds aux différentes Régions, voire aux Villes, qui définissent leurs propres stratégies.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.6.

échelle (3 partenaires de 3 pays différents minimum/ budget max. : 200 000 euros), soit à Grande échelle (6 partenaires de 6 pays différents minimum/ budget max. : 2 millions d'euros).

L'appel à proposition Réseau a pour but de « créer un environnement européen favorable au renforcement des capacités des acteurs et à soutenir l'innovation par l'échange entre groupes structurés d'organisations de la culture et de la création¹⁰⁸ ». Une seule échelle est proposée pour cet appel : action sur la période de l'accord-cadre (2014-2020) / 15 partenaires de 10 pays différents au minimum / budget max. : 250 000 euros par an.

L'appel à proposition Plateforme a pour but de « structurer de nouveaux modes d'organisation professionnelle à même de soutenir la circulation et l'émergence des artistes sur des échelles importantes¹⁰⁹ ». Une plateforme peut se dérouler sur maximum 48 mois, doit comprendre 10 partenaires de 10 pays différents au minimum, avec un budget maximum de 500 000 euros par an. Il s'agit du seul programme européen directement destiné au soutien des artistes émergents. Ses objectifs sont de :

- « - privilégier les artistes émergents et insuffisamment mis en avant sur la scène internationale ;
- privilégier les œuvres européennes non nationales et stimuler une programmation culturelle à l'échelle européenne ;
- développer l'audience par un recours intensif aux technologies de l'information et de la communication¹¹⁰ ».

Ainsi, le programme Europe Créative a une place prépondérante dans le domaine culturel européen. D'une part, car c'est le seul programme culturel géré directement par la Commission européenne ; d'autre part par le budget octroyé aux organisations, et le rôle de structuration du secteur à l'échelle européenne. En outre, l'appel à projets Plateforme a pour mission de soutenir les artistes émergents européens. C'est pourquoi un intérêt particulier est porté sur cet appel à projet dans le cadre de cette recherche. Dans le point suivant, une étude de cas sera réalisée autour de deux plateformes, dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public : Jeunes Talents Cirque Europe, avec le projet Circus Next, et Lieux publics, avec le projet IN SITU. Le but étant d'observer les apports de ces plateformes aux artistes émergents, notamment en termes de mobilité européenne et internationale.

¹⁰⁸ *Ibid*, p.7.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.8.

¹¹⁰ *Ibid*.

2) Etude de cas : les plateformes Circus Next et IN SITU

Les artistes émergents sont une catégorie fragile, car en début de carrière, ou en transition, ils ont besoin de soutien et d'accompagnement. Pour ce faire, nous l'avons vu, différentes possibilités s'offrent à eux : des bourses, appels à projets, aides à la résidences, subventions de participation à des événements ou de tournées, etc. En outre, le cirque et la création artistique en espace public ont spécifiquement les outils pour satisfaire les attentes des institutions culturelles, comme créer un dialogue interculturel, mettre en valeur les villes et leur patrimoine et favoriser l'engagement citoyen par la participation des publics et des territoires. Sans parole, véhiculant un langage universel, ce sont des disciplines qui sont facilement exportables au niveau européen, et qui fascinent les spectateurs, par leur virtuosité, leur inventivité et leur inclusion dans les espaces quotidiens. Dans ce point nous allons étudier deux plateformes de soutien à la mobilité des artistes émergents en Europe : Circus Next et IN SITU.

A. Circus Next

Le projet Circus Next PLaTFoRM, est financé en 2017 par la Commission européenne en tant que plateforme sur une base de 500 000,00 € pour 4 ans : 2017-2021, ce qui équivaut à 79,8% du budget global du projet.

Le projet est piloté par Jeunes Talents Cirque Europe (JTCE), association créée en 2001 par le Ministère de la Culture, basée à Paris. Sous la direction de Cécile Provôt. Circus Next comprend 22 partenaires de 14 pays différents. Son objet est le « repérage et l'accompagnement d'auteurs de cirque contemporain émergents¹¹¹ » et son objectif le « rayonnement du cirque contemporain en France et en Europe ». La plateforme a sélectionné et rendu visible plus de 75 compagnies émergentes depuis 2015.

De 2001 à 2008, Jeunes Talents Cirque (JTC) a participé à l'émergence d'artistes du cirque contemporain, en 2007, Jeunes Talents Cirque est devenu Jeunes Talents Cirque Europe (JTCE). En 2013, JTCE a été soutenu par la Commission européenne pour son projet de coopération à grande échelle sur 3 ans (2013-2017) : Circus Next. La sélection et l'accompagnement des artistes émergents, dans le cadre de Circus Next 2013-2017, se déroule en 6 étapes :

¹¹¹ Circus Next, « Brochure 2015-2016 » [en ligne] (30/11/17). <http://circusnext.eu/sites/default/files/pieces_jointes/2016-11/Brochure_CircusNext_2015-2016_0.pdf> p.6.

1. L'appel à projets : les artistes pouvant participer à cet appel à projet doivent avoir fini leur formation et être dans un processus de première ou de deuxième création professionnelle.
2. La sélection sur dossier : 15 projets sont sélectionnés par un jury composé d'artistes et de professionnels du spectacle vivant européens.
3. Les résidences de présélection : les résidences ont pour but de permettre à chaque candidat de travailler dans les mêmes conditions.
4. La semaine de sélection : 7 projets sont retenus sur présentation d'une maquette de 20 minutes par artiste.
5. L'accompagnement : les artistes lauréats bénéficient de résidences auprès d'une ou plusieurs structures partenaires, d'une bourse d'écriture et de mentoring.
6. Les présentations publiques : Une présentation publique des créations abouties se déroule au Théâtre de la Cité Internationale à Paris, où le grand public, des artistes et 250 professionnels européens sont présents.

Circus Next offre aussi la possibilité aux jeunes artistes de disposer d'un autre dispositif d'accompagnement : les laboratoires. Ces « labs » sont des rencontres, qui se déroulent sur dix jours, entre des artistes européens invités (ayant participé au processus de sélection, lauréats ou non), et des professionnels les encadrants (metteurs en scène, chorégraphes, intellectuels). Un thème peut être préétabli ou les laboratoires peuvent simplement être dédiés à la recherche des artistes autour de leur propre création. Ces « labs » se déroulent dans ou hors UE et s'ancrent sur un territoire local dans le but de développer les arts du cirque à cet échelon.

B. IN SITU

La Plateforme IN SITU, regroupant à ses débuts 18 partenaires de 13 pays différents (et à la fin des 3 ans 27 partenaires de 18 pays), a été financée en 2014 pour 3 ans par le Commission européenne sur une base de 500.000,00 €, ce qui équivaut à 80% du budget global du projet.

La plateforme IN SITU est pilotée par Lieux publics, association créée en 1983 par Michel Crespin et Fabien Jannelle, avec le soutien du ministère de la Culture et basée à Marseille depuis 1990. Lieux publics porte des projets européens financés par la Commission européenne depuis 2003, et est dirigé par Pierre Sauvageot depuis 2001. IN SITU comprend aujourd'hui 20 partenaires de 12 pays différents et 4 partenaires associés. L'objet du projet plateforme est le « soutien à la création et à la mobilité des artistes européens émergents créant en espace

public¹¹² » et son objectif est de « faire connaître au plus grand nombre ces artistes émergents qui évoluent en dehors des lieux dédiés à l’art et participent à la transformation de nos territoires. ». La plateforme a sélectionné et rendu visible plus de 150 artistes émergents européens, à travers plusieurs actions :

- *IN SITU Focus* : chaque année les partenaires de la plateforme présentent une sélection de créations artistiques émergentes soutenues par IN SITU. Le *Focus* permet de promouvoir les artistes IN SITU dans le cadre d’événements européens.
- *IN SITU Focus +* : *Focus* élargi, organisé tous les ans à Marseille au sein du festival Travellings. *Focus +* présente tous les artistes émergents IN SITU de l’année.
- *Emerging Spaces* : événement de 9 jours par an, permettant la rencontre entre professionnels, programmeurs et artistes européens, autour de problématiques communes, liées à la création en espace public en Europe et des jeunes créations artistiques émergentes (ateliers, rencontres, discussions, réseautage).
- Missions d’ambassadeurs : visant à faciliter la mobilité des partenaires IN SITU en tant qu’ambassadeur du réseau, leur permettant d’identifier et de promouvoir les artistes émergents et de rendre visible la plateforme IN SITU en Europe et à l’international.

Au sein de ce soutien à la création contemporaine émergente, tous les partenaires ont un rôle, à la fois dans la sélection des artistes et leur promotion (événements publics, communication, médias...). Un artiste, pour faire partie du réseau IN SITU, devra être invité par un partenaire à un *Emerging Spaces*, par exemple, ce qui lui permettra ensuite d’être présenté dans un des *Focus*, ou lors du *Focus +* à Marseille. Il n’y a pas d’appel à projet dans cette configuration, l’entrée se fait par repérage direct, émanant des partenaires. Aussi, la définition des artistes émergents d’IN SITU est plus large que celle de Circus Next, recouvrant :

- les artistes en début de carrière commençant à travailler en espace public
- les artistes ayant déjà une expérience artistique professionnelle, qui souhaitent travailler en espace public pour la première fois
- les artistes qui ont déjà travaillé en espace public mais dont le travail met en lumière de nouvelles formes ou champs de création artistique en espace public
- les artistes travaillant ou vivant dans des pays au sein desquelles ils manquent de visibilité internationale¹¹³

¹¹² Lieux publics, [en ligne] (16/01/18) <<http://lieuxpublics.com/fr/in-situ>>.

¹¹³ IN SITU (2018), “IN SITU Platform – a three year project - Learning, Sharing, Further-Developing 2014-2017, and beyond” [en ligne] (22/07/18) <http://www.in-situ.info/public_data/activities/1531143560/2018-06-25_plat-final_observations_report.pdf>.

Les deux plateformes européennes de soutien aux artistes émergents sont en ce sens très différentes.

C. Les artistes soutenus par Circus Next et IN SITU

On peut constater que le fonctionnement des deux plateformes diffère. Circus Next soutient des artistes ayant fini leur formation, et étant dans un processus de première ou de deuxième création professionnelle, sélectionnés par appel à projet, dossier et présentation d'étape de travail. Tandis qu'IN SITU fonctionne par proposition d'artistes directement par les membres et a une définition de l'émergence beaucoup plus large. Cette différence de sélection et de critères amène des artistes aux profils différents au sein des deux plateformes.

Par exemple, les chiffres¹¹⁴ montrent que 21 artistes, sur 36 soutenus par le projet Circus Next, ont réalisé des formations dans des pays différents de leur pays d'origine avant la participation au projet CN ; 19 artistes sur 36 ont au moins réalisé une formation en France (52,8%) ; 5 artistes ont réalisé au moins une formation en Belgique (13,9%) et 8 dans les Pays de Nord¹¹⁵ (22,2%). La moyenne d'âge des artistes sélectionnés est de 28 ans, l'âge minimum étant 23 ans et le maximum 33 ans. En outre, on peut constater que les artistes émergents repérés par Circus Next sont déjà pour la plupart mobiles. Certains ont rencontré leurs partenaires de travail, avec qui ils ont fondé une compagnie, lors de leur formation ou de festivals européens. Beaucoup parlent anglais ou français et tous sont sous la barre des 35 ans. Derrière cette mobilité apparente, on remarque une prédominance des formations réalisées en France (52,78%). Parmi les Ecoles de formation des artistes lauréats, certaines sont récurrentes, comme : l'Académie Fratellini (Paris, France), le CNAC – Centre National des Arts du Cirque (Châlons-en-Champagne, France), CODARTS (Rotterdam, Pays-Bas), DOCH (Stockholm, Suède), l'ENACR – l'École Nationale des Arts du Cirque (Rosny-sous-Bois, France), l'ESAC – l'École Supérieure des Arts du Cirque (Bruxelles, Belgique), ou Le Lido (Toulouse, France). Mathieu Bleton, artiste français du Galactik Ensemble (soutenu par Circus Next en 2016) témoigne de l'importance de Circus Next dans le domaine du cirque :

« A l'origine du calendrier de création, on a fait entrer Circus Next dans la réflexion. A partir du moment où on s'est rassemblés dans une pièce pour se dire on fait un projet ensemble, on s'est demandé comment on pouvait faire, à qui on pouvait faire appel, à quels partenaires. On

¹¹⁴ Annexe 19 : Liste des artistes ayant participé à Circus Next

¹¹⁵ Danemark, Finlande, Pays-Bas, ou Suède.

a tout de suite pensé à Circus Next parce que c'est quand même un tremplin que tout le monde connaît dans le cirque qui s'avère être un vrai soutien. Parce qu'il y a un peu de sous-financement pour lancer les premières étapes et en même temps il y a la promesse d'une potentielle visibilité, et avec cette visibilité là il y a la possibilité de monter une production plus complète. Et c'est exactement ce qui s'est passé, Circus Next étant découpé en 3 étapes, la 1^{ère} étant sur dossier, la 2^e étant une pré-sélection physique et la 3^e étant la présentation des lauréats. Et du coup, nous à cette deuxième présentation, lorsqu'on a été reçu sur dossier et qu'ils voulaient voir notre projet, on a effectivement pu rencontrer énormément de partenaires, producteurs, des gens qui ont des lieux. C'est un peu à travers ça que ça nous a permis de montrer notre position pour pouvoir faire ce spectacle.¹¹⁶ »

Tandis que les artistes Circus Next sont majoritairement des jeunes sortant d'écoles, les artistes soutenus par IN SITU¹¹⁷ ont des profils plus divers. 17 artistes ont participé aux *Emerging Spaces* respectifs de 2015 et 2016, 16 en 2016, et 6 à l'*Emerging Lab* de 2017, qui répond aux mêmes principes. Ce qui équivaut à 40 artistes repérés au sein de la plateforme IN SITU. Par ailleurs, 66 artistes ont été programmés entre 2015 et 2017 par les partenaires IN SITU dans le cadre de la plateforme¹¹⁸. Une partie importante des artistes soutenus ont plus de 30, voire de 40 ans, et ont déjà une expérience professionnelle dans le domaine artistique. Pour certains, il s'agit de leur entrée dans l'espace public, pour d'autres, du développement de leur travail à l'international. Anne Thuot par exemple (soutenu par IN SITU en 2017) est considérée comme émergente car elle choisit de développer son art dans l'espace public :

« Dans ce projet, *Lydia Richardson*, au début je travaillais seule mais aujourd'hui on est à trois et j'ai plusieurs casquettes mais je performe aussi donc je suis intérieur/extérieur. Donc ça c'est aussi quelque chose de nouveau, et c'est dans l'espace public. C'est un autre contexte. Donc effectivement, c'est une sorte d'émergence oui. En tout cas dans mon cas ce n'est pas une émergence liée à mon âge, ce ne sont pas mes premiers projets. J'ai déjà fait pleins d'autres projets dans pleins d'autres contextes. Et même si j'étais déjà allé un peu dans la rue, là c'est davantage, et d'ailleurs aussi davantage dans l'espace public et dans les contextes et les questions que pose l'espace public.¹¹⁹ »

Contrairement à Circus Next, il n'y a pas de profil-type pour les artistes IN SITU. N'ayant pas une discipline qui les unis, mais plutôt un terrain de jeu commun, leur parcours sont multiples. De plus, chaque partenaire propose un artiste qu'il a repéré localement, ce

¹¹⁶ Annexe 10 : Entretien avec Mathieu Bleton – Galactik Ensemble, France (21/07/2018)

¹¹⁷ Annexe 21 : Liste des artistes ayant participé aux *Emerging Spaces/Lab*

¹¹⁸ Annexe 4 : Liste des partenaires IN SITU Platform 2014-2017

¹¹⁹ Annexe 12 : Entretien avec Anne Thuot, Belgique (24/07/2018)

qui amène également des propositions diverses, dépendant des choix des partenaires et ainsi, une certaine richesse.

Par ailleurs, une évaluation de ce programme a été réalisée par Marie Le Sourd d'On the Move, en collaboration avec Nadia Aguir, Camille Fourès et Maxime Demartin (équipe de coordination d'IN SITU), à partir de retours d'artistes et de professionnels d'IN SITU¹²⁰. Les principaux points qui ont été appréciés par les artistes sont les connexions que la plateforme créée avec les autres artistes et les professionnels, la rencontre de différents publics et contextes en Europe, le sentiment d'appartenance à un réseau identifié internationalement pour son label de qualité et ses valeurs, et le fait d'acquérir une meilleure compréhension de la diversité de la création en espace public en Europe. Matteo Lafranchi, d'Effetto Larsen (soutenu par IN SITU en 2015) parle de son expérience :

« Ce que j'ai adoré d'IN SITU c'est que les producteurs ont beaucoup d'expérience, de passion pour ce qu'ils font, et aussi de responsabilité. Ils se perçoivent comme les partenaires des artistes et donc ce n'est pas acheter le travail d'un artiste mais c'est vraiment faire partie d'une production et d'un processus, [...] on travaille ensemble pour construire quelque chose. [...] Les interlocuteurs d'IN SITU sont très accessibles. [...] Aussi, il y a plus de budget, et sur des festivals plus grands. Ils ont une mentalité différente. Donc on ne peut pas seulement travailler avec plus de budget mais avec plus de temps. On peut parler d'un projet un an ou un an et demi à l'avance. Et ça c'est super, c'est vraiment un autre niveau de travail pour nous et pour eux aussi. [...] On a eu d'autres moments importants dans les premières années de l'activité, mais maintenant ça fait 4 ans que... oui vraiment c'est IN SITU qui a fait la différence. [...] Je pense aussi qu'après l'expérience à IN SITU, qui est toujours en cours, maintenant je vois l'Europe comme notre territoire d'action. [...] Maintenant on est aussi plus respectés en Italie, parce qu'on est connus comme une compagnie qui travaille au niveau international. ¹²¹ »

Anne Thuot met également en avant la concordance du projet avec l'identité d'IN SITU, ce qui lui a permis de développer sa recherche :

« Pour moi ce qui a été très chouette avec cette invitation IN SITU, comme le projet qu'on a proposé était un projet qu'on souhaite développer dans plusieurs villes européennes, c'était l'occasion de trouver une forme d'adéquation entre le projet qui était en train de se mettre en place et la vraie envie, qui est constitutive même du projet, de pouvoir aller dans plusieurs

¹²⁰ Le Sourd M., with Aguir N., Fourès C., Demartin M. (2018), "IN SITU Platform – a three year project - Learning, Sharing, Further-Developing 2014-2017, and beyond" [en ligne] dans *IN SITU* (22/07/18) <http://www.in-situ.info/public_data/activities/1531143560/2018-06-25_plat-final_observations_report.pdf>.

¹²¹ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

villes pour faire une collection éphémère d'objets africains. Donc ça correspondait très très bien. Ce n'était pas seulement en termes de diffusion, de jouer pour jouer et être face à une audience, mais ça prenait corps dans la recherche même du projet. C'était constitutif, même de la recherche, puisque l'objectif de *You will be missed* c'est de pouvoir étudier les contextes différents de présence d'objets africains dans les villes.¹²² »

Ainsi, les plateformes ont un véritable rôle de tremplin et d'accompagnement auprès des artistes émergents par la production et la diffusion des œuvres, les aides à la résidence et à la mobilité et le conseil des professionnels du milieu. Néanmoins, on peut constater que les plateformes Circus Next et IN SITU ont chacune leur manière de repérer et d'accompagner l'émergence. Tandis que Circus Next s'intéresse davantage aux jeunes talents, IN SITU encourage le développement de la création artistique en espace public à tous les âges, dans une définition de l'émergence plus large. Cependant, les deux plateformes posent un problème d'accessibilité. IN SITU, par exemple, ne propose pas d'appel à projet ouvert pour tous les artistes, et restreint ainsi leur entrée dans le réseau au seul choix des partenaires. Circus Next et IN SITU, accueillant un nombre limité d'artistes par an, demeurent des plateformes élitistes. Darragh McLoughlin de Squarehead Productions (soutenu par Circus Next en 2014) exprime cette difficulté :

“I applied two times. I didn't get it the first time. [...] For Circus Next, in the end only 6 people becomes laureates, but you have to also think that probably 150 people are not. So, the chances are not very big.¹²³”

Ainsi, les plateformes européennes, qui permettent de soutenir les artistes émergents européens couvrent une minorité d'artistes ayant la chance d'être élus. Mais cette sélectivité apporte un gage de qualité et permet de mettre en valeur les artistes soutenus, au niveau européen mais aussi au niveau national et local comme en témoigne Matteo Lafranchi. Dans le dernier chapitre de ce mémoire nous analyserons le rapport des artistes à ces plateformes et aux territoires européens. En effet, les artistes émergents ne sont pas tous égaux en Europe.

¹²² Annexe 12 : Entretien avec Anne Thuot, Belgique (24/07/2018)

¹²³ Annexe 8 : Entretien avec Darragh McLoughlin – Squarehead Production, Irlande (09/08/2018)

3) Une Europe culturelle hétérogène

Précédemment nous avons pu observer la spécificité des plateformes Circus Next et IN SITU. Concentrons-nous à présent sur la position de ces plateformes en Europe, et le rapport des artistes à ces organismes et au territoire Européen.

A. Le rapport des artistes et des œuvres aux territoires européens

Dans ce premier point, nous nous intéresseront au rapport des artistes et des œuvres aux différents territoires et publics européens. En effet, au-delà d'une recherche d'opportunités ou d'une construction de carrière internationale, certains artistes explorent les contextes locaux variés et les publics pour nourrir leur art. C'est le cas par exemple du Collectif Walden, qui développe sa recherche autour des paysages européens et de leurs habitants. La seule raison pour laquelle le collectif est établi aux Pays-Bas est la subvention perçue de la Ville d'Amsterdam. Autrement, les champs d'expérimentations du Collectif Walden sont les territoires européens. Cette mobilité répond à un vrai désir de découvrir les différentes réalités locales, une curiosité de dépassement des frontières, un goût pour la conquête de nouveaux lieux et publics.

“We have a big curiosity and a big fascination for all different kind of landscapes, different kind of ecologies. So, we want to confront ourselves with different ecologies and what they could say about the current relations between humans and nature or humans and their environment today. We have the curiosity, we have the enthusiasm and we think that we can make different arts abroad, because our work is so in dialogue with the surroundings.”¹²⁴

Anne Thuot, également, insère la mobilité dans son processus de création dans *You will be missed*. Elle parcourt des territoires européens pour y récolter des objets africains, ce qui génère des histoires très différentes en fonction des héritages locaux :

« Par exemple on a eu une expérience à Marseille, qui n'est pas du tout la même qu'à Clermont Ferrand. C'est pas du tout le même contexte de comment les objets sont arrivés là. A chaque fois aussi on questionne des gens qui ont des profils très très différents. Des gens qui possèdent des objets parce que ce sont des collectionneurs d'art, ça peut aussi être des gens qui sont venus avec un objet au cours d'un parcours migratoire. En fait ça c'est très contextuel, le contexte de Clermont n'est pas celui de Marseille, qui n'est pas celui de Bruxelles ou de Neerpelt. Où là effectivement, à Neerpelt, l'immigration est assez limitée. Ça va être beaucoup

¹²⁴ Annexe 16 : Entretien avec Thomas Lamers – Collectif Walden, Pays-bas (24/07/2018)

d'héritages familiaux des colons belges, donc c'est des gens comme ça qu'on va questionner.¹²⁵ »

Au-delà d'un simple soutien financier, ou d'une manière de développer ses compétences à l'international, la mobilité accompagne les artistes dans leur création et les aide à prendre du recul sur le monde, à renouveler leur esprit, à se laisser surprendre. Certains artistes se considèrent ainsi comme ayant une identité européenne, envisageant leur art à cette échelle. C'est le cas de Iona Kewney, écossaise, (soutenue par Circus Next en 2013) :

“I am Scottish but my vision and inspirations and learnings and desires have always been Europe and beyond. I certainly aspire to Dance and Theatre and Circus history in Europe and not UK. As soon as I knew I wanted to dance I left UK. Why, because I wanted to really dance. That would not happen here, the sense of vision and dynamics of schooling and international like-minded connections. Taken on so many levels developing life knowledge and theories from a broader scope of learning with different people from different countries and cultures and visions own greatens one's own.¹²⁶”

L'Europe devient alors un véritable terrain d'action, permettant de développer sa création et de faire des rencontres inspirantes. Pour Hana Qena, du collectif Haveit, la mobilité lui a permis de mieux définir son art :

“ > Did IN SITU change your way of working?

Yes, it did. Especially if you work in theatre, and you see different type of performances in different contexts. Because in Pristina, the stage performances are very classical, like Shakespeare. And when you go to the several festivals and see artists do different things, really contemporary, it is very interesting when you are building up your artistic identity. And that's how it helps me, because I went to different festivals and then I decided that we should be brave, to break the limits of the Faculty of Arts. International festival brought me that, and also for Haveit, for our collective.¹²⁷”

A travers les entretiens, les artistes affirment se sentir accompagnés par les plateformes dans cette mobilité artistique, qui permet de rencontrer de nouveaux contextes dans le cadre de résidence ou de festivals. Matteo Lafranchi, par exemple, apprécie la possibilité de travailler avec des publics variés :

« Avec *Stormo*, le projet sur l'intelligence collective, quelques grands festivals italiens m'ont demandé de présenter le projet là-bas. Mais ils n'avaient pas la possibilité d'avoir les citoyens

¹²⁵ Annexe 12 : Entretien avec Anne Thuot, Belgique (24/07/2018)

¹²⁶ Annexe 9 : Entretien avec Iona Kewney – Iona Kewney Company, Ecosse (10/08/2018)

¹²⁷ Annexe 13 : Entretien avec Hana Qena – Haveit, Kosovo (23/07/2018)

comme participants. Ils ne sont pas sûrs de ça. Si je travaille avec IN SITU, ils sont sûrs de ça. Ils ont construit quelque chose dans le temps, avec les citoyens, qui ne sont pas tout simplement des spectateurs, mais font partie d'un processus artistique.¹²⁸ »

Les plateformes ne permettent ainsi pas uniquement de créer des rencontres entre artistes et programmateurs, mais également avec des publics et des contextes variés. Cela apporte une visibilité pour les artistes sur les territoires européens, mais également une richesse par la confrontation à différents regards, et l'inspiration qu'amènent les paysages et les contextes. Néanmoins, jouer dans un autre pays, signifie parfois aussi adapter la langue. En effet, tous les spectateurs ne parlent pas anglais, notamment en France, et dans certains cas les sous-titres ne sont pas appropriés à l'œuvre. Darragh McLoughlin, de Squarehead Productions, témoigne de son expérience, qui démontre que la mobilité peut aussi transformer les œuvres de manière involontaire :

“Some pieces sometimes you have to adapt very much, if you are using language or whatever. For example, I performed one work with language around in Europe. When I did it in France, I did the show in French, and people responded very differently. Because I was a cute foreigner speaking French on stage, instead of saying very profound things. So, the way it positions according to the languages you are using will change in somehow.¹²⁹”

De même, la culture peut limiter l'espace de travail en Europe. Anne Thuot par exemple, de par son objet de recherche artistique, est soutenue par des organisations dans des pays spécifiques :

« En fait on aimerait beaucoup aller dans d'autres pays. Pour le moment c'est beaucoup la France et la Belgique effectivement. [...] Quand on a présenté le projet, il y a une question qui s'est posée : les pays qui ne sont pas directement touchés par la colonisation étaient peu ou pas intéressés par la proposition. Par la colonisation avec l'Afrique je veux dire. Donc on est encore en train de chercher mais on a effectivement moins eu de contact avec les partenaires allemands, anglais ou les pays de l'Est par exemple. Les questions leur parlaient moins. Et puis là c'est aussi un projet qui a un coût, parce qu'à chaque fois il redemande deux semaines pour pouvoir faire les entretiens et filmer. Et quand même la réalité économique européenne n'est pas du tout la même partout. C'est un projet qui pourrait éventuellement se développer en Angleterre, peut-être, en Allemagne sans doute, mais dans des pays comme l'Espagne, le Portugal (parce qu'on a beaucoup de contacts là-bas) c'est compliqué financièrement, en

¹²⁸ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

¹²⁹ Annexe 8 : Entretien avec Darragh McLoughlin – Squarehead Production, Irlande (09/08/2018)

termes de coûts de production.¹³⁰ »

La mobilité pour les artistes émergents fait ainsi, dans certains cas, partie intégrante du processus de création, et notamment dans la création artistique en espace public et le cirque où le public peut être invité à la participation. Les rencontres des contextes et la prise en compte des différents territoires locaux en Europe a alors vraiment son importance. Par ailleurs, l'exploration de nouveaux paysages peut également générer l'inspiration et de nouvelles idées créatrices. On constate également que tous les pays ne sont pas égaux dans la programmation des œuvres et l'accueil des artistes. Anne Thuot le souligne, le fait qu'elle ne puisse pas tourner dans tous les pays d'Europe est lié à son domaine de recherche, mais aussi aux moyens financiers des structures d'accueil. En effet, certains pays ont des structures avec moins de budget, car il y a moins de financement au niveau national ou local dans les domaines culturels, ou simplement par la situation économique du pays. Ainsi, les organisations et artistes européens, bien qu'ayant des problématiques communes, sont face à des inégalités liées à leur territoire.

B. L'Europe de l'Ouest au centre

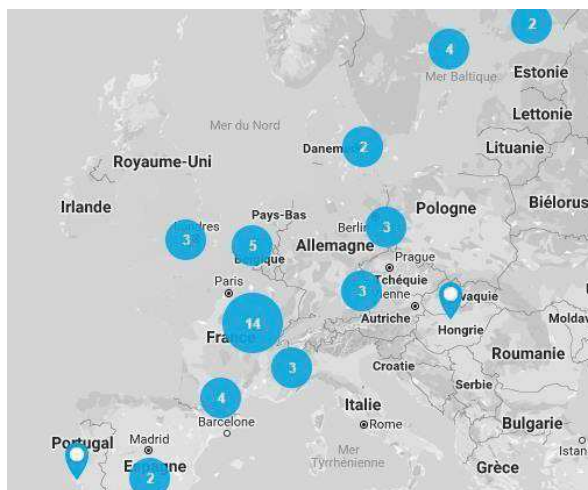
A travers l'étude des parcours des artistes ayant participé à Circus Next, nous avons pu constater que plus de la moitié des artistes sélectionnés se sont formés en France (52%) alors que seulement 30,5% sont d'origine française. 58% se sont formés dans un pays différent de leur pays d'origine. Olli Vuorinen, artiste finlandais de la Cie Nuua insiste sur l'importance que représente pour lui le fait d'étudier en France :

« Je trouve que c'est un gros avantage d'aller plus au centre de l'Europe pour faire les Ecoles. En Finlande il y a deux Ecoles, mais le niveau n'est pas terrible, c'est bien comme Ecole préparatoire pour après aller se former ailleurs. Je pense quand même qu'il y a une trentaine d'artistes diplômés en Finlande chaque année mais je pense que le nombre de compagnies de cirque contemporain en Finlande n'a pas beaucoup augmenté ces dernières années. Très souvent ils doivent donner des cours, faire un peu autre chose ou aller plus dans le show-business, mais dans le spectacle contemporain ça bouge assez tranquillement. Après il y a une Ecole en Suède qui a le même niveau que les Ecoles en France, mais parce que c'est en Suède, c'est un peu loin du réseau. En Suède le réseau est un peu mieux qu'en Finlande, mais pas autant qu'en France. Non, l'Ecole est bien, mais les artistes doivent bouger après en Europe.

¹³⁰ Annexe 12 : Entretien avec Anne Thuot, Belgique (24/07/2018)

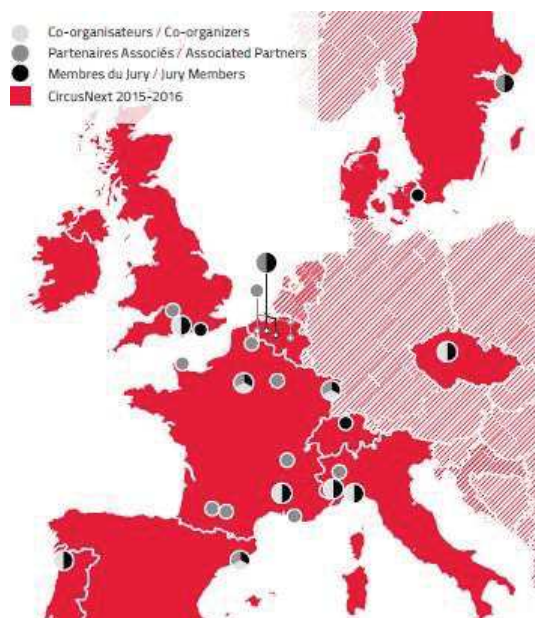
Donc c'est pourquoi je trouve très avantageux d'aller en Belgique ou en France pour faire une Ecole car après t'as plus de visibilité, et t'as les meilleurs contacts. Je me souviens qu'on était 10 artistes dans ma promotion, et je crois que tous ont fini après dans l'art.¹³¹ »

De même, si l'on observe la cartographie des membres de la FEDEC – Fédération européenne des écoles de cirque professionnelles, on remarque une concentration des membres à l'Ouest.



Source : FEDEC¹³²

En observant la cartographie des co-organisateur, des partenaires et des membres du jury pour l'année 2015-2016, on peut également constater que ces derniers sont concentrés en Europe de l'Ouest :



Source : Circus Next, Brochure 2015-2016¹³³

¹³¹ Annexe 11 : Entretien avec Olli Vuorinen – Cie Nuua, Finlande (13/07/2018)

¹³² <http://www.fedec.eu/fr/members/>

¹³³ Circus Next, « Brochure 2015-2016 » [en ligne] (30/11/17) 24p., <http://circusnext.eu/sites/default/files/pièces_jointes/2016-11/Brochure_CircusNext_2015-2016_0.pdf>, p.4.

IN SITU Platform n'échappe pas non plus à cette tendance avec 4 partenaires français sur 18 :



Source : Lieux publics¹³⁴

La forte présence des réseaux culturels européens à l'Ouest de l'Europe peut s'expliquer par la multiplication des structures culturelles contemporaines dans les pays de l'Ouest, du fait d'une volonté politique ou d'une plus grande liberté artistique, que dans les pays d'Europe Centrale ou Orientale par exemple. Les pays de l'Ouest sont aussi les pays les plus riches, donc qui ont à la fois le plus d'offres culturelles, mais aussi le plus d'organisations ayant la capacité financière de faire partie d'un réseau européen. Cela peut également s'expliquer historiquement, car, il faut le rappeler, Chypre, l'Estonie, la Hongrie, la Lettonie, la Lituanie, Malte, la Pologne, la République tchèque, la Slovaquie, et la Slovénie n'ont rejoint l'UE qu'en 2004, la Roumanie et la Bulgarie en 2007, et la Croatie en 2013.

Dans le rapport IN SITU Platform¹³⁵, on retrouve également ce constat de déséquilibre des bénéficiaires entre artistes provenant des pays de l'Ouest de l'Europe et les autres :

“We notice that artists from Western European countries tend to receive greater benefit from the IN SITU schemes. This may be due to different reasons: the disparity of support schemes and recognition in some South, Central and Eastern countries and Nordic countries as far as creation in public space is concerned and the fact that more festivals and events related to creation in public space are in France or the United Kingdom.¹³⁶”

¹³⁴ <http://www.lieuxpublics.com/fr/blog/69>

¹³⁵ Le Sourd M., with Aguir N., Fourès C., Demartin M. (2018), “IN SITU Platform – a three year project - Learning, Sharing, Further-Developing 2014-2017, and beyond” [en ligne] dans *IN SITU* (22/07/18) <http://www.in-situ.info/public_data/activities/1531143560/2018-06-25_plat-final_observations_report.pdf>.

¹³⁶ *Ibid*, p.14.

Ainsi, on peut supposer qu'au-delà des contextes économiques respectifs, le déséquilibre entre Est et Ouest est aussi lié à l'histoire de la création artistique en espace public et du cirque, en tant que disciplines.

En outre, au sein de son nouveau projet, la plateforme Circus Next 2017-2021 a élargi ses partenaires vers l'Est, en accueillant des pays d'Europe Centrale et Orientale, tels que la Croatie, la Pologne, la Lituanie, et un pays tiers : la Serbie. Cependant, au sein des 22 partenaires, 3 sont des structures françaises, 3 des structures belges, et 3 des structures allemandes¹³⁷. De plus, dans le cadre de Platform, la Belgique peut proposer un projet de plus que les autres pays, et la France trois. Ces données mettent en lumière l'importance toujours actuelle de l'Europe de l'Ouest et notamment de la France et de la Belgique dans le secteur du cirque contemporain.

En tant qu'artiste français Mathieu Bleton a plus de facilité à jouer au niveau national qu'international en début de carrière, contrairement à d'autres artistes qui auront la nécessité de bouger pour réussir à vivre de leur art.

« Nous on a fait un spectacle qui coûtait cher, donc qui n'est pas forcément évident à faire tout de suite tourner. On a un décor qui est important, on a un coût de cession qui est assez élevé. Je pense qu'on est vraiment dans une sorte de logique de faire les deux premières saisons en France, et les deux premières saisons sont quand même bien remplies. [...] Il y a différents circuits j'ai l'impression, le circuit français étant aussi très tourné sur lui-même. Voilà, on est pour l'instant vraiment dans le circuit français. Le nombre de théâtres en France est tellement important qu'il y a aussi la possibilité d'uniquement tourner en France. Après ça peut être des choix de compagnies d'essayer de tourner à l'étranger, mais je pense qu'on n'a pas un spectacle qui est si facile à vendre à l'étranger, pour une compagnie, aussi il faut le rappeler, qui est émergente. Evidemment que des grosses compagnies, qui sont en place depuis longtemps, qui font des productions qui sont 10 fois plus chères que les nôtres, mais qui ont un nom, qui sont reconnues, pourront plus facilement vendre leurs créations à l'étranger. Comme on n'est pas dans cette case-là, effectivement je pense que ça va se déclencher, mais il faut que les gens voient et qu'ils aiment ce qu'on fait. Donc ça va se faire, mais petit à petit.¹³⁸ »

Pour cet artiste français émergent, la logique de tourner dans un premier temps en France paraît plus évidente, car il y a plus d'opportunités, et que le spectacle proposé reste à un prix

¹³⁷ Annexe 3 : Liste des partenaires Circus Next PLaTFoRM 2017-2021

¹³⁸ Annexe 10 : Entretien avec Mathieu Bleton – Galactik Ensemble, France (21/07/2018)

élevé.

Ainsi, les organisations culturelles dans le domaine du cirque et de la création artistique en espace public, restent plus importantes à l'Ouest. On le constate à la fois en termes d'offre de formation, du montant des budgets de financements des œuvres émergentes, et d'opportunités de diffusion. En effet, il ne s'agit pas seulement d'être qualifié pour émerger. Il faut également être visible, entrer, dans des réseaux, se faire connaître, et pouvoir tourner son œuvre. Face à ces réalités, les artistes ne sont pas égaux, selon leur pays de provenance, leur possibilité de voyager à l'étranger et leurs connaissances propres.

C. L'Europe, une opportunité pour dépasser les limites nationales

Au sein du deuxième point, nous avons pu constater un déséquilibre dans la répartition des opportunités pour les artistes du cirque et de la création artistique en espace public en Europe. Ici, nous nous intéresserons à la mobilité comme nécessité pour les artistes afin de dépasser les limites nationales. Ces limites peuvent être dues à une absence de politique culturelle, la favorisation de certaines disciplines artistiques en dépit d'autres, ou aux conditions de la mobilité difficiles sans soutien extérieur. La limite de la liberté de création commence là où la logique de financement entre en ligne de compte. Sans soutien de la part des institutions nationales ou locales, l'Europe devient un choix nécessaire. Olli Vuorinen parle de la difficulté à tourner en Finlande, liée à un circuit de théâtre fermé à la création contemporaine et circassienne :

« En Finlande, il y a un gros problème avec les théâtres qui sont soutenus par l'Etat. Ils ont leurs équipes, leurs acteurs, qui sont payés mensuellement pour travailler dans les théâtres. Donc en fait, ils font leurs propres spectacles, dans leurs théâtres, et n'achètent pas beaucoup de spectacles ailleurs. Donc c'est vraiment une nécessité de bouger. Avec tous les spectacles que l'on avait créé avec cette compagnie, on avait joué en Finlande 6-7 fois. Tu peux peut-être jouer 10 ou 20 dates si tu trouves toutes les possibilités, au maximum. Il y a quelques festivals et il y a juste 2-3 théâtres qui achètent des spectacles, mais il n'y a pas encore de réseau développé pour faire vraiment tourner les spectacles. C'est pas mal, mais même les artistes de danse contemporaine, qui est une discipline plus développée en Finlande, ont du mal à trouver des dates. Donc c'est une nécessité d'être à l'international si tu veux vivre de ton spectacle en Finlande.¹³⁹ »

¹³⁹ *Ibid.*

Matteo Lafranchi travaille au niveau européen pour les mêmes raisons. Son esthétique artistique ne faisant pas partie des codes nationaux :

« Pour nous l'Europe c'est la vraie maison, parce que pour notre type de travail [...] en Italie il n'y a pas beaucoup de festivals ou de partenaires pour faire un festival participatif, c'est spécifique. Il n'y a pas beaucoup de festivals intéressés par ça. Notre théâtre est de bonne qualité mais vraiment très traditionnel. Et donc découvrir un réseau comme IN SITU, ça a été vraiment comme se retrouver à la maison. C'était vraiment se retrouver comme une famille, dans un sens artistique. C'était se rendre compte que l'on n'est pas seul. Et donc c'était très positif. En plus, maintenant j'ai travaillé dans plusieurs pays européens, et j'ai vraiment l'impression qu'il y a deux choses : la première c'est que, dans les autres pays, si je pense à l'Italie, ce n'est pas seulement une question de budget, c'est une question de comment on va utiliser le budget, de comment on va organiser le budget pour faire quelque chose de vraiment d'une autre qualité. Aussi, j'ai l'impression que dans d'autres pays, il y a plusieurs catégories d'artistes, chez nous il y a la « Top Classe », et tout le reste¹⁴⁰ ».

Matteo parle de la spécificité de son travail et de la « famille d'artistes » dans laquelle il s'est reconnu au niveau européen. L'Europe lui a permis de dépasser ses limites nationales pour créer librement avec sa propre écriture. Il mentionne aussi l'écart entre les « stars », artistes reconnus, qui sont facilement soutenus, et les autres artistes dans son pays. Selon lui, « dans d'autres pays, en France par exemple mais en Belgique aussi, il y a plusieurs niveaux, et surtout il y a un respect, une attention pour le niveau « moyen » qui se manifeste davantage¹⁴¹ ». Cette prise en compte des niveaux intermédiaires en France et en Belgique peut être envisagée par l'existence du régime de l'intermittence et du statut d'artiste qui permettent aux artistes d'être indemnisés durant des périodes non-travaillées, ce qui donne la possibilité à davantage d'artistes de se lancer et donc fait émerger différents « niveaux » d'artistes.

Précédemment, nous avons également pu noter l'importance de la visibilité pour les artistes émergents auprès des professionnels et programmeurs. Hana Qena, de la Compagnie Haveit au Kosovo (soutenue par IN SITU en 2015) insiste beaucoup sur l'isolement qu'elle subit de par sa situation géographique extérieure à l'Union européenne.

“We don't want to be so isolated and for us it is more interesting to go to another country to perform. I think that IN SITU helped us because we made some networks with other artists from Denmark and from France, so it was very helpful, in that way. [But for example,] I met a director of a festival in Denmark, in Copenhagen, he invites me this year to participate to the

¹⁴⁰ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

¹⁴¹ *Ibid.*

festival, in the summer. I couldn't go because of bad weather conditions and I was difficult to get a visa. [...] Because in Europe we are all the same in a way, we all have the same problems. But we think also that we have real problems but people don't get it. Like isolation, corruption in a high level and that is between us. I think we struggle more than for example a European student. We have to do a lot of things to do what we want¹⁴²”

Dans ce cas, la plateforme IN SITU a permis à Hana d'être plus mobile. Néanmoins, elle n'a pas pu dépasser les difficultés administratives nationales, qui relèvent des politiques d'Etats. Sa situation géographique, mais également politique, créent ainsi une inégalité par rapport aux artistes provenant de l'Union européenne, et notamment de l'Ouest de l'Europe. Comme elle le souligne, elle doit se battre davantage pour atteindre les mêmes choses. Cela motive aussi ses sujets de création, ce qui lui permet de mettre en lumière les problématiques de son pays et de faire un art engagé.

“We did a photo performance for the Valentine's day in 2014 in a famous place in Pristina, and then we posted these pictures on our Facebook page and everybody liked it. And that was how we were getting famous because all the journalist reacted, because the country is really homophobic. [...] And we received a lot of threats from a lot of people and most of them in Bosnia from really traditional men and we went to the Police and that's how it has been known by the media. And that's how we get attention from the people who live in Kosovo and from the medias also.¹⁴³”

Par ailleurs, Antonia Kuzmanic (Room 100 – Croatie) souligne aussi l'isolement de son pays par rapport à la création artistique contemporaine. En cela, le soutien de la plateforme JTCE lui a permis d'être artiste professionnelle, notamment par la visibilité que cela apporte :

“So, what was then, in 2010, was very similar to now. If you are working in Croatia and if you have enough money to create a full piece, if you perform here, nobody is going to see you. So that's the biggest problem and that is was that JTCE give us the most. It was great to have this financial support and to have some stability just to focus and to work on the piece, but the greatest thing was this mobility and the visibility. [...] A lot of professionals saw us and, basically, we tour all our dates and all our performances were made in contact. We didn't have to sell. They saw us somewhere, they approached us, they write us an email and then we had maybe like two-three years of touring without any audition or promoting or anything. It was just because of this visibility that the project had. If we just created this performance in Split, in Croatia, it would never have this same visibility, even if we just tried to promote it by

¹⁴² Annexe 13 : Entretien avec Hana Qena – Haveit, Kosovo (23/07/2018)

¹⁴³ Annexe 13 : Entretien avec Hana Qena – Haveit, Kosovo (23/07/2018)

ourselves. It would be impossible to reach this people and to reach the professional from festivals, or national theatres, national centres for circus, in France.¹⁴⁴”

Comme on peut le voir dans son témoignage, la Croatie ne lui aurait pas permis de vivre de son art, car le cirque contemporain n’est pas reconnu dans ce pays. Être mobile et visible dans les réseaux européens lui a permis de développer ses projets artistiques. Antonia, en plus d’être artiste, est désormais partenaire de Circus Next en Croatie, en tant qu’organisation. Son futur projet est de créer un réseau de cirque en Europe centrale avec des structures culturelles en Suisse et en République Tchèque. L’objectif étant de répondre aux problématiques spécifiques de ces pays et également de limiter les frais de transports des artistes. En effet, ces derniers tournant beaucoup en Europe de l’Ouest et du Nord, les faire se déplacer jusqu’en Europe Centrale et Orientale représente un coût supplémentaire pour les organisations de ces pays. A la fois artiste et entrepreneuse, Antonia devient également ambassadrice de sa discipline en Croatie. Multi-casquette, elle participe à la structuration du secteur du cirque en Europe Centrale. Ce travail est primordial si l’on veut penser une politique culturelle européenne qui dépasse les pays fondateurs. Il est à la fois à réaliser par les artistes et par les structures culturelles pour créer des synergies au niveau international et répondre aux enjeux du secteur.

Ainsi, les rapports à la mobilité des artistes émergents participants aux plateformes Circus Next et IN SITU sont divers. D’une part, on retrouve une mobilité curieuse, dirigée par l’envie d’expérimenter sur des territoires étrangers. D’autre part, se démarque la nécessité de bouger pour échapper à des réalités financières, esthétiques, ou dictatoriales nationales. Les plateformes européennes Circus Next et IN SITU permettent la mobilité pour des artistes européens et internationaux provenant de différents pays, avec des réalités économiques, géographiques et politiques différentes. Elles favorisent la mise en réseau de ces artistes avec des professionnels et les accompagnent financièrement. Néanmoins, elles ne peuvent contrer toutes les limites nationales qui dépendent de volontés politiques plus larges.

¹⁴⁴ Annexe 7 : Entretien avec Antonia Kuzmanic – Room 100, Croatie (06/07/2018)

Conclusion

Au sein de ce mémoire nous avons parcouru ce que peut représenter la mobilité pour les artistes émergents. Lorsque certains traversent les frontières par désir d'aventure, ou du développement de leur propre créativité, d'autres n'ont pas le choix de travailler à l'extérieur de leur pays d'origine. Cette nécessité est liée à plusieurs facteurs : leur situation d'émergence, de précarité, l'absence de financements nationaux et locaux, la censure politique, une esthétique non-reconnue au niveau national, etc. Nous l'avons vu, la mobilité porte beaucoup d'attraits pour les artistes émergents. Elle permet de rencontrer des professionnels et des artistes à travers le monde, d'expérimenter des nouveaux terrains de jeux, de se confronter à différents publics, de développer son imagination et sa sensibilité. Néanmoins, les conditions de la mobilité en Europe ne sont pas évidentes. Elles restent complexes, non coordonnées et dépendantes de chaque Etat membre. Ces conditions sont encore plus difficiles pour les artistes hors de l'espace Schengen qui souhaitent y entrer pour une courte ou une longue durée. Les démarches administratives peuvent ainsi décourager une partie des artistes qui ne sont pas en capacité de gérer toutes les injonctions. D'autant plus dans les cas où les artistes, au sein d'une même compagnie, ont différents statuts, nationalités, pays de résidence, etc.

En outre, à travers ce mémoire nous avons également pu observer un déséquilibre dans la répartition géographique des structures culturelles faisant partie des plateformes du cirque et de la création artistique en espace public en Europe. On remarque une prédominance de l'Europe de l'Ouest, pour des raisons économiques ou historiques. Les artistes éloignés de ce centre ont davantage d'efforts à mener pour être visibles. En cela les plateformes européennes sont d'un grand soutien, à la fois en termes de production, d'aide à la résidence, de mise en réseau, d'accompagnement et de diffusion. Toutes les artistes sont unanimes à ce sujet. En revanche il reste encore des progrès à faire en termes d'accessibilité (géographique, et dans l'ouverture à des candidatures extérieures) et de pérennité du soutien. En effet, la question de l'avenir des artistes à la suite de la participation à ces plateformes reste encore ouverte. L'exemple d'Antonia Kuzmanic est intéressant, car elle développe le cirque contemporain dans son propre pays et souhaite construire un réseau en Europe Centrale pour cette discipline. Ces initiatives sont la clé pour élargir les possibilités à un plus grand nombre d'artistes isolés, et permettre à une création plus large et diverse d'émerger.

La mobilité favorise également la liberté, à la fois physique, et esthétique. Matteo Lafranchi parle de la primordialité de pouvoir traverser les frontières pour un artiste selon lui :

« J'ai eu l'occasion d'échanger avec plusieurs artistes, directeurs de festivals, producteurs et tout ça, et j'ai vraiment l'impression que la mobilité internationale c'est la seule vraie réponse à toutes les difficultés nationales des systèmes de production. Parce qu'en Italie tu vois, chez nous c'est horrible, dans d'autres pays c'est plus facile, mais vraiment dans chaque pays je sens de la préoccupation en Europe. Tout le monde est très préoccupé par ce virage à droite de la politique [et] par la coupe et la diminution de l'argent public dans chaque pays. Tout le monde est très préoccupé parce que dans les théâtres il y a de moins en moins de public, partout [et] parce que c'est de plus en plus difficile d'organiser des tournées internationales. Et donc ce n'est pas seulement une préoccupation italienne, pour beaucoup de monde c'est la même chose je pense. J'ai beaucoup parlé de ça avec Ariane Bieou¹⁴⁵ par exemple. Car elle a longtemps habité en Italie, donc elle connaît très bien la culture italienne, elle connaît très bien la culture française et elle connaît très bien la situation des autres pays. Même si on part de niveaux différents en France et en Italie par exemple, si on descend tous, on va finir tout en bas. Et c'est en train de devenir de pire en pire dans chaque pays. Et donc je pense vraiment que les réseaux internationaux et la mobilité des artistes c'est la clef pour la liberté de l'art. Si je ne peux pas faire mon travail en Italie, je peux le faire en Belgique, si en Hongrie, je ne peux pas faire un spectacle sur l'homosexualité, je peux le faire en Ecosse. Si en Italie je ne peux pas parler de la liberté d'expression, peut-être que je peux le faire en France. Et donc ça c'est vraiment la possibilité pour moi, je pense.¹⁴⁶ »

A travers le témoignage de Matteo, on peut prendre la mesure de l'importance de la mobilité aujourd'hui, au regard du contexte européen actuel. La diminution généralisée de l'argent public et la complexité grandissante d'organiser des tournées internationales rend la mobilité européenne importante partout. Même dans les pays a priori privilégiés. Une mobilité qui s'accorde avec liberté d'expression : pour les artistes, leur permettant de traiter de tous les sujets et de mettre en lumière des problématiques du monde contemporain, mais aussi pour les citoyens. En effet, la prise en compte des citoyens semble de plus en plus importante, du fait de la remise en cause grandissante de l'UE que l'on constate avec le Brexit, la montée des populismes, et de l'euroscepticisme. Enrico Letta, ancien ministre italien et député européen, prône le retour aux valeurs pour recréer une Europe sur des bases communes. Selon lui, « c'est tout l'esprit européen qu'il faut retrouver, c'est-à-dire l'envie de dépasser nos limites nationales pour aller plus loin ensemble¹⁴⁷ ». En effet, face à la crise de la légitimité européenne, il semble

¹⁴⁵ Coordinatrice de la plateforme IN SITU de 2011 à 2017. Actuelle responsable culturelle de Matera – Capitale Européenne de la Culture 2019.

¹⁴⁶ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

¹⁴⁷ Letta E., avec Maillard S. (2017) *Faire l'Europe dans un monde de brutes*, Villeneuve d'Ascq, Fayard, 194p. p.28.

important de retrouver du sens et des valeurs communes au projet européen. Cela commence à la fois par la création de synergies et la structuration des secteurs à l'échelle européenne, et à la fois par la relation avec les publics sur les différents territoires. En cela, la mobilité des artistes recouvre une dimension politique et sociale qui dépasse la création artistique en elle-même.

Par ailleurs, il est important de nuancer la valeur de la mobilité. En effet, parfois elle perd de son sens, voire est contreproductive, comme le souligne Mathieu Bleton :

« Dans Circus Next, à un moment donné, ils ont proposé de faire des résidences d'une semaine en République Tchèque, et nous ça ne nous intéressait pas en fait. On préfère faire des résidences à 200 kms de chez nous, plutôt que d'aller à perpète faire une résidence. On trouvait que ça n'avait pas de sens.¹⁴⁸ »

La mobilité peut ainsi être absurde si elle est déconnectée des projets. Il n'est pas toujours nécessaire de traverser les frontières pour travailler dans un studio car cela génère un impact environnemental important. La question de la mobilité verte se pose ainsi pour certains artistes, comme Thomas Lamers :

“I have to say that one very negative point about mobility is the impact on the environment it has. Theatre is a very very environmentally unfriendly artwork, because everyone has to go to a place where he makes temporary products, so the ecological impact of theatre as an art is very big. And when you work abroad, this impact instantly increases. Mobility needs transports, and transports means emissions, so you are contributing to global warming much more than if you write a book or make a painting or make music. That's a subject to which we are sensitive at Walden Collective.¹⁴⁹”

Ce point négatif est à prendre en compte dans la balance. Dans cet exemple, le Collectif Walden se déplace, dans la mesure du possible, en train, et utilise des matériaux durables. Mais cela n'est pas automatique, ni évident, et parfois assez coûteux. Ainsi, en étant mobile, il est important de garder à l'esprit son propre impact environnemental et de le limiter autant que possible.

La mobilité n'est pas la solution parfaite, mais elle est un outil précieux pour les artistes émergents. Tantôt moyen de survie, tantôt inspirante, tantôt libératrice, tantôt contraignante, elle est multiple tout autant que la situation des artistes.

Pour conclure, deux témoignages mettent en valeur cette mobilité par rapport à la

¹⁴⁸ Annexe 10 : Entretien avec Mathieu Bleton – Galactik Ensemble, France (21/07/2018)

¹⁴⁹ Annexe 16 : Entretien avec Thomas Lamers – Collectif Walden, Pays-bas (24/07/2018)

notion d'identité culturelle européenne et permettent d'envisager ce que signifie d'être un artiste européen :

Matteo Laffranchi : « Plusieurs fois, on s'est demandé si la famille des artistes, l'ensemble des artistes européens perçoivent une identité européenne. Le désir de rester unis en Europe, par les artistes est très fort. Car je pense que la majorité des artistes pensent qu'ils ont la possibilité de rejoindre les gens, l'art a vraiment la possibilité d'unir les gens, et pas de créer des divisions, des contrastes. Ça c'est la première chose pour moi. C'est vrai que la majorité des artistes sont de gauche politiquement, on peut dire ça. Mais vraiment j'ai l'impression que c'est le désir de trouver quelque chose d'universel. Pour nous, en tant que compagnie, on a cette dynamique, car on aime bien les projets qui mettent vraiment les gens au centre, la communauté au centre. Donc on a déjà fait voyager nos projets dans des pays très différents et ils ont toujours marché très bien. Donc on peut dire que l'on est dans ce « crew » d'artistes qui sont en train de chercher quelque chose qui n'est pas local.¹⁵⁰ »

Thomas Lamers: "I feel that the European structure is right now constantly trying to find each other, beyond borders. There is an effort to try to keep in contact, to keep inspiring what another has done, beyond the borders. And I think that what is the European attitude at the moment. I don't think that there is a European culture in itself, but the European culture is maybe the mosaic, very trying to be a mosaic, really making effort to keep all parts of the mosaic. IN SITU, in that sense, I think is extremely European, because it is trying to be that glue of the mosaic.¹⁵¹"

Ces témoignages mettent peut-être en lumière le rôle des plateformes en Europe pour les artistes émergents : celui de réunir, de se faire se rencontrer des personnalités différentes, de les rendre mobiles et de les faire interagir avec des publics et des territoires différents. Sans prétention de créer des carrières internationales, les plateformes seraient plutôt la mise en possibilité, la permission d'expérimenter, le liant entre professionnels et artistes de différents horizons. Elles seraient l'outil d'une Europe culturelle, dans laquelle les pièces hétéroclites d'une « mosaïque » essaieraient de se rejoindre pour créer, découvrir, questionner, tordre, rompre, unir, dissocier, façonner, expérimenter. A l'image de la mobilité, elles permettent la transformation et l'évolution des pratiques par la confrontation d'univers différents et la mise en relation de regards, de contextes et d'individus, d'esthétiques Elles ouvrent des portes laissant place à des possibilités et de combinaisons nouvelles entre artistes, programmeurs et publics ayant chacun des nationalités, expériences et visions différentes.

¹⁵⁰ Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018)

¹⁵¹ Annexe 16 : Entretien avec Thomas Lamers – Collectif Walden, Pays-bas (24/07/2018)

Bibliographie

- Amilhat Szary A.-L., Koop K., Landabidea Urresti X., Louargant S., Saez G., et al. (2010). « Artists Moving & Learning. European Report » [en ligne] (15/11/2017) < https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00576666/file/European_20Report_20ARTISTS_20MOVING_20AND_20LEARNING.pdf>.
- Amilhat Szary A.-L., Koop K., Landel P.-A., Louargant S., Saez G. (2010), « Artists' Moving and Learning French National Report. » [Research Report] umr pacte. [en ligne] (15/11/2017), 61p., <halshs-00488726>.
- Barthelemy F. et Boichot C. (2014), « Entre mouvement et ancrages : les spatialités d'artistes mobiles », [en ligne] dans *Belgeo*, 3, mis en ligne le 16 juin 2015, (10/11/2017) <<http://belgeo.revues.org/13317>>.
- Boltanski L. et Chiapello E. (1999), *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard.
- Circus Next, « Brochure 2015-2016 » [en ligne] (30/11/17) 24p., <http://circusnext.eu/sites/default/files/pieces_jointes/2016-11/Brochure_CircusNext_2015-2016_0.pdf>
- Circus Next Platform, « 2018 PLaTFoRM Members Jury », [en ligne] (10/02/18) 2p., <http://circusnext.eu/sites/default/files/2018-01/CircusNext-Platform-List%20Jury%20Members%202018_5.pdf>.
- Conseil de l'Europe « Directive 2006/112/CE du Conseil du 28 novembre 2006 » [en ligne] (10/05/18) 118p. <<file:///C:/Users/Sarah/Desktop/Mémoire/Partie%201/Statuts/Taxes/règlement%20TVA.pdf>>.
- Commission Européenne, « Coordination de la sécurité sociale dans l'Union européenne » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (08/05/18) <<http://ec.europa.eu/social/main.jsp?langId=fr&catId=849>>.
- Commission Européenne, « Coopération européenne : la méthode ouverte de coordination » [en ligne] *Culture, soutenir les secteurs européens de la culture et de la création* (25/07/18) <https://ec.europa.eu/culture/policy/strategic-framework/european-coop_fr>.
- Commission Européenne, « La libre circulation des ressortissants de l'UE » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (09/05/18) <<http://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=457&langId=fr>>.
- Commission européenne (2001), « Livre blanc : un nouvel élan pour la jeunesse européenne » [en ligne] (09/08/18) < <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/?uri=LEGISSUM%3Ac11055>>.
- Commission Européenne, « Mobilité des artistes et des professionnels de la culture » [en ligne] *Culture, soutenir les secteurs européens de la culture et de la création* (25/07/18) <https://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries/mobility_fr>.
- Commission Européenne, « Soutenir les secteurs de la culture et de la création » [en ligne] *Culture, soutenir les secteurs européens de la culture et de la création* (25/07/18) <https://ec.europa.eu/culture/policy/cultural-creative-industries_fr>.
- Commission Européenne (2016), « Social security coordination factsheet - Guiding principles and rules » [en ligne] (08/05/18) 2p. <<http://ec.europa.eu/social/keyDocuments.jsp?advSearchKey=EUSSCFactSheets&mode=advancedSubmit&langId=en&search.x=0&search.y=0>>.
- Commission Européenne (2016), « Social security coordination factsheet – Social security of posted workers » [en ligne] (08/05/18) 2p. <<http://ec.europa.eu/social/keyDocuments.jsp?advSearchKey=EUSSCFactSheets&mode=advancedSubmit&langId=en&search.x=0&search.y=0>>.

Commission Européenne (2016), « Social security coordination factsheet – Unemployment benefits » [en ligne] (08/05/18) 2p.

<<http://ec.europa.eu/social/keyDocuments.jsp?advSearchKey=EUSSCFactSheets&mode=advancedSubmit&langId=en&search.x=0&search.y=0>>.

Commission européenne (2017), « Erasmus +, Guide du programme » [en ligne] (21/05/18) 336p.

<https://ec.europa.eu/programmes/erasmus-plus/sites/erasmusplus2/files/erasmus-plus-programme-guide2_fr.pdf>.

Commission Européenne (2017), « Statistical reports for 2017 on social security coordination » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (09/05/18)

<<http://ec.europa.eu/social/main.jsp?catId=1154&langId=en>>.

Commission Européenne (2018), « Social Agenda 49 – Vocational education and training » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (08/05/18) 28p.

<<file:///C:/Users/Sarah/Desktop/Mémoire/publication%20social%20agenda%2049.pdf>>.

Commission Européenne (2018), « Social Agenda 50 – The new social dimension » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (08/05/18) 28p.

<<file:///C:/Users/Sarah/Desktop/Mémoire/social%20agenda%2050.pdf>>.

Commission Européenne (2018), « Social Agenda 51 - Fair mobility and social fairness » [en ligne] *Emploi, affaires sociales et inclusion* (08/05/18) 28p.

<http://ec.europa.eu/employment_social/social_agenda/books/51/en/files/assets/basic-html/page-1.html#>.

Commission Regulation (EU) No 1224/2012 of 18 December 2012 [en ligne] (07/05/18) 2p.

<<http://www.mirovinsko.hr/UserDocsImages/EU/uredbe/32012R1224.pdf>>.

Commission Regulation (EU) No 1244/2010 of 9 December 2010 [en ligne] (07/05/18) 2p.

<http://csdle.lex.unict.it/Archive/LW/EU%20social%20law/EU%20legislation%20in%20force/Regulations/20120705-073021_10_1244_EC_reg_enpdf.pdf>.

Culture Action Europe (2015), « Access to social protection for citizens with irregular work-income », [en ligne] (01/05/18) 10p, <https://cultureactioneurope.org/files/2015/04/CAE-social_protection_irregular_w_income.pdf>.

De Heusch D. (2016), « Recherche exploratoire, L'accès à la sécurité sociale pour les travailleurs atypiques », [en ligne] *Culture Action Europe* (01/05/18) 37p, <<https://cultureactioneurope.org/files/2016/04/CAE-REFLECTION-PAPER-ON-RIGHTS.-REPORT-ON-SURVEY-2016.02.pdf>>.

Debaere A., Martens L., Van Hoeymissen D. (2016), « The Ultimate Cookbook for Cultural Managers – Social security in an international context » [en ligne] *EFA & Pearle** (01/05/18) 38p.

<<https://www.pearle.eu/publication/the-ultimate-cookbook-for-cultural-managers-social-security-in-an-international-context>>.

Demartin M., Le Sourd M., Di Federico E. (On The Move), with the expert input from Debaere A. and Perez T. (PEARLE*) (2014), « Artists' mobility and Administrative Practices related to Social Security and Taxation in the European Union (EU) - An analytical report mapping obstacles and good administrative practices » [en ligne] (01/05/18) 65p. <http://on-the-move.org/files/OTM_EENC%20final%20complete%20report%20SecSocTax.pdf>.

Education, Audiovisual and Culture Executive Agency (2013), « Programme Culture 2007-2013 » [en ligne] (22/02/18) <http://eacea.ec.europa.eu/culture/programme/about_culture_fr.php>.

ERICarts (2008), « Mobility Matters. Programmes and Schemes to Support the Mobility of Artists and Cultural Professionals. Final Report » [en ligne] (07/05/18) 64p. <http://www.mobility-matters.eu/web/files/14/en/Final_Report_-_Mobility_Matters_ERICarts.pdf>.

Europa, « Recherche et innovation » [en ligne] (09/08/18) <https://europa.eu/european-union/topics/research-innovation_fr>.

European Parliament (2006), *The Status of Artists in Europe*, Study, 128p.

Europe Créative « Brochure Culture » [en ligne] (20/09/17) 13p.
<http://www.europecreativefrance.eu/doc/Brochure_Culture_Web.pdf>.

Frégné C. (2001) « Boltanski Luc, Chiapello Eve, Le nouvel esprit du capitalisme. », dans *Revue française de sociologie*, 42-1. pp. 171-176 [en ligne] <https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_2001_num_42_1_5341>.

Letta E., avec Maillard S. (2017) *Faire l'Europe dans un monde de brutes*, Villeneuve d'Ascq, Fayard, 194p. p.28.

Le Sourd M., with Aguir N., Fourès C., Demartin M. (2018), “IN SITU Platform – a three year project - Learning, Sharing, Further-Developing 2014-2017, and beyond” [en ligne] dans *IN SITU* (22/07/18) <http://www.in-situ.info/public_data/activities/1531143560/2018-06-25_plat-final_observations_report.pdf>.

Liveurope, [en ligne] (25/02/18) <<http://liveurope.eu/who-we-are-and-what-we-do>>.

Magkou M. (2017), “Life off-stage, Survival guide for creative arts professionals” [en ligne] IETM (01/05/18) 52p. <https://www.ietm.org/en/system/files/publications/survivalguide_ietm_nov2017_1.pdf>.

Meeus B. (2009), “Adrian Favell, Eurostars and Eurocities. Free movement and mobility in an integrating Europe”, [en ligne] in *Belgeo*, 1, en ligne depuis le 19 Mai 2013, (10/10/2017) <<http://belgeo.revues.org/8179>>.

Merriman P. (2012), “Mobility, Space and Culture” in *International Library of Sociology* [en ligne] (22/07/18) 23p. <<https://www.taylorfrancis.com/books/9781136903397>>.

Ministère de l'Enseignement supérieur, de la Recherche et de l'Innovation (2013), « La stratégie Europe 2020 » [en ligne] (24/02/18) <<http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid71587/la-strategie-europe-2020-pour-une-croissance-intelligente-durable-et-inclusive.html>>.

Mobile Home - Riitta Seppälä and Martina Marti (2007) “Final Project Report, Art and Culture Go Mobile !” [en ligne] (30/11/18) 36p. <http://www.fitzcarraldo.it/ricerca/pdf/mobilehome_finalreport.pdf>.

Molenaar,D. (2016), « The Ultimate Cookbook for Cultural Managers – Artist taxation in an international context » [en ligne] *EFA & Pearle** (08/05/18) 46p. <<https://www.pearle.eu/publication/the-ultimate-cookbook-for-cultural-managers-artist-taxation-in-an-international-context>>.

Molenaar,D. (2016), « The Ultimate Cookbook for Cultural Managers – VAT in an international context » [en ligne] *EFA & Pearle** (08/05/18) 40p. <<https://www.pearle.eu/publication/the-ultimate-cookbook-for-cultural-managers-vat-for-artists-in-an-international-context>>.

OCDE (2014), « Modèle de Convention fiscale concernant le revenu et la fortune 2014 (Version complète) » [en ligne] (09/05/18) <<http://www.oecd.org/fr/fiscalite/conventions/modele-de-convention-fiscale-concernant-le-revenu-et-la-fortune-2014-version-complete-9789264239142-fr.htm>>.

Onda (2006), « L'accompagnement des artistes » [en ligne] dans *Les Cahiers de l'Onda* (26/07/18) 12p.

<<http://onda.fr/wp-content/uploads/2017/08/cahierOndaaccompagnement2006.pdf>>.

Onda (2007), « Les réseaux ou comment travailler ensemble en Europe » [en ligne] dans *Les Cahiers de l'Onda* (26/07/18) 12p. <<http://onda.fr/wp-content/uploads/2017/08/cahierOndareseaux2007.pdf>>.

Onda (2008), « L'émergence : question d'avenir » [en ligne] dans *Les Cahiers de l'Onda* (26/07/18) 12p. <<http://onda.fr/wp-content/uploads/2017/08/cahierOndaemergence2008.pdf>>.

Onda (2009), « De nouvelles voies pour la diffusion du spectacle vivant en Europe » [en ligne] dans *Les Cahiers de l'Onda* (26/07/18) 32p. <http://onda.fr/wp-content/uploads/2017/08/cahierOndadiffusioneurope_2009.pdf>.

On the Move (2012), “Artists’ mobility and visas: a step forward - Final report of On the Move’s workshop on artists’ mobility and Schengen visas” [en ligne] (10/08/18) 44p. <http://on-the-move.org/files/Artists-mobility-and-visas-OTM_Dec2012_final.pdf>.

On the Move, “Mobility Information Points (MIP)” [en ligne] (25/07/18) <<http://on-the-move.org/files/Information%20on%20MIP.pdf>>.

On the Move, Cultural Mobility Information Network, « Move On! La Mobilité pour artistes émergents » [en ligne] (12/12/17) <<http://on-the-move.org/files/Move%20On%20FR%202014%20.pdf>>, 36p.

Open Method of Coordination (2011), “Report on building a strong framework for artist’s mobility: five key principles” [en ligne] (25/07/18) <file:///C:/Users/Sarah/Desktop/Mémoire/Partie%203/artist-mobility-report_en.pdf>.

Organisation Internationale du travail, Département des conditions de travail et de l'égalité (2015), « Les formes atypiques d'emploi, Rapport pour discussion à la Réunion d'experts sur les formes atypiques d'emploi », [en ligne] *Bureau International du Travail, Genève* (01/05/18) 73p. <http://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_protect/---protrav/---travail/documents/meetingdocument/wcms_338275.pdf>.

Parlement Européen, Conseil de l'Europe, Commission Européenne (2017), « European Pillar of Social Rights » [en ligne] (08/05/18) 24p. <file:///C:/Users/Sarah/Desktop/Mémoire/social-summit-european-pillar-social-rights-booklet_en.pdf>.

Pearle* Live Performance Europe (2018), “The Ultimate Cookbook for Cultural Managers – Visas for Third Country National Artists Travelling to the Schengen Area” [en ligne] (11/05/18) 34p. <<http://on-the-move.org/news/article/19377/ultimate-cookbook-for-cultural-managers-visas-for/>>.

Polivtseva E. (2018), “Recreating Europe: Culture returns to the EU stage” [en ligne] in IETM (15/08/18) <<https://www.ietm.org/en/themes/recreating-europe-culture-returns-to-the-eu-stage>>.

Règlement (UE) N o 465/2012 du Parlement européen et du Conseil du 22 mai 2012 [en ligne] (07/05/18) 7p. <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32012R0465&from=EN>>.

Règlement (CE) No 987/2009 du Parlement européen et du Conseil du 16 septembre 2009 [en ligne] (07/05/18) 42p. <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32009R0987&from=EN>>.

Règlement (CE) No 988/2009 du Parlement européen et du Conseil du 16 septembre 2009 [en ligne] (07/05/18) 30p. <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/FR/TXT/PDF/?uri=CELEX:32009R0988&from=EN>>.

Regulation (EC) No 883/2004 of the European parliament and of the Council of 29 April 2004 [en ligne] (07/05/18) 97p. <<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/EN/TXT/PDF/?uri=CELEX:02004R0883-20130108>>.

Segreto-Aguilar S. / Circostrada Network, Le Sourd M., Sert M. / On the Move (2016) "European Funded Projects 2016 – Focus on Circus Arts and Street Arts Source" [en ligne] (31/08/18) 80p. <<http://www.circostrada.org/sites/default/files/news/files/cs-publication-9-en-3.pdf>>.

Sergot B. et al. (2012), « Mobilités spatiales et dynamiques organisationnelles », [en ligne] dans *Revue française de gestion* (N° 226), p. 77-90, (02/10/2017) <<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-gestion-2012-7-page-77.htm>>.

Sinigaglia J. (2013), « Quel(s) territoire(s) pour les équipes artistiques de spectacle vivant », [en ligne] dans *Culture études* (n° 4), p. 1-12, (12/11/2017) <<https://www.cairn.info/revue-culture-etudes-2013-4-page-1.htm>>.

Toute L'Europe (2014), « Stratégie Europe 2020 : l'initiative "Union de l'innovation" » [en ligne] (09/08/18) <<https://www.touteleurope.eu/actualite/strategie-europe-2020-l-initiative-union-de-l-innovation.html>>.

Toute L'Europe (2017), « La politique européenne de la culture » [en ligne] (09/09/18) <<https://www.touteleurope.eu/actualite/la-politique-europeenne-de-la-culture/>>.

Toute L'Europe (2017), « La politique européenne de la jeunesse » [en ligne] (09/08/18) <<https://www.touteleurope.eu/actualite/la-politique-europeenne-de-la-jeunesse.html>>.

Toute l'Europe (2018), « Les pays membres de l'espace Schengen » [en ligne] (09/05/18) <<https://www.touteleurope.eu/les-pays-membres-de-l-espace-schengen.html>>.

Vie publique (2016), « Qu'est-ce que l'espace Schengen ? » [en ligne] (09/05/18) <<http://www.vie-publique.fr/decouverte-institutions/union-europeenne/ue-citoyennete/citoyennete-europeenne/qu-est-ce-que-espace-schengen.html>>.

Mémoires

L'accompagnement de la jeune création par les politiques publiques : l'exemple des scènes découvertes de Lyon / Cécile Cartier ; sous la direction de Vincent Dubois- Strasbourg : Institut d'études politiques (IEP), 2009.

Les routes de la mobilité européenne pour le spectacle vivant : étude de compagnies professionnelles en France et en Italie / Cecilia Petronio ; sous la direction de Jérémy Sinigaglia - Strasbourg : Institut d'études politiques (IEP), 2016.

Liens

Circostrada, <<http://www.circostrada.org/fr/missions>>.

Circus Next, <<http://circusnext.eu/fr>>.

Erasmus+, <<https://info.erasmusplus.fr/erasmus/102-qu-est-ce-qu-erasmus.html>>.

FEDEC, < <http://www.fedec.eu/fr/8-la-federation-europeenne-des-ecoles-de-cirque-professionnelles>>.

Lieux publics, <<http://lieuxpublics.com/fr/in-situ>>.

IETM, <<https://www.ietm.org/>>.

IN SITU, <<http://www.in-situ.info/en/>>.

On the Move, <<http://on-the-move.org/>>.

ONDA, <<http://www.onda.fr/>>.

Pearle*, < <https://www.pearle.eu/>>.

Relai Culture Europe <<http://www.relais-culture-europe.eu/le-relais-culture-europe/>>.

TransArtists, <<https://www.transartists.org/>>.

Touring Artists, <<https://www.touring-artists.info/home/>>.

Annexes

Annexe 1 : Liste des pays membres de l'espace Schengen.....	89
Annexe 2 : Liste des pays tiers exemptés de la demande de VISA au franchissement des frontières extérieures de l'espace Schengen.....	89
Annexe 3 : Liste des partenaires Circus Next PLaTFoRM 2017-2021.....	89
Annexe 4 : Liste des partenaires IN SITU Platform 2014-2017.....	89
Annexe 5 : Grille d'entretien en Français.....	90
Annexe 6 : Grille d'entretien en Anglais.....	91
Entretiens auprès d'artistes lauréats de Circus Next.....	92
Annexe 7 : Entretien avec Antonia Kuzmanic – Room 100, Croatie (06/07/2018).....	92
Annexe 8 : Entretien avec Darragh McLoughlin – Squarehead Production, Irlande (09/08/2018).....	98
Annexe 9 : Entretien avec Iona Kewney – Iona Kewney Company, Ecosse (10/08/2018) ...	102
Annexe 10 : Entretien avec Mathieu Bleton – Galactik Ensemble, France (21/07/2018)	110
Annexe 11 : Entretien avec Olli Vuorinen – Cie Nuua, Finlande (13/07/2018).....	118
Entretiens auprès d'artistes soutenus par IN SITU Platform.....	125
Annexe 12 : Entretien avec Anne Thuot, Belgique (24/07/2018).....	125
Annexe 13 : Entretien avec Hana Qena – Haveit, Kosovo (23/07/2018).....	133
Annexe 14 : Entretien avec Matteo Lafranchi – Effetto Larsen, Italie (02/07/2018).....	137
Annexe 15 : Entretien avec Saffy Setohy, Ecosse (06/08/2018).....	146
Annexe 16 : Entretien avec Thomas Lamers – Collectif Walden, Pays-bas (24/07/2018).....	151
Annexe 17 : Liste des artistes ayant participé à JTC, JTCE et CN.....	160
Annexe 18 : Nationalité des participants à JTC, JTCE et CN.....	165
Annexe 19 : Liste des artistes ayant participé à Circus Next.....	167
Annexe 20 : Liste officielle des artistes IN SITU Platform.....	169
Annexe 21 : Liste des artistes ayant participé aux <i>Emerging Spaces/Lab</i>	171

Annexe 1 : Liste des pays membres de l'espace Schengen

1. Allemagne 2. Autriche 3. Belgique 4. Danemark 5. Espagne 6. Estonie 7. Finlande 8. France 9. Grèce 10. Hongrie 11. Islande 12. Italie 13. Lettonie 14. Liechtenstein 15. Lituanie 16. Luxembourg 17. Malte 18. Norvège 19. Pays-bas 20. Pologne 21. Portugal 22. République Tchèque 23. Slovaquie 24. Slovénie 25. Suède 26. Suisse

Annexe 2 : Liste des pays tiers exemptés de la demande de VISA au franchissement des frontières extérieures de l'espace Schengen¹⁵²

Albanie • Andorre • Antigua et Barbuda • Argentine • Australie • Bahamas • Barbade • Bosnie et Herzégovine • Brésil • Brunei Darussalam • Canada • Chili • Colombie • Costa Rica • Dominique • El Salvador • Ancienne République Yougoslave de Macédoine • Géorgie • Grenade • Guatemala • Saint-Siège (État Cité du Vatican) • Honduras • Israël • Japon • Kiribati • Malaisie • Îles Marshall • Maurice • Mexique • Micronésie • Moldavie • Monaco • Monténégro • Nouvelle-Zélande • Nicaragua • Palau • Panama • Paraguay • Pérou • Samoa • Saint-Marin • Seychelles • Serbie • Singapour • Iles Salomon • Corée du Sud • St Kitts et Nevis • St Lucia • St Vincent et les Grenadines • Timor-Leste • Tonga • Trinite et Tobago • Tuvalu • Ukraine • Emirats Arabes Unis • Etats-Unis d'Amérique • Uruguay • Vanuatu • Venezuela

Annexe 3 : Liste des partenaires Circus Next PLATFoRM 2017-2021

1. Jeunes Talents Cirque Europe (FR) 2. Circuscentrum (BE) 3. Espace Catastrophe (BE) 4. Latitude 50 (BE) 5. Cirqueon (CZ) 6. Tollhaus (DE) 7. STAMP Festival (DE) 8. Festival Perspectives (DE) 9. Cirko (FI) 10. La Brèche (FR) 11. La Grainerie (FR) 12. La Cascade (FR) 13. Room 100 (HR) 14. Cirkorama (HR) 15. Sarabanda (IT) 16. Circusfera (RS) 17. Festival Circolo (NL) 18. Circus Futures (UK) 19. A Oficina (PT) 20. Teatro Didascalia (PT) 21. Workshop Culture (PL) 22. Lithuanian Dance Information Centre (LT) 23. Subtopia (SE)

Annexe 4 : Liste des partenaires IN SITU Platform 2014-2017

1. Lieux publics (FR) 2. Atelier 231 (FR) 3. Consorzio La Venaria Reale (IT) 4. Ctyri Dny (CZ) 5. Detmold Festival (DE) 6. FAIAR (FR) 7. Fundacion Municipal de Cultura (ES) 8. KIT (DK) 9. La Paperie (FR) 10. La Strada (AT) 11. Les Tombées de la Nuit (FR) 12. Norfolk & Norwich Festival (UK) 13. Oda Teatri (XK) 14. Oerol Festival (NL) 15. Performing Arts Ostfold (NO) 16. PLACCC Festival (HU) 17. Plzen European Capital of Culture 2015 (CZ) 18. Theater op de Markt (BE) 19. UZ Arts (UK)

¹⁵² Source Pearle* Live Performance Europe (2018), « The Ultimate Cookbook for Cultural Managers – Visas for Third Country National Artists Travelling to the Schengen Area » [en ligne] (11/05/18) 34p. <<http://on-the-move.org/news/article/19377/ultimate-cookbook-for-cultural-managers-visas-for/>>, p.12.

Annexe 5 : Grille d'entretien en Français

Je vous contacte aujourd'hui car vous avez été soutenu par la plateforme ... (Circus Next ou IN SITU), en tant qu'artiste auteur émergent.

1. Comment avez-vous découvert l'existence de ce programme/plateforme ?
(Par appel à projet, bouche à oreille, sur les conseils de quelqu'un –artiste / formateur, suite logique de votre parcours (formation/expériences) ?
2. Pour quelles raisons avez-vous candidaté à cet appel à projets ?
3. Vous attendiez vous à être sélectionné ?
4. Comment vous êtes-vous préparé à ce concours ? Avez-vous suivi un cursus de préparation dans une école spécifique ? Quelle était votre parcours ?
5. En tant qu'artiste-auteur émergent, aviez-vous déjà été repéré/soutenu par ce type de programme (ou travaillé) à l'échelle européenne auparavant (selon les cas) ?
6. Que recherchez-vous spécifiquement dans ce dispositif d'accompagnement ?
(Production, diffusion, conseil, développement du projet artistique, mise en réseau)
7. Avez-vous rencontré des difficultés particulières au sein de cet accompagnement ?
8. Cette expérience a-t-elle pu générer le développement de votre talent artistique ? A-t-elle de nouvelles opportunités professionnelles ?
9. Avez-vous rencontré des possibles collaborateurs artistiques ?
10. Avez-vous rencontré des partenaires, des programmateurs, des possibles soutiens en Europe ?
11. Avez-vous pu bénéficier d'une meilleure circulation sur le territoire européen ? En termes de diffusions de votre œuvre ?
12. Quels soutiens (financiers, partenariales) aviez-vous la participation au programme, et après ?
13. Pour vous et dans votre expérience, quels sont les points positifs et négatifs de la mobilité en Europe ? (peut-être en lien avec le contexte local)
14. Avez-vous dû transformer votre manière de créer pour travailler au niveau européen ?
En termes de création, de production, de diffusion, de promotion ?
15. Plus généralement, pensez-vous que certaines expériences ont consisté en un effet levier pour votre carrière ?
16. Est-ce que vous ressentez une dynamique "identité culturelle européenne" ?
17. Quel est votre vision du futur ?

Annexe 6 : Grille d'entretien en Anglais

I'm contacting you today because you've been supported by the platform ... (Circus Next ou IN SITU) as an emerging author artist.

1. How did you know this program / platform?
(Call for projects, on the advice of someone -Artist / Trainer / Logical continuation of your course (training / experiences)?)
2. Why did you apply for this call for projects?
3. Did you expect to be selected?
4. How did you prepare you to this contest? Have you followed a preparation course in a specific school? What was your background (school? Specific training? Self-taught? ...)
5. As an emerging artist-author, have you ever been identified / supported earlier by this type of program (or worked) at the ar European level?
6. What were you looking for in this support scheme? An opportunity to make your artistic project (Residences research/creation)? Networking with European partners? Production/diffusion support?
7. Did you encounter any particular difficulties within this support?
8. Has this experience been able to generate the development of your artistic talent? Did it bring new career prospects?
9. Have you met possible artistic collaborators?
10. Have you met partners, programmers, professionnels to work with in Europe?
11. Have you been able to benefit from better circulation on European territory?
12. What type of supports did you have before the participation? And after?
13. For you and in your experience, what are the positive and negative points of mobility in Europe? (maybe also in regards of your local context)
14. Have you had to change the way you create to work at the European level? In terms of creation, production, dissemination, promotion?
15. Do you feel a dynamic of "European cultural identity"?
16. More generally, do you think that some experiences have boosted you carrier? If yes, which ones? (in a general overview)
17. What is your vision of the future? (concerning your work, for the next 2 years)

Entretiens auprès d'artistes lauréats de Circus Next

Annexe 7 : Entretien avec Antonia Kuzmanic – Room 100, Croatie (06/07/2018)

1. How did you discover Circus Next (Jeunes Talents Cirque Europe)?

I worked with my colleague Jakov Labrovic and we started to work together in 2008. We were doing mostly street performances, to make money for living. But we had in mind that we wanted to work on a full live show for indoor venues. So, I was just on internet and I found this open call and I asked my colleague from Zagreb about it, Ivan Kralj, the director of the only contemporary circus festival in Croatia. And I just ask him « What do you know about it? Can we apply? Are we eligible? Is it too soon for us? Because it was just after two years of working together. And, actually, at that moment, he was part of this platform, in 2010. He was a part of the full organisation, and at the end, our selection week was in Zagreb. Because it is a bit different for now. Everybody goes to Neerpelt and in 2010 it was in 5 different locations in Europe. And we were here because it was one of the last times. We hadn't most time to prepare.

2. Did you think that you will be selected or was it a surprise for you?

It was a big surprise for us because, first, we are self-educated, we didn't were to any kind of circus school, we don't have any kind of formal education. I was just 20 years old at that time, I finished high school and then I decided that I would try to be a professional circus artist, and my colleague just finished art academics but in sculpture arts. So, we didn't have any experience regarding circus, it was just a working in Croatia and we did some 3 shows in like Germany, Italy, Austria, but we didn't have any contact in the contemporary circus. Basically, our only contact was when we visited this new circus festival in Zagreb. We also made like 5 shows before we applied.

When we thought about our show and we prepared it, we didn't know if we made it right, we didn't know what they are going to except, and then, we were sitting in the theatre and watching others presenting their work-in-progress and we were like a little bit scared, because it was very different from what we prepared. At the end, we get the highest score from the jury members. So, it was good. We discovered our own aesthetic, like maybe 10 people saw it in Split before we were to this selection presentation. So, we weren't really excepting anything and we were really surprised when we get selected.

3. At this time did you know other European programmes like that or was it the first you discovered?

So yeah, I read everything then. Because, we were also very under pressure, it was really hard to work in Split and we didn't want to work as street artists anymore. It was a big life changing moment. The pressure was also what it is going to happen if we get selected. So, we knew that there was going to bring a great visibility because we were going to tour out, there was going to have some international support, there was going to have residencies support... It's a huge European project.

4. Can you speak more about what was the context in Croatia at this time?

So, what was then, in 2010, was very similar to now. If you are working in Croatia and if you have enough money to create a full piece, if you perform here, nobody is going to see you. So that's the biggest problem and that is what JTCE give us the most. It was great to have this financial support and to have some stability just to focus and to work on the piece, but the greatest thing was this mobility and the visibility because we tour most of the European countries in only 20 minutes. A lot of professional saw us and, basically, we tour all our dates and all our performances were made in contact. We didn't have to sell. They saw us somewhere, they approached us, they write us an email and then we had maybe like two-three years of touring without any audition or promoting or anything. It was just because of this visibility that the project had.

If we just created this performance in Split, in Croatia, it would never have this same visibility, even if we just tried to promote it by ourselves. It would be impossible to reach this people and to reach the professional from festivals, or national theatres, national centres for circus, in France. Because in Croatia it was only this one festival for contemporary circus and there were maybe two festivals that would program contemporary circus. So, it was obvious that we cannot stay in Croatia and live with this indoor piece. We cannot stay only in Croatia, because there were not enough opportunities to work. So that's why I was on the Internet to find a way how to work in a European project. And the situation is the same now.

5. Did you meet other artists in the platform with who you wanted to collaborate or it was only producers?

Actually, we met a lot of artists because we were touring together. So, we met all the other laureates and then I stay in this programme as a part of the jury member and now we are a platform member and are also inviting Circus Next artists for residencies, work-in-progress presentation and for the focus on it. I am also now working with the organisation and with the

people I met in the Circus Next Platform and we are building like a Centre Europe Circus Platform for artists presentation in the Centre Europe. We are part of Circus Next and we are part of Circostrada network to meet the networks, the artists, and to collaborate.

6. How did you become jury at Circus Next?

The organisation invited me. In the jury there were professionals and artists.

7. Does the participation to this programme change your vision of Europe?

It is always interesting to make colleagues and to discuss of political situations. We have to be aware of the political situations, and of the environment in circus which try to grow in different countries. For me it is very important to have these informal meetings to learn about these environments.

8. For you, what are the good and the bad points of mobility in Europe?

Well, I don't see any problem at the moment. I don't have any bad example.

9. Do you think that there is a sort of "European cultural identity" or it is a notion very abstract for you?

Well, I did not travel abroad a lot except to US where we also performed so it is a difficult question... But I don't like in general when something that is very different (and I think that European culture is very diverse) is put in a common language. So, I believe that there is a European cultural identity in relation to, for example, African or Asian, but in the same time it is very diverse by itself. For sure Croatian cultural identity is hardly compared as similar to Swedish...

10. Of course. Which experiences, for you, have boosted your artistic carrier? It could be Circus Next or anything else.

JTCE for sure is the greatest artistic booster. Both, during the time we were laureate and afterwards when I was in the jury and now as a professional.

➤ In which way?

Well, probably if we did not get selected I can hardly imagine we would continue to work

in arts, because it was very hard money wise. And afterwards Circus Next give me a great inspiration to open a residency centre in Split. Of course, it was a booster from them but we worked really hard before and after it to make it happen. There are always some Circus Next laureates that split up after working on one performance...

11. Yes. How do you live your situation as a producer and a performer now?

This living as both, artists and producer is quite a challenge!

➤ It is something you choose or that you feel you have to?

For the last two year, I put more accent to the producer work, before there were lots of things that has to be done to put this new place we are running on a stable financial condition. It was something that just had to be done because when we decided that we don't want to leave Croatia and live somewhere else, it was always in my mind that we need to create a change to young artists coming, to make for them an easier condition to learn circus skills and to create, and know HALA 100 space is working fine and I am back being an artist and creating. My colleague is going for a month-long residency in Copenhagen for our new performance and I will stay in Split and work with our youngster and create a first performance for them.

➤ So yes, it is like as switch between periods "more" as an artist or "more" as a producer
Yes, finally.

12. How do you work with these young artists in Croatia?

We undergo several different projects for developing circus scene in Croatia, developing and educating audience about contemporary circus arts. We run HALA 100 which is the first residency place for contemporary circus arts in region of ex-Yugoslavia. We invite international and Croatian circus artists for residencies, work-in-progress presentation and we follow them and bring them back with full performances. There are every day contortion and handstand classes there. We bring international artists to teach them different circus skills through workshops. Then we bring Circus Next preselected artists and laureates. We opened this space three years ago and this year we have two young artists that are ready to create a performance. We are helping them with basically everything they need - production, distribution, administration...

13. How do you define an emerging artist? Especially in Europe?

Well, all of them come to our class because it looks like an interesting and challenging thing to learn and then they slowly discover that it is an art form, that there are different possibilities to live from the skills they are learning there. Being a professional circus artist is very strange thing to choose in Croatia!

- What is the normal thing to choose in Croatia so? Are there artistic disciplines that are easier to work with than circus? Or it is the same for all artists?

To be a lawyer, doctor, something with economic...Everything related with arts or culture is not common and people believe it is hard life with unsteady income. And it is hard but I believe the goal is to live from job you love.

14. What are your next projects, how do you see the future?

Next project for ROOM 100 is one, or maybe even two, news productions in 2019. Steady and regular circus program in HALA 100 through the whole year with a lot of international emerging and well-known artists. Building this Central Europe Circus Network that will deal with specific problems of this region.

15. And do you know already who will support your new productions? and maybe disseminate?

Beside Metropolitan, which is already giving a support with this one-month residency, we will have support from our Ministry of Culture. After Copenhagen residency, we will have enough material to speak with our previous co-producers. We always like to create something live, make photos and videos and then find the specific support we need.

16. Can you name the specific problems of this region? Even if we spoke a little about it before.

So, the problem is the distance from the centre. And the centre being France. If we manage to create this network we will get support to tour artists together between Switzerland, Czech Republic and Croatia and make the costs lower. Then there are problems with cultural policies. For example, in Croatia, circus art is not recognized as an art form yet. In Switzerland, there is a great difference between traditional circus and contemporary circus, and Czech Republic is

something in between these problems. Most of the artists live in France or tour there, so you can imagine that it is very expensive to bring them from France to Croatia for only one performance. It would be easier to organize it and to pay it if there are three organizations involved.

- France because it is the country of the coordination teams of Circus Next and Circostrada, two big networks in the field of contemporary circus, or also because of the place of circus in this country? Do you think it is because of the "regime de l'intermittence", because that there are different known school of circus or because there are more opportunities in theatre and festivals for example?

Because there are so many opportunities to work there, to get funded, to educate themselves. In Croatia, it is still very difficult to just find a place to practice and/or to create. I never heard of that problem in France. Just to be clear, France but Belgium and Netherlands are also great for circus artists. Scandinavian countries, Denmark, Sweden and Finland as well. About other artistic disciplines, I am not sure, but what I think is that for dance and performance arts these countries are also great.

Annexe 8 : Entretien avec Darragh McLoughlin – Squarehead Production, Irlande (09/08/2018)

1. How did you discover Circus Next platform?

I guess, like just seeing it online. An open-call, and I applied. Nothing special.

2. How did you decided to participate?

I applied two times. I didn't get it the first time. So, the second time, of course, I planned it and I made a strategy. The first time I just saw it and I said "ok I just applied to it", and I didn't get it.

➤ When was the first time?

Two year before. So, I was a laureate in 2014 or 2015, so it was in 2013 the first time.

3. Where were you at this time? Did you finish your education path?

I have already finished. I was already starting to think about the show I wanted to do anyway. And in this process normally, you just apply for everything.

➤ So, you applied to other types of programmes at this time? Can you tell me some programmes to which you have applied?

Yeah exactly. Because, at the end, if you only apply for one, you have to wait four months for an answer, you are relying on that institution to be able to work on whatever you want to make. So, the best strategy is to not relying on it at all and applying to all of them. And all of them means like local arts councils, residencies, open calls, all these things.

If you are smart about it, you can have maybe 20% of success. Because, even for Circus Next, in the end only 6 people becomes laureates, but you have to also think that probably 150 people are not. So, the chances are not very big.

4. Squarehead Productions started in 2012, how did you meet Elena?

We met at a festival We were just talking. She wanted to be more involved with companies, I needed somebody who wanted somebody to be more involved in a company. And so, we decided to work together.

5. Shortly, what are your respective backgrounds?

I did a circus school in Netherlands, Academy of Circus and Performance Arts, and I did that four years. I am graduate with a bachelor of Circus. Before that I just trained in Berlin in Germany schools, I just practiced. Elena started in a Circus School, did a short-term dance education and then did more academic research.

6. By participating to Circus Next, what were you looking for (time to research and creation, networking, producing, dissemination, ...)?

All those things. Because at the beginning, you have nothing, and you want a lot of money, a lot of help, a lot of resources, a lot of networks. Circus Next is good because it provides a little bit of all of those things. So, in the beginning, really you leave school and you have no idea of what you are doing, so you are just applying. And Circus Next is big enough, so they work with all of these levels.

7. So, you said that you applied to other programmes at the same time, did other programmes help you to grow, or how did it happen?

I was more receiving national funding, from the Irish Arts Institutions. And then I was applying to residencies, so spaces that will support to work.

8. And, what did Circus Next bring to you in term of support?

Money funding, that was really useful. They also organized residencies for me. And they provided a few dates where I would perform in front of professionals, so an exposure. But they only follow you until the halfway point of your creation, and then you have to figure out the rest. But you still have access to a very big network. So, it is very useful.

9. In Circus Next did you meet some artists or professionals/programmers with who you want to work or with who you work already?

Not really. For sure I met a lot of people, but I didn't create a really new strong relationship with any of them and I am more focus on working with my company be more independent.

10. Do you think that this participation helped you to be more mobile in Europe?

No. I think not. That would be there anyway. That's just a necessity and has to happen, by itself.

11. Why it is a necessity: because you have a strong desire, to develop your creation you want to be mobile, or because of economic needs, you have to be mobile?

The more specific work you create, the less places there are to perform it. Normally, it's a lot who are making a specific work, in general and in technical requirements. So, it means that usually one country can support this work. At least in circus, a lot of artists who live in one country do a lot of different types of works, and a lot of them would be at festivals, at events, maybe more commercial works. If you want to tour something in theatres, you have to do a lot.

12. Did the types of mobility in Europe develop a kind of awareness or reflection for you?

I think I was a lot mobile a few years ago. I tried to be as mobile as possible. I tried, for example, to do residencies in many countries, with the intention to creating an abroad network, and also have a lot of different cultural views on your work. If you perform in other places, meet other languages, people respond differently to your work. So, it was very interesting. But right now, I am making a new creation and I am not moving as much. I find that the process is more difficult. And I am enjoying to not moving as much. So, it depends really on the process and on what you want to make and create.

13. So, you said that the reactions are sometimes different in other countries, do you sometimes have to adapt your work?

For sure. I think you always have to adapt and you always have to try to not adapt too much, that the work becomes something else. I think it depends on the work. Some pieces sometimes you have to adapt very much, if you are using language or whatever. For example, I performed one work with language around in Europe. When I did it in France, I did the show in French, and people responded very differently. Because I was a cute foreigner speaking French on stage, instead of saying very profound things. So, the way it positions according to the languages you are using will change in somehow. In other pieces, at least in circus, when you don't use any language and it is purely physical, maybe you don't have to change the work so much.

14. More generally, what are the experiences that have boosted your carrier, what are the important steps?

I think there are no big steps really, maybe Circus Next. Otherwise, there was a lot and lot of little steps. So, I think it's just persistence and trying to keep moving and keep learning.

15. What is your vision of the future, what are the next steps you envisage?

I am just making new work. I am trying to have a direction with this and to be honest I don't care so much. I am doing what I want to do. So, I don't have any big dreams about touring in a theatre, or touring in China or something like this, I am just curious and want to go further in creation.

1. How did you know this program / platform?

Friends had been selected for Circus Next when I lived in Finland so I saw its system and range and capacity to make performance happen with a support body. Also interesting to note the board members and organisations involved in each participating country around Europe.

Since I was living in Helsinki with no work there after years of living in Belgium and performing round the world I had to project further a field to try and keep connected and be able to make new international performance art/dance/theatre work.

As I work with emotion and states through physicality art and voice and techniques my work transcends being a particular form or technique. Rather, it is expressing the language of being human and all its power, fragility and emotions and experience of life. It is not pure circus or pure dance or pure realism, surrealism, technique, sport, performance art, improvisation, visual dreaming and history. It is all these matters to make my work. Thus, my work is shown in Contemporary dance festivals and programmes, Circus festivals and theatres, Performance art, Theatre and music festivals.

To be supported through Circus rather than dance, the methods become refreshing and strengthen new knowledge and ideas in a wider range of interconnected circles.

2. Why did you apply for this call for projects?

I wanted to make a full-length dance/circus piece with other physical performers (a dancer and a circus artist juggler/abstract thinker and musician) and make an art stage set.

Surviving just as myself as performer, choreographer, manager, producer and a musician alone, unsupported in kind or funding or any form of team as always, I needed some form of support as there was nowhere for me to create, train or make the art or pay the individuals involved.

Myself, being Scottish living in Europe. Musician Scottish living Scotland, Dancer Belgian in Belgium. Circus artist Swedish in Sweden. This made it even more complex to gather everyone together without some structured organisational support. The application was open to everyone in any country and was one selection from all the international applicants together so it seemed very appropriate at this point.

I definitely needed a supporting system to make this and especially since all my work , contacts and people I wanted to work with and friends and performing life was in Europe

already.

I needed a common theatre space/residencies to collect all the performers in one place to proceed. Most of these spaces I found myself from previous dance companies and my contacts. The other half of theatre residencies were offered by Circus next members/theatre directors as a laureate.

3. Did you expect to be selected?

You cannot expect anything that is uncertain, you can only hope whilst getting on with making and shaping a new. Whatever the outcome it changes the journey or keeps it the same evolving as it must.

4. What is your background? Did you prepare you to this contest? Did the other laureates seem to you to have a similar curriculum by some points or to differ from yours?

Life is preparation, experimentation and learning for work. The content of ones journey, risks, the unknown, dreaming, hard work, freedom, skills, mistakes, work, travels, experiences and survivals. I have run to my dreams. I go where I need to go no matter how hard or living on the edge or nothing nowhere in between. You get there in the end each time and if not it draws you elsewhere in unexpected turns. Art desire -a need - a hunt -a questioning.

I have learnt myself inside out with the intensity of things I believe in. I have ended up in hospital from over doing things to the bone. Can't stop the vision, the making, the passion. Hyperactivity energy eaten up in art and dance to see. To really see. To become the inside out. That is when I was younger. Testing the body, taking it to beyond the limits and euphoria zone with pure physicality. In sport gymnastics and tennis and with that long distance running all at competition level.

I followed my desires and needs to be an artist/performer. The will and vision were strong so they lead the way. All my educations around Europe and performances around the world and company tours was before any social media. I went into the unknown lead by instinct, scraps of writing and addresses on paper and no mobile phone. After 1st class BA Hons in Fine Art Printmaking at Duncan of Jordanstone college of Art, Dundee (1991-1995) I was accepted to the Masters degree of Fine Art at Slade school of Art London, but instead I ended up going to School for New Dance Development SNDO in Amsterdam for years by a chance meetings with some people who I talked to at an European improvisation festival in London at that time. Intrigued, I immediately went to do a workshop over at SNDO Amsterdam then there was an

audition and I got in. I stayed. I have no recollection of how I even managed to get to the Netherlands initially. My life in the arts continues at stops and turns in many directions in this kind of manner. I slept in Kings Cross station London as Wim Vandekeybus had an audition and then he chose me there and then and I was put in a fancy hotel with the rest of the company and went to live in Brussels a week later to work and tour with them for some years. My own solo works continued directly after this involving pure physicality, dance and improvised texts with live musicians or my art/props. These solos were performed infrequently as unique one off shows, completely different each time. A full out performance and experiment as one at the one time. They sporadically were presented around Europe and beyond at major festivals and theatres of contemporary dance and Live Art. Much later I went to circus school - Cirkuspiloterna (now called DOCH) in Alby/Stockholm.

Then after 3 years there I left as Alain Platel -Les Ballets C de La B invited me to join his company. I lived in Gent Belgium for 5 years. After touring with Alain Platel, I continued as always with my own performances internationally and started making large scale Art works again based in Belgium and Helsinki and Glasgow.

The other laureates were at completely different stages in their life and work or hadn't performed yet on an international level or fresh out of circus school ready to go everywhere and anywhere. They were searching other things than I was. The few groups selected were wonderful contrasts. Well chosen range of creators. I am very happy and full to have been selected and involved with some amazing people in the process that have remained in great contact. To this day, I continue to see people that have been involved in Circus Next in past or present eras at various festivals and on other levels of life. Not only the performers, but the selectors and directors of festivals and organisations who have been supportive.

Although all the companies selected have common ground of doing circus the reality and life of each can not be further apart with some. The way of performing or the weight of performance knowledge or the vision were completely different.

This I thought was a rich and great thing about Circus Next. The selectors final choices were diverse and brave; they are a well informed, strong opinioned, knowledgeable fronts and leaders in their circle in their country. Highly respected voices all together choosing as a group decision at that time.

I am still learning and already had a very full education in the arts- 3 Degrees; in Dance- Amsterdam, Circus school -Alby/Stockholm and Fine Art school -Dundee and years (over a decade) of creating and performing in Companies of major Belgian directors. Touring the world

twice and my own works performing internationally. Also art installations and exhibitions and collaborative works with international musicians and bands. I improvised endlessly and alone to invent and invest in a deeper understanding of my own capacity of movement, desires, emotion and content, possibilities and techniques which I believed in as they came from a true and relentless will power and challenge.

5. As an emerging artist, have you ever been identified/supported earlier by this type of program (or worked) at the European level?

I have always been performing at an international level. Since my first performances in Amsterdam 1997, then New York international Improvisation Festival then International New Moves and National Review of Live Arts in Glasgow and so on ...my vision is far and wide and intensely focused. It was never about being in a particular town, city, country it was about trying to make my work seen as wide and far as possible as a way wave of physical thinking.

6. What were you looking for in this support scheme? An opportunity to make your artistic project, residencies research/creation, networking with European partners, production/dissemination support?

An opportunity to be supported to make a new work which involved other performers. Myself as performer and choreographer vision and director. Promoting/networking the work for touring and residencies for the creation. Funding to allow this to happen and pay ourselves also. All general matters involved in making a work and all the underlying work.

7. Did you encounter any particular difficulties within this support?

Yes. At my stage in career and the practical facts of my life in the present situation to be able to make work were not taken into clever consideration. If I live nowhere because I have no home. I am randomly living around Europe, no permanent address. The musician is in Scotland, I am not in Scotland. The dancer is in Gent. The juggler is in Sweden. I have no rehearsal space. It may have been more helpful to set a base structure with me. 4 performers all in different countries and myself running on empty. A valuable thing would be assistance and structure to set up and continue after the premiere and have a producer someone alongside. However, funds were cut in half that year. I had good support from residencies/co-production. But I still was doing this alone so after I was alone also. Too much work to do everything for everyone. Some collaborators dropped out after some collaborators did not pay until years later.

8. Has this experience been able to generate the development of your artistic talent? Does it bring new career prospects?

The residencies allowed my personal developments due to the consistency and regularity that brought. The frequency of performances allowed a greater range of audiences to crowds who had not experienced my work before. Thus new followers.

9. Have you met possible artistic collaborators?

Possible collaborators. Yes, in the form of programmers and directors of festivals and theatres who are interested in my works and methods of movement and possibly a future producer of my work I am interested in at present who has seen my works in various different situations and countries. Some individuals, over the spectrum of people that Circus Next attracts and certain people I could or would be interested in working with in some form.

10. Have you met partners, programmers, professionals to work with in Europe?

Yes. I have been doing this all my life. Always broadening the perspective and contacts from art to sport to idealists and performance way before Circus Next. It is in my interest and hunt to develop and survive and keep seeing and evolving.

11. Have you been able to benefit from better circulation on European territory?

Yes. Circus Next is well documented and directly related to other known organisations and followers and therefore word travels. However, more action to be seen performing rather than just heard about would established the reason for Circus Next assistance rather than just in images and paper. The actual life and practicalities of each company laureate were so varied that some were easier to assist than others. For myself the structure did not allow us to be able to do what was needed to make a touring work exist.

12. What type of supports did you have before the participation? And after?

No support before. No support after. I continue to do everything by myself as always for 23 years and on unfortunately.

13. For you and in your experience, what are the positive and negative points of mobility in Europe? (maybe also in regards of your local context)

Mobility in Europe. That's all I have ever done. I go to where I need to go. Before I had a

mobile phone and the time of a map ad letters to now. If I have survived on nothing and been these places all over Europe anything is possible I am more interested in the movements and quality and techniques in Europe and beyond than UK . They don't even compare.

14. Have you had to change the way you create to work at the European level? In terms of creation, production, dissemination, promotion?

I make art there is no compromise or changing work to please anyone. It is what it is and I live it, so never have changed or been asked to change anything. In fact more likely they allow the possibility of anything and everything. I have always been making art with a vision to the wider world and with performance and sport and internationally. My first full length solo work was at New York Improvisation Festival in St. Marks Church in 1999. It is what is inside and how one projects that that can speak to many audiences. Quality, knowledge and attention to detail and true listening inside and outside visually with courage walks a life outside mainstream and into the interesting in depth studies and techniques and theories and everchanging body. Maybe these days more has to be spread digitally than when I drew my own posters. promotion via the internet.

15. Do you feel a dynamic of "European cultural identity"?

I am Scottish but my vision and inspirations and learnings and desires have always been Europe and beyond. I certainly aspire to Dance and Theatre and Circus history in Europe and not UK. As soon as I knew I wanted to dance I left UK . Why, because I wanted to really dance. That would not happen here, the sense of vision and dynamics of schooling and international like-minded connections. Taken on so many levels developing life knowledge and theories from a broader scope of learning with different people from different countries and cultures and visions own greatens one's own.

16. More generally, do you think that some experiences have boosted you carrier? If yes, which ones? (in a general overview)

Dancing, creating with Alain Platel and touring the world for years. Working with Wim Vandekeybus and touring the world. In general I think boosting a career is not really my aim. I am drawn and find those who are working the same way of thinking at certain times and go with it. When things click they happen and realise there hasn't even been any questioning. It needed to happen. Like callings coming together. Whether it was the right time and the right song. With a film maker. With a famous band. With a writer. With another dancer or circus artist

or musician. Certain things happen at certain times. Look at history. A wave of understanding or thought in particular eras like cave painting, like the industrial revolting, like trying to fly, like painting techniques, and so on.

17. What is your vision of the future? (concerning your work, for the next 2 years)

I would like to make a new full length work with one dancer, one circus artist, myself and the musician. Separately, I would also like to make a duet with fellow Belgian dancer. These essentially would be created in a theatre spaces in Europe and premiere in Europe.

I have a producer in mind from a Nordic country that would assist me in selling programming the finished work. However, as it stands just now, I have no rehearsal space to create and no funding from Scotland so this is unlikely to happen unless I find collaborative support from an organisation, theatre or Director in Europe.

At present and continuing through the years I am teaching 'Methods of Movement and Visualization' throughout Europe and beyond to Theatre schools, Dance and circus degree course students, companies and individuals and invited to international circus and dance festivals to give workshops.

I would like to make the work that wasn't realised (now the content has changed obviously) but still to make that full length work and premiere and tour it.

18. Do you have something else to add?

In general, the original Circus Next set up was not categorized. It was open to all countries therefore the standard was higher and more truly deserving of the technique, language and skills labelled of such an award.

Now they choose a laureate by country so some that would have never been accepted before or even at a standard for international staging let alone their own country are been given support. Whatever, it is a whole different system now.

The initial Circus Next as I knew it was a wonderful thing to allow work by individuals and help set up full new companies to make a show and perform at prestigious theatres and festivals on main stages opening up their work for producers, programmers and collaborators to buy, tour, promote. This had an eager following by the public and the word spread. The unique collaboration of top people involved as the CN group decisions makers from a wide variety of European countries built a huge network of interactive theatres, communities, directors, festivals, residencies, tours, performers, technicians, programmers in conversation

and connection. A total bigger range and outlook of circus and it's vision amongst general public. It showed, as in the past years Circus has developed to being programmed on stages that normally show contemporary dance, in opera, in theatre on all stages as people and other disciplines. In the arts want more, need more. As before in tents a rise in small circus companies in tents and as always outdoor shows.

1. Comment avez-vous découvert la plateforme Circus Next (de nom, sous le conseil de quelqu'un : anciens participants, enseignants, professionnels) ?

D'abord je l'ai connu en tant que spectateur avant de la connaître en tant que potentiel candidat. En fait les sorties de Circus Next se déroulaient dans un théâtre, le Théâtre de la Cité Internationale à Paris, et ma mère travaillait dans ce théâtre, tout simplement. C'est comme ça que j'ai connu Circus Next, il y a plus de 10 ans.

2. Pour quelles raisons vous avez candidaté à cet appel à projet ? La logique de concours ? la dimension européenne ?

De manière générale si les gens font Circus Next c'est parce que ça offre une visibilité qui est importante et effectivement la plateforme de soutien étant européenne, ça permet de faire des résidences dans des lieux un peu partout en Europe. Mais nous ce qui nous a vraiment le plus apporté c'est une forme de visibilité, une fois qu'on est lauréats de Circus Next, lorsque l'on fait les présentations de nos projets, le « 20 minutes », la forme définitive, il y a énormément de professionnels qui viennent voir. Du coup c'était vraiment pour ça que nous on souhaitait faire Circus Next. Ce n'était pas la dimension européenne qui nous intéressait. C'est super que ce soit à cette échelle-là, mais on n'avait pas spécialement besoin de faire des résidences en République Tchèque ou au Portugal. C'est plutôt un réseau d'artistes et de lieux qui est peut-être plus tourné vers la diffusion future du spectacle que la création.

3. Vous, et les autres membres de la compagnie, avez fait des formations de cirque, vous vous êtes rencontrés à l'ENACR, est-ce que c'est dans ce cadre que vous avez décidé de travailler ensemble ou par la suite ?

C'est par la suite. A l'Ecole on est devenus en quelques sortes amis, et c'est par la suite, après avoir un peu déjà travaillé à droite à gauche pour chacun, avoir pris un peu différentes directions artistiques, qu'on a eu envie de se retrouver, de se rassembler et de monter un projet.

4. Est-ce que vous aviez déjà été soutenu par ce type de programme avant ? Où en étiez-vous au moment de la candidature ?

Ben des programmes équivalent il n'y en a pas d'autres. Si vous voulez ça a eu une telle ampleur à l'échelle de notre projet, Circus Next, que en fait on s'est un peu calqué sur le

calendrier qu'ils proposaient aussi. C'est-à-dire qu'on a fait en sorte que notre création rentre dans le cahier des charges, et que nous on puisse avoir le plus avancé au niveau des présentations pour pouvoir présenter quelque chose le plus solide possible. A l'origine du calendrier de création, on a fait entrer Circus Next dans la réflexion. A partir du moment où on s'est rassemblés dans une pièce pour se dire on fait un projet ensemble, on s'est demandé comment on pouvait faire, à qui on pouvait faire appel, à quels partenaires, on a tout de suite pensé à Circus Next parce que c'est quand même un tremplin que tout le monde connaît dans le cirque qui s'avère être un vrai soutien. Parce qu'il y a un peu de sous financièrement pour lancer les premières étapes et en même temps il y a la promesse d'une potentielle visibilité, et avec cette visibilité là il y a la possibilité de monter une production plus complète. Et c'est exactement ce qui s'est passé, Circus Next étant découpé en 3 étapes, la 1^{ère} étant sur dossier, la 2^e étant une pré-sélection physique et la 3^e étant la présentation des lauréats. Et du coup, nous à cette deuxième présentation, lorsqu'on a été reçu sur dossier et qu'ils voulaient voir notre projet, on a effectivement pu rencontrer énormément de partenaires, producteurs, des gens qui ont des lieux. C'est un peu à travers ça que ça nous a permis de montrer notre position pour pouvoir faire ce spectacle. On était un peu à zéro si vous voulez quand on a commencé à monter ce spectacle. On s'est calqué sur le calendrier de Circus Next. On n'était pas à zéro, c'est pas vrai, on dit toujours moins que ce qu'on fait de toute façon.

5. Vous avez l'impression que ça a été vraiment un tremplin du coup ?

Ouais ouais complètement, ça a été vraiment le gros gros tremplin. En fait on a trouvé notre plus gros partenaire à cette 2^{ème} étape de pré-sélection et ensuite ça a été un carton plein à ce Théâtre de la Cité, où on a eu énormément de propositions, de préachat, de petits soutiens, de coproductions en juin 2017. Donc non vraiment c'est incomparable pour nous, après c'est différent pour chaque équipe. On a eu pleins de collègues qui ont participé aussi et pour qui ça a été moins ... Nous on était aussi le seul collectif. Il y a pas mal de facteurs qui ont fait que pour nous ça a été vraiment ultra rentable en fait. On a préparé une forme de 20 minutes, qui a été vue par énormément de professionnels et après il y a eu le fameux bouche-à-oreille qui est quand même le principal partenaire des productions de spectacle vivant. Il a fait son rôle et derrière ça s'est très bien passé.

6. Est-ce que vous avez rencontré aussi des artistes qui vous ont inspiré ou avec qui vous avez eu envie de travailler ?

Non. Il y avait des artistes qu'on connaissait déjà d'avant, qui présentaient leur création comme nous cette année-là, ou des gens qui pouvaient être dans le jury avec qui on avait une certaine affinité artistique. Mais je pense que ce n'est pas à ce niveau-là que ça a été un vrai tremplin en tout cas. Même si c'est toujours chouette de rencontrer des artistes bien sûr.

7. J'ai vu que vous tournez pas mal en France et en Belgique, cette saison et la saison prochaine. Est-ce que Circus Next vous a amené une certaine mobilité au niveau européen ?

Non, pour être honnête, il y a eu pas mal d'accroches dans des lieux notamment en Italie, au Portugal, des gens qui étaient justement entrés dans Circus Next. Mais en fait nous on a fait aussi un spectacle qui coûtait cher, donc qui n'est pas forcément évident à faire tout de suite tourner. On a un décor qui est important, on a un coût de cession qui est assez élevé. Je pense qu'on est vraiment dans une sorte de logique de faire les deux premières saisons en France, et les deux premières saisons sont quand même bien remplies. C'est ensuite que je pense ça va se décanter à l'international, parce que c'est toujours plus tard l'international, ils aiment bien acheter des spectacles un peu rôdés. Il y a déjà des pistes, la Suisse, l'Italie, le Portugal, Londres. Après c'est comme des petites étapes, c'est-à-dire que si l'on joue à Londres, on ira plus facilement, je sais pas moi, aux Etats-Unis ou à Stockholm, ou Oslo. Enfin voilà, il y a différents circuits j'ai l'impression, le circuit français étant aussi très tourné sur lui-même. Voilà, on est pour l'instant vraiment dans le circuit français. Le nombre de théâtres en France est tellement important qu'il y a aussi la possibilité d'uniquement tourner en France. Après ça peut être des choix de compagnies d'essayer de tourner à l'étranger, mais je pense qu'on n'a pas un spectacle qui est si facile à vendre à l'étranger, pour une compagnie, aussi il faut le rappeler, qui est émergente. Evidemment que des grosses compagnies, qui sont en place depuis longtemps, qui font des productions qui sont 10 fois plus chères que les nôtres, mais qui ont un nom, qui sont reconnues, pourront plus facilement vendre leurs créations à l'étranger. Comme on n'est pas dans cette case-là, effectivement je pense que ça va se déclencher, mais il faut que les gens voient et qu'ils aiment ce qu'on fait. Donc ça va se faire, mais petit à petit.

8. Effectivement il y a plus d'opportunités, de théâtres en France, est-ce que ce n'est pas plus simple de travailler en France pour vous ?

En fait ça dépend de quel international on parle, parce qu'aller à Bruxelles, Barcelone, Genève, Porto, Lisbonne, ça équivaut presque à travailler en France. Rien que quand tu vas

jouer à Lons-le-Saonier ou à St-Quentin-en-Yvelines tu prends du temps car au final tu vas faire 1h30 en plus de tes 4h de train. C'est pas spécialement plus reposant de tourner en France d'un point de vue transport. Après il y a quand même une qualité d'accueil en France, donc ce sera plus simple même si ça dépend des lieux. C'est sûr que si on compare à l'Afrique du Nord même ou à un international un peu plus lointain, en Asie, c'est sûr que c'est pas la même culture de l'accueil. Evidemment qu'en France c'est plus confortable. Mais nous on a envie d'aller jouer à l'extérieur, ça nous fait vraiment envie. Après je dirais que c'est aussi une question de logique : aller faire l'aller-retour à Taipeh pour jouer 2 dates, ou à Seoul, moi je l'ai fait et c'est pas vraiment cela que je recherche. Maintenant qu'on est nos propres chefs, on a envie d'inscrire ces déplacements dans un projet à peine plus ambitieux. C'est pas forcément de faire une grande tournée en Chine mais c'est plutôt que, peut-être, il y ait un peu plus de choses qui s'organisent, qu'il y ait au moins deux lieux qui se mettent ensemble, qui peuvent partager les coûts de transport. Donc voilà, on est plutôt dans cette optique-là. D'ailleurs, on est en train de préparer une tournée en Amérique du Sud, pour la Saison 3 ou peut-être pour la Saison 4, on est en train de chercher des partenaires. On est en contact avec l'Institut Français, qui a bien aimé le spectacle et qui aimerait nous aider. Après on a un projet qui est lourd aussi donc on a quand même pas mal de matériel, ça veut dire containers, bateau, avion, c'est extrêmement cher donc c'est compliqué.

9. Quels sont les points positifs et négatifs de la mobilité en Europe selon vous ?

D'un point de vue personnel, c'est un style de vie qui est particulier, on est tout le temps sur la route, dans des hôtels, qui a des avantages mais qui a vraiment des limites. D'un point de vue plus professionnel, disons qu'il y a pas trop le choix. C'est difficile, à part en région parisienne, où il y a des gens qui peuvent vraiment s'installer dans un lieu, vraiment créer que dans un lieu, ça existe mais c'est très rare. Par exemple, dans Circus Next, à un moment donné, ils ont proposé de faire des résidences d'une semaine en République Tchèque, et nous ça ne nous intéressait pas en fait. On préfère faire des résidences à 200 kms de chez nous, plutôt que d'aller à perpète faire une résidence. On trouvait que ça n'avait pas de sens. Donc ça c'était un peu à l'encontre effectivement du projet Circus Next, c'était pas toujours bien compris de la part de l'organisation. Mais j'ai l'impression que ce vrai atout de cette tentative d'européanisation de ce tremplin, il se situe dans la deuxième partie, c'est-à-dire dans la diffusion des œuvres. Même si on sait très bien qu'il faut commencer par aller en résidence. Par exemple il y a des lieux où on va en résidence, on fait une présentation à la fin de la résidence, ça permet aux gens de voir

un peu le travail et parfois de se dire « ah oui ça c'est chouette quand même, ça vaut le coup de les programmer ». Donc on sait très bien ça, que d'aller en résidence dans un lieu ça donne déjà des billes pour potentiellement vendre son spectacle à ce lieu-là. La mobilité elle est organisée vraiment autour d'une logique économique. C'est-à-dire qu'on va présenter ce spectacle à tel endroit, tel endroit, parce que tous les théâtres sont dans des réflexions de bassin, de population, de public « ah non mais là on peut vous prendre mais, si on vous prend dans la petite salle on peut faire trois représentations, si on vous prend dans la grande salle à mon avis on peut en faire qu'une, de toute façon on n'a pas le public pour venir voir deux spectacles de cirque à la suite. Donc en fait toute cette organisation est vraiment liée à des politiques locales de théâtre et des logiques économiques aussi de développement de projet. C'est-à-dire aussi une forme de mondialisation à petite échelle, d'aller à droite, ensuite à gauche, d'aller à Reims, à Calais à Dunkerque. Et pour que les choses s'étendent et que le réseau des partenaires ne fasse qu'augmenter de manière positive.

10. Comment est-ce que vous définiriez la notion d'artiste émergent ?

Je me méfie toujours un peu de ces appellations, je trouve que c'est toujours un peu une manière de fabriquer des produits, des labels qui en fait n'en finissent pas. Je veux dire on va éternellement renommer des choses. Moi ce que je peux entendre d'artiste-émergent je trouve ça intéressant, ce que je peux comprendre d'artiste-émergent c'est quelqu'un qui est à son premier projet, qui commence vraiment une démarche. Et en même temps je trouve qu'elle devrait être applicable à un plus grand nombre que juste des jeunes. Enfin je ne sais pas, je pense que pourrait être un artiste émergent quelqu'un qui fait de la musique et qui décide de faire un spectacle avec de la manipulation d'objets. Enfin ça me fait toujours un peu peur ce type d'appellation, je suis pas fan, on se revendique surtout pas comme artistes émergents. On accepte qu'on nous pose des étiquettes et qu'on nous colle des pancartes parce qu'on n'a pas le choix à vrai dire. Après de soutenir des premiers projets, de soutenir des jeunes artistes c'est très bien, mais il faut pas oublier de continuer à soutenir les vieux. Enfin tout ça c'est un jargon, j'ai l'impression que c'est un vocabulaire qui permet de demander des subventions, de trouver de l'argent, de rentrer dans une sorte de commercialisation des projets artistiques. C'est un vocabulaire commercial.

11. Quelle est votre vision des prochaines années/du futur pour la compagnie ?

Pour être tout à fait honnête on ne sait pas encore. Il y a pas mal de réflexions en court, rien

n'est établi. On s'embarque pour un deuxième projet a priori, mais on ne sait pas encore bien comment piloter ça, est-ce que l'on continue dans une création collective ou non. Il y a des choses qui se définissent autrement. Voilà le cadre du projet n'est pas encore bien défini. C'est la fin de la première saison. La première saison a été super, on est tous très heureux de la manière dont se déroule ce projet, dans la manière dont le public le reçoit. On a tous un peu le besoin de faire un point sur nous, de comment on a envie de continuer, quelles sont les idées aussi pour la suite, de se mettre d'accord.

12. Vous êtes donc 5 artistes dans la compagnie, comment est-ce que vous répartissez le travail entre vous ?

Disons que l'on essaye de le faire de la manière la plus collective possible, ce n'est pas toujours évident. Il n'y a pas toujours les mêmes investissements de la part de tous les membres et pas toujours aux mêmes endroits. Il y en a un qui va plus être dans le domaine de la construction, qui va plus fabriquer des choses, d'autres qui seront plus sur des questions de production, plus en lien avec le bureau, avec la réflexion autour d'une stratégie. Il y en a qui vont prendre des notes sur le travail artistique, fournir des références, d'autres qui sont plus interprètes. C'est difficile d'arriver à définir vraiment, c'est un peu une des problématiques actuelles, c'est vraiment de définir les rôles. Pour être plus direct, on a pu ressentir une forme d'injustice par le fait que l'on soit tout le temps nommé comme travail collectif, alors que ça ne l'est pas toujours. Pour la pérennité de notre équipe, il faudrait arriver à nommer un peu la place de chacun au final, la valoriser. Moi par exemple j'ai passé je ne sais pas combien d'heures sur les dernières années à essayer de monter cette production, c'est du temps, et aujourd'hui on arrive à un moment où il y a une sorte de déséquilibre. De ressenti de déséquilibre. Donc soit ça se rééquilibre par une forme de récompense au niveau de la dénomination, en disant untel travaille plus sur ça, untel plus sur ça, soit il faut que ça se ré-horizontalise afin que la volonté de dimension collective soit la plus réelle. Même si c'est très compliqué en fait d'avoir une collégialité si fine et si juste que tout le monde met la même énergie ça paraît improbable, parce qu'en plus c'est difficile de mesurer les énergies. Je parle uniquement du facteur temps ici. On n'a pas la même somme de travail, il y en a qui vont travailler pendant 1h et vont faire deux fois plus que quelqu'un qui aura travaillé pendant 3h. C'est aussi difficile d'arriver à calculer ça. C'est la vraie problématique de notre collectif aujourd'hui.

13. Vous disiez que vous étiez aussi amené à faire du montage de projet et de la stratégie. Il y a une autre notion qui en ce moment est aussi à la mode, c'est la notion « d'entrepreneur », est-ce qu'en tant que jeune artiste vous avez l'impression d'avoir besoin d'être dans cette double-casquette d'être à la fois dans la création et dans une forme d'entrepreneuriat ?

Monter un projet artistique aujourd'hui c'est quand même une entreprise au sens peut-être plus original du terme. Entreprendre c'est vraiment prendre à bras-le-corps différentes problématiques et tenter de rassembler les énergies pour construire. Effectivement entre le moment où on rassemble l'équipe et le moment où on a un spectacle qui a fini sa première saison – on a fait presque 50 dates, une deuxième saison se prépare avec plus de 50 dates aussi – il y a quand même eu beaucoup de mails, beaucoup de rencontres, beaucoup de réflexions, de changements de direction artistiques, de collaborations, de discussions. Du coup, oui il y a effectivement une dimension... j'aime pas cette expression d'entrepreneuriat, elle est galvaudée. Je préfère l'expression « porter des projets », je trouve qu'elle est assez juste d'un point de vue très concrète, même si elle est pas magnifique, c'est pas une belle image, elle est assez juste. Il y a des gens qui portent des projets, de leur tête jusqu'au studio, jusqu'au plateau et en passant par les bureaux des directeurs de salle, en passant par les feuilles qui permettent de remplir des dossiers, d'écrire des projets. Donc il y a effectivement mille facettes avant d'arriver. Et c'est d'ailleurs, et là le terme d'entrepreneuriat peut-être plus juste, un travail qui implique aussi les énergies de beaucoup de partenaires différents. Si on doit faire la liste de tous les gens qui ont participé de près ou de loin au montage de ce spectacle, c'est quand même assez important, en termes de construction, en termes de réflexion, de conseils, de production, de diffusion, de budgétisation, d'administration (fiches de paye, déclarations, ...), en termes de collaboration artistique, des gens que l'on a invité à intervenir, à donner un regard. Je pense qu'assez vite on arrive à une quarantaine, une cinquantaine de personnes. Encore une fois, on a été assez ambitieux, on a choisi une échelle assez importante, on aurait pu faire sans décor, juste 5 acrobates, travailler autour du corps, on a quand même construit une grosse scénographie, qui a coûté cher, on a des techniciens avec nous, du temps de montage... Après on peut entreprendre tout seul, là je prends notre cas précis qui implique beaucoup de gens.

14. On arrive à la fin de l'entretien, est-ce qu'il y encore un élément qui vous semble important que vous aimeriez ajouter ?

Je pense qu'il y a différents plans dans lesquels on peut aborder les questions de la mobilité.

Je sentais que tout à l'heure je tiquais un peu là-dessus parce que je pense qu'il y a vraiment possibilité d'approfondir ne serait-ce que ça peut signifier chez chacun aussi d'aller jouer ailleurs, peut-être dans la réflexion autour de ce qui attire, pourquoi on veut aller jouer plus à l'étranger, dans un réseau plus européen, au-delà du côté pratique, réseau, économie, mais la dimension aussi politique d'aller jouer dans d'autres pays, de défendre un type de cirque, de défendre un type d'engagement artistique. Je pense que ça peut être intéressant d'un point de vue de l'art et de l'artiste, de déplacer sans cesse son centre de gravité, en tout cas nous c'est ce qu'on fait aussi sur scène, avec l'acrobatie. Oui il y a une recherche du regard de l'autre, toujours du regard encore d'autres, toujours ailleurs qui je pense aussi mérite un peu réflexion sur les questions de mobilité mais c'est presque aussi philosophique. Dans quel monde on s'inscrit ? Qu'est-ce qu'on défend comme projet ?

15. Est-ce que vous vous avez envie de défendre une forme de cirque justement dans d'autres pays ?

Oui, je pense que nous on a cherché à faire un spectacle qui se positionne aussi par rapport à l'histoire du cirque, en tout cas l'histoire du cirque que nous on a reçu, qu'on cherche à perpétuer. Au fond, c'est un peu prétentieux, mais quand même, on a tous fait l'Ecole Nationale des Arts du Cirque, donc d'une manière ou d'une autre, on est quand même les acrobates d'aujourd'hui, donc on transmet une vision qui est la nôtre de l'acrobatie d'aujourd'hui. On ne cherche pas à le faire comme c'était avant, on a cherché à déplacer notre réflexion, de la moderniser, de l'adapter un peu au monde actuel. Il y a une revendication artistique dans notre démarche, de tenter de déplacer l'acrobatie à une acrobatie de situation, c'est-à-dire pas une manière de défier gracieusement la gravité, mais plutôt une stratégie spontanée de réaction à un danger, de réaction à une situation contraignante. On a pas mal réfléchi sur la notion de résilience par exemple. Ce spectacle porte en soi certaines valeurs qui ne sont pas les mêmes qu'un autre. Du coup, j'ai l'impression que le cirque qu'on fait se démarque tellement du cirque traditionnel que ça nous intéresse aussi d'aller présenter ça à des publics qui n'ont plus l'habitude d'aller voir un autre type de cirque. J'ai l'impression que ça nous enrichit vachement et ça vient confronter aussi le regard du spectateur et du coup je crois assez fort à quelque chose comme ça. C'est-à-dire que moi j'aime aller au spectacle pour me faire un peu « secouer », pour me questionner. Pareil que quand je vais au cinéma ou que j'ouvre un livre, c'est la même démarche que d'essayer d'accéder à une réception, à un chemin, un parcours. Donc je dirais que cette mobilité, cette question du parcours ont du sens, au-delà du simple côté économique.

Annexe 11 : Entretien avec Olli Vuorinen – Cie Nuua, Finlande (13/07/2018)

1. Comment est-ce que tu as découvert la plateforme Circus Next (bouche à oreille, conseillé par un professeur, hasard) ?

Je pense que je l'ai découvert quand j'étais en Finlande par le Finish Circus Information Center, c'est une institution un peu comme Hors les murs, mais en Finlande. Ils envoient des emails à leur listing, donc je pense que je l'ai trouvé là. Après je connaissais aussi des gens qui avaient déjà participé un peu, à ce moment-là je vivais en France, donc on a pu me parler de ce projet. J'avais aussi le premier projet de la Cie Nuua qui était en cours. Donc cette sélection tombait exactement au bon moment, on était à un niveau de création intéressant : on n'avait pas complètement fini le spectacle mais on avait quand même quelque chose à montrer, donc c'était plus facile de parler de ce projet.

2. Est-ce que vous vous attendiez à être sélectionné, ou c'était une surprise pour vous ?

En fait, comme on était sélectionné pour notre premier projet, je n'ai jamais été soutenu sur d'autres projets, j'avais quelques résidences avant mais je n'avais jamais été soutenu par un grand projet comme celui-là, on ne savait pas quel allait être le résultat.

3. Qu'est-ce que vous attendiez de Circus Next (conseils pour la création, production, visibilité) ? Est-ce que vous aviez des attentes précises ?

Je pense que quand on avait envoyé notre dossier pour la sélection, on ne savait pas exactement si on allait être pris, donc on a pensé que c'était une bonne opportunité, et c'était surtout pour la visibilité. C'était comme une grande fenêtre pour montrer notre travail au grand public, et aussi le support qui est venu avec, avec toutes les résidences. Avant on avait des résidences mais pas de ce niveau-là, comme avec Circus Next. C'était des résidences de très bonne qualité, on peut dire, tout l'hébergement, les voyages, les repas étaient payés. Ils nous donnaient un cadre de travail très bon. En fait, on avait surtout attendu la visibilité que ça donne mais les résidences nous ont beaucoup apportées aussi.

4. Quelles étaient les résidences que vous aviez pu faire avant Circus Next ?

On n'a jamais eu de soutien comme ça, une institution d'arts en Finlande a soutenu nos projets, après on avait quelques partenaires qui nous ont accueilli en résidence ou nous ont donné un peu d'argent pour la coproduction. Lorsque l'on avait déposé le dossier à Circus Next,

on avait quand même bossé la production pour que dans le cas où l'on ne serait pas pris, le projet puisse quand même se faire. Une fois qu'on était sélectionné, il y a eu une énorme augmentation concernant la production du projet et les résidences.

5. Quels étaient vos parcours à toi et à ton partenaire de travail de l'époque à ce moment-là ?

Moi j'étais à l'Ecole Fratellini, j'étais spécialisé dans le jonglage. Mon partenaire a fait une Ecole d'arts visuels avant d'avoir fait une Ecole de cirque, il était jongleur aussi. Donc on avait plus ou moins le même type de parcours.

6. Comment vous êtes-vous rencontrés ?

On s'était rencontrés en Finlande. Comme la scène du cirque contemporain est très petite en Finlande, plus ou moins tout le monde connaissait tout le monde et on s'est juste rencontrés dans une salle de répétition. On se connaissait déjà un peu, on s'était peut-être croisé dans un festival et s'était dit bonjour, mais on ne se connaissait pas vraiment. Une fois qu'on avait répété tous les deux dans une même salle et qu'on a commencé à chercher les idées, à creuser les idées, au fur et à mesure on s'est dit, « ah, ça pourrait être bien de faire quelque chose ensemble ». Au début on pensait faire plutôt du jonglage ensemble, mais une fois qu'on a été en résidence et qu'on a commencé à explorer les idées, on a très vite voulu développer les choses bien plus loin que juste un numéro avec les balles.

7. Dans le cadre de Circus Next, est-ce que vous avez rencontré d'autres artistes avec qui vous avez eu envie de travailler ? Ou des producteurs/programmateurs avec qui vous aviez envie de développer des projets ? Quels types de rencontres avez-vous fait ?

Un peu les deux. On a rencontré pleins d'artistes, donc on s'est fait de nouveaux amis. Mais comme j'avais pas mal de travail à ce moment-là, avec ce projet là et je travaillais aussi avec une compagnie française, je n'étais pas dans une démarche de trouver de nouveaux projets. Je me suis fait plutôt des amis que je connais toujours, avec qui on pourrait monter des projets ou quelque chose peut-être par la suite. Donc c'était intéressant artistiquement, pour vraiment rencontrer les artistes émergents à ce moment-là. Et c'était très motivant car ça nous permettait aussi de voir les propositions actuelles.

On a aussi rencontré pleins de professionnels. On a rencontré 2-3 professionnels, à Strasbourg, chez les Migrateurs, à la Maison des Jonglages à Paris, qui ont soutenu tous mes projets depuis

le début, donc c'était intéressant. Et après, on a rencontré à Neerpelt, lors de la sélection de Circus Next, notre boîte de production française qui a distribué le spectacle *Lento* pendant 3 ans.

8. Donc les partenaires qui vous ont soutenu étaient plutôt en France ?

Oui, Circus Next est international mais est quand même beaucoup en France. On avait aussi rencontré des gens ailleurs, on a joué un peu en Europe, mais c'était surtout grâce à la boîte de production.

9. Est-ce que vous avez rencontré certaines difficultés dans le parcours avec Circus Next ou ça n'a été que positif ?

Ça s'est passé très bien, c'était très facile car c'est une grande organisation, donc au niveau production et communication, tout est organisé très facilement, comme toutes les dates de résidences, il n'y avait jamais aucuns soucis.

Mais j'avais parlé avec des amis qui avait été soutenus par Circus Next avant nous, et avant il y avait beaucoup plus de budget, que l'année où on avait été sélectionné, pour les artistes et les projets. Mais pour un premier projet c'était déjà un grand soutien.

10. Est-ce que vous aviez une meilleure circulation sur le territoire européen suite à ce soutien ?

C'est difficile de voir exactement d'où proviennent les propositions, de savoir où on a rencontré les personnes, s'ils ont connu le projet grâce à Circus Next ou non. Après on a tourné pas mal, on a joué dans 10-15 pays différents. On a tourné pas mal en France aussi. Comme la boîte de production était française, je pense que 80% des dates que de la tournée étaient en France. Mais c'est aussi normal, même si on n'avait pas travaillé avec une boîte de diffusion française, en France il y a quand même beaucoup plus de possibilités de jouer qu'ailleurs.

11. Est-ce que vous pensez qu'en Finlande ça aurait été plus difficile ? Vous êtes une compagnie implantée en Finlande mais est-ce que vous jouez en Finlande ou plutôt à l'international ?

Plutôt à l'international, comme toutes les compagnies en Finlande, c'est un peu une obligation de jouer ailleurs car ici il n'y a pas vraiment les moyens. En Finlande, il y a un gros problème avec les théâtres qui sont soutenus par l'Etat. Ils ont leurs équipes, leurs acteurs, qui

sont payés mensuellement pour travailler dans les théâtres. Donc en fait, ils font leurs propres spectacles, dans leurs théâtres, et n'achètent pas beaucoup de spectacles ailleurs. Donc c'est vraiment une nécessité de bouger. Avec tous les spectacles que l'on avait créé avec cette compagnie, on avait joué en Finlande 6-7 fois. Tu peux peut-être jouer 10 ou 20 dates si tu trouves toutes les possibilités, au maximum. Il y a quelques festivals et il y a juste 2-3 théâtres qui achètent des spectacles, mais il n'y a pas encore de réseau développé pour faire vraiment tourner les spectacles. C'est pas mal, mais même pour les artistes de danse contemporaine, qui est une discipline plus développée en Finlande, ont du mal à trouver des dates. Donc c'est une nécessité d'être à l'international si tu veux vivre de ton spectacle en Finlande.

12. Tu as fait une Ecole en France, et ton partenaire c'était une Ecole en Belgique, est-ce que tu penses que c'est là qu'il y a les plus grandes Ecoles de cirque ? Est-ce que c'était une nécessité de bouger pour se former ?

Je trouve que c'est un gros avantage d'aller plus au centre de l'Europe pour faire les Ecoles. En Finlande il y a deux Ecoles, mais le niveau n'est pas terrible, c'est bien comme Ecole préparatoire pour après aller se former ailleurs. Je pense quand même qu'il y a une trentaine d'artistes diplômés en Finlande chaque année mais je pense que le nombre de compagnies de cirque contemporain en Finlande n'a pas beaucoup augmenté ces dernières années. Très souvent ils doivent donner des cours, faire un peu autre chose ou aller plus dans le show-business, mais dans le spectacle contemporain ça bouge assez tranquillement. Après il y a une Ecole en Suède qui a le même niveau que les Ecoles en France, mais parce que c'est en Suède, c'est un peu loin du réseau. En Suède le réseau est un peu mieux qu'en Finlande, mais pas autant qu'en France. Non, l'Ecole est bien, mais les artistes doivent bouger après en Europe. Donc c'est pourquoi je trouve très avantageux d'aller en Belgique ou en France pour faire une Ecole car après t'as plus de visibilité, et t'as les meilleurs contacts. Je me souviens qu'on était 10 artistes dans ma promotion, et je crois que tous ont fini après dans l'art.

13. Pour toi quels sont les points positifs et négatifs de la mobilité en Europe ?

Là j'ai déjà fait 5-6 créations dans ma vie dans le théâtre, et j'ai fait de la mise en scène. J'ai déjà une assistante à la mise en scène sur une autre création. J'ai tourné un peu partout en Europe depuis 7 ans. Je trouve que les positifs et négatifs sont toujours un peu les mêmes. C'est très positif de pouvoir voyager dans pleins de pays, tu rencontres pleins de monde et c'est très bien. Et après, ça peut aussi être un point négatif d'être tout le temps sur la route, de jouer une

date là, deux dates là, et donc la vie est complètement différente, c'est très mobile. Et c'est un peu une nécessité que l'on trouve dans le spectacle contemporain, on a très rarement plusieurs dates dans le même théâtre. *Lento* a fait 2 semaines à Paris, ce qui était le plus long, après sinon, avec toutes les compagnies avec lesquelles j'ai travaillé c'était 1, 2, 3 ou 4 dates. Donc ça veut dire que ça bouge assez vite. Pour chaque spectacle on a le jour de voyage, le jour de montage, le jour de jeu, et le démontage, donc ça fait 4 jours pour jouer une fois. Et pour gagner ta vie avec ça, tu dois jouer quand même beaucoup, ça fait 250 jours par an sur la route. Donc c'est un point positif si tu aimes bien les voyages, et moi j'adorais ça, j'ai fait ça pendant plusieurs années et j'étais à fond. Mais en ce moment j'aimerais changer mon travail artistique pour faire plus de mise en scène et de stages aussi, pour ne pas gagner ma vie juste en jouant des spectacles, ce qui peut me permettre de rester un peu plus longtemps dans le même lieu.

14. Est-ce que pour toi ça fait sens la notion d'identité culturelle européenne ?

C'est intéressant comme question, ça me fait réfléchir. Moi je pense que je suis un peu un mix entre le style nordique, qui a un certain goût de l'esthétique, je ne sais pas si « minimaliste » est le bon mot, mais on met beaucoup d'attention sur le focus et sur les images. Le cirque contemporain finlandais est un peu plus proche du théâtre visuel. Plus on va au sud de l'Europe, plus c'est dans le jeu, plus on va au Nord plus on va dans le côté visuel, le sud, c'est plus le jeu, les personnages, le fait d'être sur scène. Mais dans le cirque contemporain, beaucoup ont bougé pour faire des Ecoles là-bas et après sont entrés dans une compagnie en France et après en Suède, donc chacun a été influencé un peu partout et ça commence à faire un mix. Et c'est clair que l'on peut voir une plus claire attention dans le cirque contemporain en Europe que dans le cirque aux Etats-Unis ou au Canada. Après je parle plutôt des esthétiques, mais il y a peut-être d'autres raisons aussi, comme au Nord, il y a pleins de gens qui font du cirque social, politique, qui créent des laboratoires pour aider les publics à trouver quelque chose d'eux-mêmes, qui ne font pas juste du spectacle pour travailler avec une certaine esthétique ou amuser les gens. Mais c'est difficile à voir, je n'ai peut-être pas forcément assez étudié...

15. Est-ce que tu dois adapter tes pièces en fonctions des pays ?

Non. Mais dans le deuxième spectacle que l'on a créé, il y avait un peu de texte. Comme tous les artistes parlaient français et anglais aussi, on a adapté un peu le texte, par exemple quand on a joué en Finlande ils ont tous parlé anglais. Donc là on avait travaillé un peu, mais je trouve que le seul truc c'est quand il y a du texte, alors on travaille soit avec les sous-titres,

soit comme ça. C'est toujours difficile d'apprendre une autre langue. Dans une pièce, il y avait une finlandaise, une française et un argentin, qui ont tous fait une Ecole en France et qui parlaient tous anglais et français, donc là on avait l'opportunité de travailler le texte en deux langues. Mais sinon, non on n'a jamais fait aucune adaptation. La seule chose que je pourrais penser, ce serait une adaptation jeune public pour ce spectacle, alors on pourrait le faire un peu plus court. Mais sinon, comme on travaille très peu avec le texte, c'est très ouvert pour tout le monde. Et aucune pièce n'est liée vraiment à une culture, où tu dois savoir un peu quelque chose d'une culture pour comprendre le spectacle. Nous on crée toujours un monde, donc c'est toujours très facile à approcher. On a joué le spectacle au Brésil, au Japon, en Finlande, en Italie, et les gens réagissent plutôt de la même manière.

16. Est-ce que, professionnellement, tu as l'impression qu'il y a une expérience qui a fait effet levier, qui a boosté ta carrière ? Là on a parlé de Circus Next, mais ça peut être tout-à-fait autre chose.

Moi je pense ma carrière dans deux cadres différents. Un cadre c'est mon travail artistique et l'autre cadre c'est ce qui me donne l'opportunité de pouvoir faire mon travail artistique. Et je trouve que dans les deux cadres il y a eu plusieurs choses différentes. Par exemple, Circus Next a été un plus pour le cadre qui me permet de réaliser mon travail, ça m'a donné de la visibilité, ça m'a donné plus de moyens. Quelques subventions finlandaises rentrent aussi dans ce cadre. On a reçu une subvention, en Finlande, qui est une subvention personnelle à l'artiste. Donc moi je suis subventionné par le Centre d'Education Artistique en Finlande. Ils me donnent un salaire mensuel cette année pour faire mon travail, ce n'est pas lié au projet. J'ai eu cette subvention deux fois l'année dernière par le Ministère de la Culture en Finlande, qui me donnait 6 mois à chaque fois. Et cette année j'ai eu ça par le Centre d'Education Artistique qui m'a donné 12 mois. Je ne crois pas que ce type de subvention existe ailleurs en Europe. C'est une possibilité qui me donne un cadre, comme ça je n'ai pas besoin de penser à l'argent et je peux vraiment développer mon travail artistique.

Et après, bien sûr l'Ecole française a été la première étape. Avant ça j'ai pratiqué le jonglage pendant presque 10 ans, quand j'étais très petit. J'ai commencé tout de suite à jouer, dans des fêtes foraines et pleins de trucs différents. Mais après j'ai eu bien sûr des difficultés pour devenir artiste professionnel. J'avais quelques niveaux techniques mais aucun savoir-faire. Et donc après l'Ecole française, je savais comment je devais travailler et ce que je devais faire. Cette expérience rentre plutôt dans le cadre de mon travail artistique. J'ai rencontré Ville Walo de la

Cie WHS, qui est la compagnie pionnière du cirque contemporain en Finlande. Et j'ai rencontré Ville Walo, le directeur de cette compagnie quand j'étais très petit. Il vient du jonglage aussi et c'est quelqu'un que je connais toujours et qui m'a beaucoup aidé dans ma carrière, juste en discutant. Je n'ai jamais travaillé avec lui mais il m'a soutenu. Et aussi Denis Paumier en France, avec les Objets volants, avec qui j'ai travaillé pendant plusieurs années. C'était quelqu'un qui avait un regard sur les objets très différent du mien, mais il avait un certain focus que je ne trouve pas souvent chez les gens. Souvent les jongleurs sont très spécialisés sur les techniques qu'ils maîtrisent très bien, mais avoir vraiment un focus comme ça sur ce qu'ils veulent vraiment faire avec les matières c'est assez rare. Je trouve pleins d'inspirations aussi dans l'animation, la photographie et les livres.

Je suis un vieux skateboarder, je faisais ça quand j'étais plus jeune. Là je pratique un peu moins car c'était trop dangereux, j'ai fait trop de conneries. Mais toujours quand je vais voyager, à Barcelone ou dans une ville, je regarde comment sont les revêtements, le sol, les escaliers, juste pour voir si on peut skater là-bas. Même si je ne skate plus, c'est une habitude. Et j'ai un peu la même habitude pour les objets, comme je jongle. Peu importe : les bougies, les plantes, etc. Je commence tout de suite à imaginer ce que je peux faire si je monte ça sur scène et je crois qu'il y a un certain symbolisme qui m'a suivi pendant des années. Quand tu montes avec quelque chose sur scène, tu arrives avec un objet, tu le mets en lumière, il y a une relation avec le public qui va se demander pourquoi je monte sur scène avec une plante par exemple, ça veut déjà dire pleins de choses. Il y a ce symbolisme que l'on peut voir dans mon travail.

Entretiens auprès d'artistes soutenus par IN SITU Platform

Annexe 12 : Entretien avec Anne Thuot, Belgique (24/07/2018)

1. Comment est-ce que vous avez connu la plateforme IN SITU ?

J'avais déjà entendu parler de la plateforme IN SITU mais je ne la connaissais pas du tout. Je ne savais pas ce qu'ils faisaient, ni comment ça fonctionnait. J'avais juste entendu le nom. En fait j'ai pu entrer dans cette plateforme via un organisme à Bruxelles qui s'appelle le CIFAS.

2. Donc vous avez été invitée par le CIFAS, est-ce que vous travailliez déjà avec le CIFAS auparavant ?

Oui, on avait déjà fait deux projets ensemble avec le CIFAS.

3. Quelle est votre formation/votre parcours ?

Je suis d'origine française, je suis venue m'installer à Bruxelles pour suivre la section mise en scène à l'INSAS, et après mon parcours d'étude, j'ai commencé un peu à faire des interventions dans l'espace public, au tout début. Puis finalement j'avais vraiment eu le désir de travailler des textes. J'ai donc essayé un temps de mettre des textes dans l'espace public et j'ai quand même ressenti le besoin d'intimité ou du calme de la salle. Donc je suis allée dans des théâtres faire des spectacles. Je travaillais en collectif, il y a eu plusieurs collectifs. Puis à un moment j'ai eu envie de retourner dans l'espace public. Notamment avec le CIFAS, par le biais d'un projet où je suis aussi performeuse, pas juste metteur en scène. Et j'ai aussi tout un autre pan dans mon travail où je suis moi-même devenue professeur à l'INSAS.

4. Ce retour à l'espace public s'est fait avec le projet *Lydia Richardson* ?

Oui, oui tout à fait

5. Est-ce que l'on peut dire qu'il s'agit d'une forme d'émergence, étant donné que vous avez recommencé à travailler dans l'espace public et que vous avez changé votre format, votre travail habituel ?

Oui tout à fait. Evidemment quand on essaye de requestionner le contexte, ce n'est pas une rupture, il y a des liens avec le travail que j'ai fait en salle, mais quand même ce ne sont plus du tout les mêmes conditions. Je change aussi ma place. C'est-à-dire que j'ai beaucoup travaillé

en salle, et dans ce cadre j'ai un peu joué, mais j'étais surtout metteur en scène. Dans ce projet, *Lydia Richardson*, au début je travaillais seule mais aujourd'hui on est à trois et j'ai plusieurs casquettes mais je performe aussi donc je suis intérieur/extérieur, donc ça c'est aussi quelque chose de nouveau, et c'est dans l'espace public. C'est un autre contexte. Donc effectivement, c'est une sorte d'émergence oui. En tout cas dans mon cas ce n'est pas une émergence liée à mon âge, ce ne sont pas mes premiers projets. J'ai déjà fait pleins d'autres projets dans pleins d'autres contextes. Et même si j'étais déjà allé un peu dans la rue, là c'est davantage, et d'ailleurs aussi davantage dans l'espace public et dans les contextes et les questions que pose l'espace public. C'était aussi dans un premier temps très lié à Bruxelles.

6. Est-ce qu'avant de participer à l'expérience avec IN SITU vous aviez des attentes particulières (en termes de réseau, de développement de votre création et de votre propre recherche, de production, de diffusion) ?

Je ne sais pas si j'avais vraiment des attentes. Pour moi ce qui a été très chouette avec cette invitation IN SITU, comme le projet qu'on a proposé était un projet qu'on souhaite développer dans plusieurs villes européennes, c'était l'occasion de trouver une forme d'adéquation entre le projet qui était en train de se mettre en place et la vraie envie, qui est constitutive même du projet, de pouvoir aller dans plusieurs villes pour faire une collection éphémère d'objets africains. Donc ça correspondait très très bien. Ce n'était pas seulement en termes de diffusion, de jouer pour jouer et être face à une audience, mais ça prenait corps dans la recherche même du projet. C'était constitutif, même de la recherche, puisque l'objectif de *You will be missed* c'est de pouvoir étudier les contextes différents de présence d'objets africains dans les villes.

7. Est-ce que dans le cadre d'IN SITU vous avez rencontré des programmeurs, des professionnels, des partenaires avec qui vous avez envie de travailler en Europe ?

Oui bien sûr, ça a permis de rencontrer les Tombées de la Nuit et Claude Guinard. Ça nous a permis aussi d'être en lien avec Marseille, Lieux publics, avec Hugo Bergs à Neerpelt, en Flandres, et puis aussi Clermont Ferrand. Ça a permis de rencontrer des gens qui étaient intéressés par le projet. Et comme c'est un projet qui est participatif, c'est une installation dans l'espace public, cela demande à chaque fois de la création dans le lieu où on joue. Donc on refait des entretiens de personnes qui possèdent des objets africains. Il y a toute une partie à travers le personnage de Lydia Richardson qui est fixe, et en même temps à chaque fois on requestionne le contexte spécifiquement. Ça nous a permis d'avoir déjà quelques perspectives.

8. Pour l'instant vous avez mentionné beaucoup de partenaires en France et en Belgique, est-ce que vous envisagez aussi de travailler dans villes d'autres pays ?

En fait on aimerait beaucoup aller dans d'autres pays. Pour le moment c'est beaucoup la France et la Belgique effectivement. Donc on travaille en français et en néerlandais, car une de nous trois est flamande. Après, quand on a présenté le projet, il y a une question qui s'est posée : les pays qui ne sont pas directement touchés par la colonisation étaient peu ou pas intéressés par la proposition. Par la colonisation avec l'Afrique je veux dire. Donc on est encore en train de chercher mais on a effectivement moins eu de contact avec les partenaires allemands, anglais ou les pays de l'est par exemple. Les questions leur parlaient moins. Et puis là c'est aussi un projet qui a un coût, parce qu'à chaque fois il redemande deux semaines pour pouvoir faire les entretiens et filmer. Et quand même la réalité économique européenne n'est pas du tout la même partout. C'est un projet qui pourrait éventuellement se développer en Angleterre, peut-être, en Allemagne sans doute, mais dans des pays comme l'Espagne, le Portugal (parce qu'on a beaucoup de contacts là-bas) c'est compliqué financièrement, en termes de coûts de production.

9. Est-ce que dans le cadre de cette expérience à IN SITU vous avez pu rencontrer aussi des artistes qui ont pu vous inspirer ou avec qui vous avez envie de travailler par la suite ?

J'ai participé à *Emerging Lab*, et j'ai rencontré des artistes, mais j'ai eu très peu l'occasion d'aller écouter leurs projets, parce qu'en fait on est chacun dans une pièce et les programmeurs tournent et on présente le travail. Donc j'ai eu l'occasion d'aller écouter seulement deux artistes parler de leur travail, mais la plupart du temps j'étais moi-même en train de parler de mon travail, donc c'était compliqué. La rencontre s'est faite de façon amicale, mais sinon c'est compliqué quand on n'a pas eu l'occasion de voir le travail des autres, j'en ai parlé avec les artistes que j'ai rencontré, mais là pour l'instant je ne peux pas dire qu'il y a un partenariat qui se dessine.

10. On parlait de mobilité, alors effectivement pour l'instant c'est plutôt concentré sur la France et la Belgique, mais est-ce que vous voyez des points positifs et négatifs de la mobilité en Europe pour un artiste ?

Encore une fois je parle vraiment de ce projet : *You will be missed*. Je ne vois que des points positifs, parce qu'en fait ce que je trouve d'assez fort dans cette notion de mobilité, c'est comme

on questionne à chaque fois la présence d'objets africains sur des territoires très limités, c'est super de pouvoir multiplier les expériences. Par exemple on a eu une expérience à Marseille, c'est pas du tout la même qu'à Clermont Ferrand. C'est pas du tout le même contexte de comment les objets sont arrivés là. A chaque fois aussi on questionne des gens qui ont des profils très très différents. Des gens qui possèdent des objets parce que ce sont des collectionneurs d'art, ça peut aussi être des gens qui sont venus avec un objet au cours d'un parcours migratoire. En fait ça c'est très contextuel, le contexte de Clermont n'est pas celui de Marseille, qui n'est pas celui de Bruxelles ou de Neerpelt. Où là effectivement, à Neerpelt, l'immigration est assez limitée. Ça va être beaucoup d'héritages familiaux des colons belges, donc c'est des gens comme ça qu'on va questionner. L'idée c'est de constituer une exposition éphémère d'objets africains, qu'on pourrait présenter dans chaque ville, et qui au final pourrait regrouper toutes les villes qu'on aurait faites et qui pourrait encore être vue. Et il y a aussi la volonté de créer une plateforme internet où les gens pourraient eux aussi aller déposer l'histoire de leurs objets. Ils pourraient mettre une photo et dire « voilà, l'objet je l'ai reçu comme ça, il pourrait devenir ça ». La mobilité elle est encore une fois vraiment constitutive de ce projet. Après les inconvénients je n'en vois pas, parce que ce ne sont pas des inconvénients, c'est se poser des questions. Par exemple, on aimerait vraiment bien aller travailler dans des pays dont on ne parle pas la langue, et donc faire appel à des interprètes, et observer qu'est-ce que ça crée aussi. Je n'en vois pas, même à titre personnel, parce que c'est très organisé la manière dont on va voyager, la manière dont on travaille, ce sont des temps limités, donc je ne vois vraiment pas de points négatifs.

11. Est-ce que pour vous ça fait sens la notion d'identité culturelle européenne ? Est-ce que c'est une notion abstraite, est-ce que ça existe, est-ce que ça fait sens justement par rapport à votre travail relié à l'Afrique ?

Pour moi c'est quelque chose de très abstrait cette identité européenne, par contre ce que je trouve intéressant c'est qu'il y a quand même, même si à chaque fois c'est abordé de manière différente car l'histoire de chaque pays est différente, et même par rapport à l'Europe de l'est, il y a quelque chose qui réunit qui est la colonisation. Soit parce que les pays ont été colonisés par l'URSS, soit parce qu'ils ont été colonisateurs. Qu'est-ce que c'est que cette culture européenne, qui aussi à un moment donné s'est construite par rapport à une appropriation d'autres cultures, comme notamment les objets dits « artistiques » qui se trouvent au Quai Branly ou au musée de Tervuren à Bruxelles ou à Berlin, qui ont circulé par des réseaux. Donc

pour moi ce projet-là questionne l'identité européenne et questionne aussi le passé européen, parce qu'il y a un passé commun, même s'il est spécifique à chaque contexte encore une fois, même si la colonisation ne s'est pas pratiquée de la même manière dans ce qui était mis en place. Par exemple la manière dont l'Angleterre colonisait, ça n'a rien à voir avec la France. Ça c'est une première chose, et puis il y a une autre chose aussi : avec ce projet on essaye vraiment de questionner la présence africaine en Europe. Car l'Europe a une culture complexe, aussi parce que sur son territoire se trouve plus de 80% du patrimoine archéologique africain. C'est quoi cette culture européenne qui s'est appropriée, qui continue à s'approprier, d'autres cultures, c'est quoi la légitimité de cette appropriation ? C'est quoi cette culture-là qui continue à s'approprier d'autres cultures, mais en même temps c'est quoi cette Europe qui n'arrête pas de fermer ses frontières ? C'est aussi cette Europe qui dit que la présence africaine est récente, alors qu'elle est ancienne, les objets le prouvent, les représentations le prouvent. Avec ce projet, notre objectif est vraiment d'aller récolter les histoires afro-européennes sur le territoire, pour sortir des musées pour sortir d'une culture européenne mainstream, pour questionner ce qui fait les territoires européens, avec des grandes questions communes.

12. Quels étaient vos soutiens avant IN SITU, et quels sont vos soutiens maintenant ? Est-ce que vous avez l'impression d'avoir plus de visibilité ou au contraire que votre position est assez similaire ? Est-ce que ce soutien d'IN SITU vous a apporté quelque chose en termes de partenariats ou de visibilité ?

Ça nous a vraiment amené le fait de jouer à Rennes, de jouer à Marseille, dans le Festival Travellings, d'aller jouer à Neerpelt. Ça nous a vraiment permis d'avoir des résidences. Ça a permis à la fois d'avoir des périodes de résidence, et donc à la fois de développer le projet, de continuer à y réfléchir, et puis l'affiner. Et ça nous a permis aussi d'avoir des étapes de travail, comme à Travellings, pour montrer ce qu'on fait. Et des gens se sont engagés par rapport à ça. Ça nous a vraiment permis d'avoir de nouveaux partenaires.

13. Est-ce qu'actuellement vous êtes soutenus au niveau local aussi et est-ce que c'était déjà le cas avant ?

Oui. On a des subventions de la Fédération Wallonie-Bruxelles, c'est la communauté française, car en Belgique la culture appartient à chaque communauté linguistique.

14. Est-ce que vous pensez qu'il y a certaines expériences, de manière générale dans votre

parcours, qui ont vraiment été des tremplins pour vous ?

C'est difficile comme question car c'est très compliqué de voir ce qui fait qu'à un moment donné ça se passe. En termes de visibilité c'est très compliqué de voir ce qui fait que ça se passe, et que ça se passe moins puis que ça se passe plus. J'ai l'impression que quand je suis sortie de l'Ecole, on a constitué un collectif de créateurs de toutes sortes (acteurs, auteurs, metteurs en scène, scénographes, éclairagistes). On a commencé à mettre en place une écriture, à la fois textuelle mais aussi de plateau, très spécifique. Et puis on a été jouer au théâtre des Doms, c'est un théâtre qui appartient à la Belgique, à la communauté française, en Avignon. Ça ça a été une sorte de tremplin, qui a créé de la visibilité et qui nous a vraiment fait exister sur le territoire bruxellois et belge francophone. La deuxième chose, le fait d'avoir participé à *Emerging Lab*, même si j'aurais aimé que ça touche plus de pays, je trouve que quand même ça a permis de développer le projet dans le sens artistique dans lequel j'avais envie de le développer. C'est comme une rencontre entre le projet artistique et la production et qui permet de se rapprocher de ce qu'on essaye de mettre en place.

15. Quelle est votre vision du futur, quelles sont vos prochaines dates ?

Là on a créé la version à Rennes, puis on va la créer à Clermont Ferrand au mois d'octobre, on va aller à Neerpelt en septembre 2019. On va être aussi Bruxelles, on ne sait pas tout à fait quand mais on est en train de chercher. Et à chaque fois qu'on est dans des festivals, on invite des gens espérant que ..., donc là on va relancer les pistes des professionnels qui sont venus à Rennes. On aimerait beaucoup aller à Bordeaux aussi, on essaye de cibler les villes qui nous intéressent. Bordeaux a été une ville esclavagiste donc on aimerait vraiment aller travailler là-bas. Je voudrais aussi vraiment aller à Berlin, jouer au musée de Tervuren à Bruxelles (à Tervuren dans la banlieue bruxelloise). Donc on essaye de cibler des lieux qui ont une dimension symbolique et qui vont faire que le contexte renforce le projet et amène d'autres perspectives.

16. Comment vous rentrez en contact avec le public local ? Vous ciblez des groupes de personnes ?

C'est un projet qui demande des participants et très souvent ce sont les équipes de médiation des théâtres qui s'occupent de trouver des participants. On a des critères précis parce qu'on veut qu'il y ait le maximum de diversité. On a des sortes de profils des gens qu'on recherche. Quant à la relation avec le public, les gens sont invités à venir lors de l'installation mais on aime aussi

beaucoup être mis en contact avec des « groupes types ». A chaque fois on précise que l'on est très ouverts à la discussion après et donc, par exemple à Rennes, il y a des groupes d'adolescents et un groupe de prisonniers qui sont venus voir. Ça ça fait partie aussi du travail de rencontre, qui permet la transmission des histoires européennes. On essaye de faire ça à pleins de niveau : il y a celles qu'on a récolté sur un territoire précis, puis il y a toutes celles que les spectateurs peuvent raconter. Donc quand on rencontre des groupes, comme des adolescents ou des prisonniers, ça continue la transmission des histoires des objets africains qui sont en Europe.

17. Nous arrivons à la fin de l'entretien, aimeriez-vous ajouter quelque chose sur ces sujets ?

Il y a quelque chose que je n'ai peut-être pas tout à fait développé, mais c'est peut-être plus au niveau du contenu du projet. On parle d'objets éphémères et on s'intéresse à tous types d'objets africains. On essaye de sortir de la catégorisation européenne. Pour moi ce qui est très important aussi par rapport à cette culture européenne, occidentale on pourrait dire, c'est que tout est classifié selon des grilles de lectures, des schémas souvent pyramidaux. Et nous on essaye de recréer de la transversalité, parce que les collections d'art africain se sont constituées à travers nos codes et nos références à nous européennes. Dans nos collections éphémères, il n'y a pas de bons et de mauvais objets, donc on peut très bien avoir une sculpture africaine, un masque africain qui date de je ne sais pas quelle époque, et en même temps une spatule à froufrous qui a été faite par le père de famille, par ce que c'est une femme qui a eu un décès et qui a ramené ça durant son parcours migratoire. Donc il y a vraiment cette volonté de récolter des histoires multiples et de sortir de la catégorisation que l'on trouve aujourd'hui dans les musées, même au Quai Branly ou ailleurs. L'art africain est une création européenne, beaucoup d'objets ont été mis dans des musées européens alors qu'ils avaient avant tout une symbolique dans le village. C'était par exemple un trône qui permettait au roi ou au chef du village, d'être dans son statut politique. Donc voilà, on essaye juste un tout petit peu de redistribuer les cartes, sans prétention aucune, avec de la douceur et en questionnant aussi notre regard d'européens. Et c'est ce qu'on essaye de faire aussi depuis trois ans avec Lydia. C'est, plutôt que de toujours essayer de regarder l'autre en essayant de le scanner, et si plutôt nous on regardait nos privilèges. Le travail que l'on mène est un vrai travail de questionnement sur la culture européenne, sur l'identité européenne.

18. En quelques phrases, qu'est-ce que vous reprenez de ce projet *Lydia Richardson* ? Est-ce que vous avez appris des choses par l'expérience de ce rôle-là ?

J'ai déjà découvert ce que c'était de se travestir en femme blanche. Je suis une femme blanche, mais j'ai découvert à quel point se travestir en femme blanche, créer un corps exponentiel, renforçait mes privilèges. Et surtout si j'affichais des signes extérieurs de richesse, même si c'est kitch, même si c'est clownesque, dans l'espace public en fait ça se gomme, et plusieurs fois je me suis trouvée dans des situations, dans des quartiers qui ne sont pas des quartiers blancs mais plutôt des quartiers assez pauvres. Dans ces quartiers Lydia Richardson a toujours été accueillie en reine, vraiment. Et ça s'était très troublant de voir à quel point il y a un rapport qui est complètement distordu, j'ai trouvé ça très frappant. Aussi à quel point le travestissement disparaît dans l'espace public, enfin surtout avec des gens de communautés africaines : comment Lydia crée du lien assez facilement, comment elle intrigue aussi, comment elle se situe toujours à des frontières et comment elle peut créer du lien avec la rencontre.

19. Et dans ce cadre-là vous utilisiez la parole ?

Non. C'était des contextes différents. Pendant tout un temps Lydia Richardson s'est fait tirer le portrait dans l'espace public à Bruxelles par un peintre mauritanien. Donc on faisait des séances de poses où les gens se demandaient qui était cette femme riche qui se faisait peindre par un artiste noir. Les gens étaient très intrigués. Le but est de travailler à de la rencontre et à de l'hospitalité. On a beaucoup travaillé avec des gens sans papiers, des demandeurs d'asiles, des réfugiés. On a beaucoup travaillé à inverser le rapport. Il y a deux ans, dans un bassin à Bruxelles on a créé une performance qui s'appelait *Europe in pieces*. On a essayé de reconstituer une sorte de radeau de la méduse. Lydia était devenue une espèce d'énorme femme avec des gros seins, des grosses fesses et elle avait une robe avec le drapeau européen. C'était une robe « Europe » et on avait mis des demandeurs d'asiles, sans-papiers, réfugiés, en pose. Ils tendaient la main et essayaient d'attraper Lydia qui était sur un matelas pneumatique, échouée comme une grosse baleine. Et on a invité des peintres, amateurs et professionnels, pour qu'ils puissent se saisir de cette pose. Tous les tableaux qui ont été faits ont été donnés à une association, qui est une maison d'arts pour artistes réfugiés, et on a fait une grande vente pour pouvoir refaire une partie du toit de cette association. On dit que l'Europe c'est une terre d'accueil, mais qu'est-ce qu'il reste de ces questions-là ? On essaye toujours de questionner ces notions.

Annexe 13 : Entretien avec Hana Oena – Haveit, Kosovo (23/07/2018)

1. How did you know/discover the programme IN SITU Platform?

I am a part of an artistic collective called *Haveit* and the director of a theatre in Pristina, in Kosovo, had to invite one artist to participate in the programme, and then he writes to us. But they didn't have enough money to cover all the expenses for four artists, so we had to send just one, so I was. That theatre in Pristina is a part of this network of festivals.

2. So, you are a collective with four artists, how did you discover the other artists and what are your backgrounds?

All of us were in a Faculty of Arts. The collective is me and my sister and another pair of sisters. We all met in this Faculty of Arts. And then we thought that we should use another platform to tell our opinions and then to perform. Because we wanted to reach everybody, not just a certain people, that's why we do it in the street, and that's why we started by performing in the street in Kosovo. And then people in theatres or galleries invited us, and that's how we worked in Western Europe with our performances. Our performances were very local and not much international, and when we were outside of the country we understood that our performances should be more global, not only local.

3. Did you adapted your performance to the other countries? Did you change your position with the different local contexts or did you keep the same way of working?

No, we kept the same way of working because when we were invited, they chose a certain performance. We didn't have to change or do anything about it, because it is for the global audience also.

4. So, you were already in link with Oda Teatri in Kosovo, what was the type of support you had before the participation to the IN SITU programme, and after? Did they change?

I didn't work with ODA Teatri before, it was the first and the last time. We are not in link with ODA Teatri, they just invited us. We are freelance artists.

5. Ok, and do you know how they knew/discovered you?

Pristina is a very small city and everybody know each other. Everybody know about us

because it is a very small country. Especially in the arts, everybody know each other.

6. By participating to this programme, were you looking for a certain type of support, maybe production, dissemination, networking? Do you were looking for something or it was just like an opportunity to experiment?

For us it was nice, it was an occasion to work with a wider audience, who doesn't know about us. We were probably looking for networking, because it is an opportunity to us to go to different countries. We have visa so we don't want to be so isolated and for us it is more interesting to go to another country to perform. I think that IN SITU helped us because we made some networks with other artists from Denmark and from France, so it was very helpy, in that way.

7. You were in contact with other artists as you said, and does it give you some inspiration? Did you find some artists to work with later?

Every artist has presented its work and it was very interesting to see how people live in different countries. That is inspiring, and, as I said, we understood that our performances have to be more international.

8. You said that your performances had to be more international, how do you define that?

For example, some performances we do are very local. If I went to Sweden and do this performance it wouldn't say anything to them. It's like all country have its problems. And we have also same problems in every country in the world, and that what international is.

9. Do you think you have more mobility in Europe now, after this programme or it is the same as before?

We do have mobility but the thing is that now we are very late in Kosovo regarding the possibilities to travel. The connections are really bad and we have to travel a lot of hours for a little distance to go outside of the country. And also particularly, the processes for getting authorisation to go outside of the country are long and when you are an artist you have to pay a lot your visa because it's a work visa and it's expensive so it's difficult to move in Europe.

10. You said you were meeting some artists during the experience, have you also met producers, programmers, or professionals to work with or not specifically?

I met a director of a festival in Denmark, in Copenhagen, he invites me this year to participate to the festival, in the summer. I couldn't go because of bad weather conditions and I was difficult to get a visa. It is an IN SITU's partner but I was directly contacted by the director.

11. Did IN SITU change your way of working?

Yes, it did. Especially if you work in theatre, and you see different type of performances in different contexts. Because in Pristina, the stage performances are very classical, like Shakespeare. And when you go to the several festivals and see artists do different things, really contemporary, it is very interesting when you are building up your artistic identity. And that's how it helps me, because I went to different festivals and then I decided that we should be brave, to break the limits of the Faculty of Arts. International festival brought me that, and also for *Haveit*, for our collective. Because in Europe we are all the same in a way, we all have the same problems. But we think also that we have real problems but people don't get it. Like isolation, corruption in a high level and that is between us. I think we struggle more than for example an european student. We have to do a lot of things to do what we want.

12. Does the participation to IN SITU give you visibility in your local context?

No, I don't think it changed because we are freelancers' artists, we are not connected to any company or any theatre. The most of our art we do by ourselves, so we are very independent in that sense. Only when we have an invitation somewhere like in the past we have been called to incorporate our work to somebody else, but after we stay really independent.

13. What are the positive and negative points of mobility for you?

Nothing negative about it, I think it is very positive to gather different kind of artists to working together, to exchange experience, because everybody can learn from each other. But I think sometimes it is very formal, with the organisations. When you apply you have to give so many things... But otherwise it is very nice.

14. Does the notion of « European cultural identity » means something for you?

No.

15. Do you think that there are some experiences that have boosted your carrier/that have helped you? Not necessary IN SITU but experiences and encounters that helped you to build your work.

We did a photo performance for the Valentine's day in 2014 in a famous place in Pristina, and then we posted these pictures on our Facebook page and everybody liked it. And that was how we were getting famous because all the journalist reacted, because the country is really homophobic. At the beginning, we didn't think it would be as big, and then we saw a lot of people. And we received a lot of threats from a lot of people and most of them in Bosnia from really traditional men and we went to the Police and that's how it has been known by the media. And that's how we get attention from the people who live in Kosovo and from the medias also. That give us visibility.

16. How do you work with this thematic which is not accepted in your country? Can you have some financial supports?

Most of things we do by ourselves, we decided to do very simple performances. We can use our own clothes, our own make-up... So, we try to have very low fees. But some of our activities are linked to some organisations which make us more visible, and sometimes these organisations have funds for the performances, so when they invite us they pay us or they pay the production. But otherwise we don't want to be an organisation and to try to apply for funds or have sponsors, because if I do something for money I don't want to do it anymore. I prefer do it by myself.

1. Comment tu as découvert la plateforme ?

J'ai été appelé par La Veneria Reale. C'est un musée tout prêt de Turin, c'est un Palais Royale, de la famille royale italienne de Savoie. On dit que c'est la version italienne de Versailles, mais ce n'est pas correct ça, c'est seulement pour te donner une idée. C'est vraiment un grand Palais Royal et c'est un musée super, que je ne connaissais pas. Ils ont entendu parler de mon travail dans l'espace public et donc ils m'ont appelé parce qu'ils étaient en train de chercher un artiste qui pouvait faire un projet très spécifique avec eux. Je pense que c'était en 2013 plus ou moins, 2014 peut-être. En 2015 j'ai commencé à travailler avec IN SITU. Ils m'ont demandé de préparer un projet pour les espaces de La Veneria Reale parce qu'ils étaient partenaires d'IN SITU. A ce moment-là, les *Ateliers* marchaient comme ça, il y avait le couple producteur et artiste. Donc j'ai connu IN SITU avec la Veneria Reale. Quand j'ai participé au premier workshop, il y avait nous pour l'Italie, il y avait l'Ecosse, les Pays-Bas, l'Allemagne, et l'Espagne je crois. Pour moi ça a été vraiment très intéressant parce que nous avons passé le cap des 10 ans en tant que compagnie l'année passée et on est nés compagnie de théâtre. Donc on a travaillé sur plateau pendant plusieurs années, mais en 2013 on ne pouvait plus le faire. C'était insupportable le système de production théâtrale italien. C'était vraiment insupportable, on ne pouvait plus manager ça. Et donc, en 2013, j'ai arrêté de faire la promotion de notre travail sur plateau en Italie, et je me suis concentré sur les connexions internationales. On a commencé à travailler notre premier projet de scène spécifique dans l'espace public, et quand j'ai découvert IN SITU j'ai découvert que je faisais partie d'une famille que je ne savais pas qui était là. J'ai compris que notre travail avait une place dans un système qui existait déjà mais que je ne connaissais pas. Pour nous c'était vraiment un passage du plateau du théâtre à l'espace public. Et on ne connaissait pas les autres groupes ou les autres réseaux qui faisaient ce type de travail.

2. Est-ce que vous connaissiez déjà d'autres réseaux européens avant IN SITU ?

Oui, on a été produit par Open Latitudes, Latitudes contemporaines en France je pense. Et on a été financé, pas directement, mais par Creative Europe et donc on savait que ces réseaux existaient mais on n'avait jamais trouvé un réseau aussi étendu et reconnu qu'IN SITU. Parce que vraiment ce que j'ai adoré d'IN SITU c'est que les producteurs ont beaucoup d'expérience, de passion pour ce qu'ils font, et aussi de responsabilité. Ils se perçoivent comme les partenaires

des artistes et donc ce n'est pas acheter le travail d'un artiste mais c'est vraiment faire partie d'une production et d'un processus. Ce n'est pas seulement « ok j'aime bien ta performance et je l'achète » mais vraiment on travaille ensemble pour construire quelque chose.

3. Ne connaissant pas déjà le processus de la plateforme IN SITU, est ce que tu avais des attentes par rapport à ça (mentoring, production, diffusion) ? pourquoi est-ce que tu as participé au programme ? Vraiment parce qu'on t'a invité ou tu avais une idée déjà de ce que tu attendais des *Emerging Spaces* ?

Non, la première fois c'était seulement parce que j'étais invité, et parce que j'avais envie de travailler avec La Veneria Reale. Aussi quand j'ai connu IN SITU, j'étais dans un workshop qui n'était pas de la production mais seulement du brainstorming, du mentoring. Et donc je n'avais pas d'attentes, je n'avais pas l'idée d'être produit, je n'étais pas là pour dire j'ai besoin d'argent de vous. Ça m'a permis d'être très tranquille, très calme pendant ma présentation. Mais tout de suite, pendant le premier repas, Neil Butler, producteur anglais qui habite en Ecosse, s'est assis à côté de moi. Il m'a dit « est-ce que t'es libre en Octobre ? » et il m'a invité dans une résidence internationale au Sri Lanka. J'y retourne encore une fois en octobre prochain, mais cette fois pour diriger le projet. Et donc ce sont des interactions qui sont parties tout de suite et qui sont en train de continuer. Je n'avais pas l'idée d'être produit par eux et j'ai compris tout de suite qu'il y avait beaucoup d'expériences et d'information très intéressantes. Le point n'était pas de demander de l'argent ou de forcer à être produit mais de construire des relations qui pouvaient grandir dans le temps.

4. D'accord, et tu as l'impression d'avoir pu construire des relations avec d'autres producteurs et programmeurs ou avec d'autres artistes qui t'ont inspiré ou avec qui tu as envie de travailler ?

Neil a été le premier et le plus important, parce que vraiment on a fait des projets ensemble déjà. Werner Schrempf de la Strada en Autriche a aussi bien aimé notre travail et il nous a invité à son festival l'année passée. On est en train de parler de la production de notre prochain projet pour 2019 et ça va être produit par la Strada aussi, on est très contents de ça. Et après avec Kees Lesuis, le directeur d'Oerol dans les Pays-Bas. Avec Kees Lesuis ça a été vraiment très difficile car il est vraiment très très très occupé mais en avril on était à Malta pour la Capitale européenne de la Culture 2018. Il est venu voir un de notre projet et on est en contact pour créer un projet plus grand pour 2019. Et donc Neil c'est le premier et après les autres ici. Ariane Bieou,

l'ancienne coordinatrice d'IN SITU, jusqu'à il y a 2 ans, maintenant c'est la nouvelle coordinatrice de Matera (Italie), la Capitale de la Culture 2019. Et elle m'a invité à présenter mon travail là-bas et donc il y a des connexions qui continuent.

5. Tu étais déjà dans des réseaux européens avant IN SITU. Est-ce que tu as l'impression que, d'une manière générale, il y a des difficultés à travailler en Europe ou au contraire des facilités ? Notamment tu disais que ton contexte en Italie, à un moment donné ça t'as bloqué... Donc, quel est ton rapport par rapport à l'Europe ?

Pour nous l'Europe c'est la vraie maison, parce que pour notre type de travail, pour toi qui est française c'est plutôt normal je pense, mais en Italie il n'y a pas beaucoup de festivals ou de partenaires pour faire un festival participatif, c'est spécifique. Il n'y a pas beaucoup de festivals intéressés par ça. Notre théâtre est de bonne qualité mais vraiment très traditionnel. Et donc découvrir un réseau comme IN SITU, ça a été vraiment comme se retrouver à la maison. C'était vraiment se retrouver comme une famille, dans un sens artistique. C'était se rendre compte que l'on n'est pas seul. Et donc c'était très positif. En plus, maintenant j'ai travaillé dans plusieurs pays européens, et j'ai vraiment l'impression qu'il y a deux choses : la première c'est que, dans les autres pays, si je pense à l'Italie, ce n'est pas seulement une question de budget, c'est une question de comment on va utiliser le budget, de comment on va organiser le budget pour faire quelque chose de vraiment d'une autre qualité. Aussi, j'ai l'impression que dans d'autres pays, il y a plusieurs catégories d'artistes, chez nous il y a la « Top Classe », et tout le reste. Dans d'autres pays, en France par exemple mais en Belgique aussi, il y a plusieurs niveaux, et surtout il y a un respect, une attention pour le niveau « moyen » qui se manifeste davantage. La deuxième, c'est que pour un artiste qui vient d'un autre pays c'est toujours plus facile. Les artistes étrangers en Italie ont de meilleures conditions de travail, et pour nous aussi quand on va à l'étranger, c'est plus facile. Il y a plus de respect, il y a plus d'attention. Et aussi quand on a l'habitude de travailler dans des conditions plus difficiles comme chez nous, cela nous a donné la capacité de trouver des solutions à beaucoup de problèmes. Quand on est dans un grand festival et qu'il y a un problème, on a l'habitude de chercher une solution tout seul avant d'appeler la direction du festival. Et ça c'est une chose qui est très appréciée. Je pense aussi qu'après l'expérience à IN SITU, qui est toujours en cours, maintenant je vois l'Europe comme notre territoire d'action.

- D'accord, ce qui n'était pas le cas avant ?

Non. Aussi parce qu'on faisait du théâtre. On ne travaillait pas avec les mots, ce n'était pas un problème de texte pour nous, mais c'était difficile de proposer notre travail quand on n'avait pas beaucoup de possibilités de le faire voir, de le montrer. Tu vois bien comment ça marche avec le théâtre, si toi tu as un festival, tu veux me voir travailler, tu as besoin de me voir travailler, mais c'est difficile d'inviter des directeurs en Italie. Les festivals ici n'ont pas le budget pour le faire et avec un réseau comme IN SITU il y a beaucoup de confiance entre les directeurs de festival, et donc ils vont visiter les autres festivals, ils vont voir, ils vont parler, ils vont partager des informations sur les artistes.

6. Ok, oui je vois. Du coup, comme on parlait de cette vision de l'Europe. Est-ce que, pour toi, tu as l'impression qu'il y a une dynamique d'identité culturelle européenne ? Est-ce que ça fait sens pour toi ou est-ce que c'est une notion qui est totalement abstraite ? En tant qu'artiste, est-ce que tu as l'impression qu'il y a une identité culturelle européenne ?

Ça c'est une très bonne question. Tu me fais penser à des meetings. Tu connais IETM ? On est partis d'IETM aussi comme réseau, c'est totalement différent mais c'est une très bonne possibilité de se tenir au courant de ce qui est en train de se passer en Europe. C'est très bien IETM pour ça. Je ne pense pas qu'IETM va nous apporter du travail, mais ce n'est pas grave, ça nous donne accès aux informations. Et là, plusieurs fois, on s'est demandé si la famille des artistes, l'ensemble des artistes européens perçoivent une identité européenne. Le désir de rester unis en Europe, par les artistes est très fort. Car je pense que la majorité des artistes pensent qu'ils ont la possibilité de rejoindre les gens, l'art a vraiment la possibilité d'unir les gens, et pas de créer des divisions, des contrastes. Ça c'est la première chose pour moi. C'est vrai que la majorité des artistes sont de gauche politiquement, on peut dire ça. Mais vraiment j'ai l'impression que c'est le désir de trouver quelque chose d'universel. Pour nous, en tant que compagnie, on a cette dynamique, car on aime bien les projets qui mettent vraiment les gens au centre, la communauté au centre. Donc on a déjà fait voyager nos projets dans des pays très différents et ils ont toujours marché très bien. Donc on peut dire que l'on est dans ce « crew » d'artistes qui sont en train de chercher quelque chose qui n'est pas local.

7. J'en profite pour rebondir sur une autre question, est-ce que justement tu as dû adapter ton travail pour le faire tourner en Europe, selon les différents contextes locaux, ou pas du tout ?

On a toujours adapté. Voici un exemple qui je pense est très clair. En 2011, quand Neil m'a

invité en résidence au Sri Lanka, j'étais en train de développer le projet qui s'appelle *Mnemosyne*, qui est centré sur les bilans émotionnels des endroits. Quand je suis arrivé au Sri Lanka, toutes mes idées ne valaient rien, parce que les locaux n'étaient absolument pas intéressés à toute la dimension intellectuelle de mon travail et donc j'ai passé la première semaine désespéré, parce que j'avais besoin de trouver quelque chose. Ce que j'ai appris avec Neil, c'est que l'on apprend vraiment ce que ça veut dire être un artiste européen, être européen, quand on va travailler vraiment loin de l'Europe. Et c'est en faisant de l'art là-bas, que j'ai compris aussi les limites d'être un artiste européen. Pour notre travail, ça a été un parcours. On a aussi eu, je pense, de la chance. Je pense qu'on a su s'adapter très rapidement à ce qui arrivait. En 2013 on s'est concentré sur un projet en particulier, qui s'appelait *Stormo* qui est un mot italien qui signifie le vol d'oiseau. C'est un projet sur l'intelligence collective. C'est un projet sans mots, il y a seulement des gens qui bougent, mais c'est un projet qui pour nous est très fort. Ça fait bientôt 10 ans que l'on travaille sur ça, on a déjà travaillé avec plus de 3 000 personnes au total, de pays différents. Et donc avec ce projet là on a appris à travailler avec des gens totalement différents. Parce que si on fait un projet, ça doit marcher partout. Et donc pour nous c'est très important ça. Mais il faut l'adapter à des contextes différents, aux cultures, aux intérêts, des gens avec lesquels tu vas travailler.

8. Donc tu disais qu'avec le Sri Lanka tu as vraiment senti une coupure, mais est-ce que tu as l'impression qu'entre le pays d'Europe eux-mêmes il y a vraiment une différence ou c'est plutôt comme une famille comme tu disais tout à l'heure ? En tout cas dans les pays où tu as eu l'occasion d'expérimenter ton travail.

Personnellement je suis très intéressé à ce qui est humain, à ce qui est commun entre les gens. C'est ce que l'on travaille avec la compagnie. Parce que l'on pense que les sentiments, les émotions, les idées, l'intelligence sont les mêmes partout. Il y a quelque chose d'universel. On cherche ça, on n'a pas l'arrogance de dire qu'on l'a trouvé, mais on aime bien rester ouverts à ça et dans ce sens-là je pense que oui, l'Europe a une identité. Et c'est différent pour chaque pays mais c'est plus fort et plus facile pour nous par exemple de travailler en Europe qu'au Sri Lanka ou au Pérou. J'ai vraiment l'impression que l'art maintenant est vraiment quelque chose qui est en train de traverser toute l'Europe, de voyager. Aussi parce que, mais ça c'est aussi une considération sociale et économique, bouger en Europe c'est aussi une stratégie pour survivre pour les artistes, c'est nécessaire. La majorité des artistes ne peuvent pas survivre sans ça. En Italie, on ne pouvait pas survivre. Et donc c'est déjà en cours, ça existe déjà le mouvement,

c'est déjà en train de marcher d'aller dans cette direction.

9. Est-ce que tu penses qu'il y a une expérience dans ton parcours, pas forcément IN SITU, qui a vraiment boosté ta carrière ?

Pour moi c'est le contact avec IN SITU, ça a vraiment fait « Boum ». Parce que j'ai un ami cher qui est sound designer dans la compagnie, et ça fait 10 ans qu'il me dit que le succès ça arrive simplement quand tu rencontres quelqu'un qui a du pouvoir et qui aime ton travail. Et ça c'est ce qui nous est arrivé avec IN SITU, on est très contents de ça. On est très contents de travailler au niveau international. Maintenant on est aussi plus respectés en Italie, parce qu'on est connus comme une compagnie qui travaille au niveau international. Et comme je te disais, c'était vraiment la sensation et l'émotion « Ah, j'ai trouvé ma vraie famille, j'ai vraiment trouvé ma maison, j'ai trouvé mes vrais collègues ». Et par exemple, aussi les interlocuteurs d'IN SITU sont très accessibles, c'est très facile de parler avec eux. Je te donne un exemple : avec *Stormo*, le projet sur l'intelligence collective, quelques grands festivals italiens m'ont demandé de présenter le projet là-bas. Mais ils n'avaient pas la possibilité d'avoir les citoyens comme participants. Ils ne sont pas sûrs de ça. Si je travaille avec IN SITU, ils sont sûrs de ça. Ils ont construit quelque chose dans le temps, avec les citoyens, qui ne sont pas tout simplement des spectateurs, mais font partie d'un processus artistique. Aussi, il y a plus de budget, et sur des festivals plus grands. Ils ont une mentalité différente. Donc on ne peut pas seulement travailler avec plus de budget mais avec plus de temps. On peut parler d'un projet un an ou un an et demi à l'avance. Et ça c'est super, c'est vraiment un autre niveau de travail pour nous et pour eux aussi. Par exemple, l'année passée, Neil m'a invité à Edinburgh, en Ecosse, pour diriger un *Atelier* pour d'autres artistes et pour faire une présentation très importante dans le festival. Donc là aussi, c'était une autre chance de travailler ensemble, c'était une autre chance de construire une confiance, qui maintenant est très forte et là je trouve plus difficile de faire ça chez nous. On a eu d'autres moments importants dans les premières années de l'activité, mais maintenant ça fait 4 ans que... oui vraiment c'est IN SITU qui a fait la différence.

10. Tu disais que vous avez vraiment le temps de parler à l'avance des projets, est-ce que vous avez aussi des aides à la résidence, pour la recherche autour des projets au sein du réseau IN SITU ?

Ça dépend, on sera à la Strada à Graz à la fin de juillet pour une petite résidence, on a déjà fait des résidences avec eux. Donc oui il y a aussi des possibilités de résidences, parce que de

plus en plus ils font vraiment partie du projet. Et donc oui il y a ça aussi. On parle avec eux à toutes les étapes du projet. Et en plus, je pense qu'il y a aussi des possibilités pour eux de travailler en tant que producteur. Par exemple, pour aller au Sri Lanka cette année, avec la résidence de Neil, il y a Werner, et aussi Linda di Pietro du *Terni Festival* en Italie, qui se sont mis ensemble pour nous financer pour aller là-bas, et ça c'est aussi un signe de soutien entre les partenaires.

11. Est-ce que cela t'a permis aussi de faire des contrats avec d'autres partenaires européens hors IN SITU ? ou même en Italie... Est-ce que ça t'a apporté plus d'opportunités et de visibilité ?

Avec IETM on a eu des contacts intéressants, on n'a pas encore travaillé avec eux. Je pense qu'il nous a fallu deux années pour vraiment comprendre comment fonctionne IETM. Aussi par exemple, à Malta. Maintenant on est à Naples à Alto Fest, c'est un festival international des arts qui nous a invité à Malta pour la Capitale culturelle européenne 2018. Ils connaissaient notre travail au niveau international, que l'on avait la capacité de travailler avec des grands groupes. Et donc on a travaillé avec 200 étudiants et une équipe de football là-bas, parce qu'ils connaissaient notre travail au niveau international. Et maintenant en Italie on est vus comme une compagnie qui travaille au niveau international et qui est spécialisée sur des projets très spécifiques et participatifs. En Italie j'ai vu qu'ils sont en train de chercher des compagnies qui sont capables de travailler au niveau international et il n'y en a pas beaucoup. Il y a seulement les top stars, comme Castellucci ou les autres, mais à un niveau plus bas, il n'y en a pas beaucoup. En Italie, dans notre environnement, maintenant tout le monde sait que l'on travaille comme ça.

12. Quels sont vos prochains contrats, quelle est votre vision du futur ? les perspectives d'avenir pour la compagnie ? les nouveaux projets ?

On a construit un Business Model, qui marche très bien, parce que maintenant ça fait 3 ans que l'on travaille avec la compagnie au niveau international et en plus ça fait 3 ans que l'on travaille localement en Italie avec des entreprises parce qu'elles ont commencé à nous demander de faire des projets de Team building, des stratégies de communication, des vidéos, etc. et pour nous ça marche très très bien, parce que l'on sait faire ça, c'est pas très différent de notre travail, c'est plus ou moins la même chose et ça nous permet d'être très libres artistiquement, sans

utiliser d'argent public. Parce que pour obtenir des subventions publiques en Italie c'est vraiment très compliqué. Donc le projet pour le futur c'est de maintenir ces deux niveaux de travail qui communiquent l'un avec l'autre. Du côté artistique, le prochain projet s'appelle *Arter Doppo*, ça veut dire après en italien. Et c'est sur la mort et ce qui reste. C'est ça qui va être produit par la Strada Graz et Spectacollo Appertto, ici en Italie, et un autre festival à Milan. On va présenter ça officiellement en 2019, et on est déjà en train de travailler sur ce projet-là. On a déjà fait des résidences et on est très contents. C'est une évolution de notre projet parce que plus on devient spécialisé dans des projets très spécifiques et participatifs, moins on est sur plateau et moins on est visibles. On crée les conditions pour faire en sorte que quelque chose se passe, par les gens. Pour nous, développer vraiment un projet se fait en plus ou moins 2 ans. Et donc on a commencé à travailler sur ce projet l'année passée et on va le présenter officiellement l'année prochaine. La liberté du temps pour créer est une des raisons pour lesquelles l'on évite l'argent public. Parce que si tu cherches des financements publics au Ministère de la Culture en Italie, t'es obligé de produire quelque chose chaque année, et on ne marche pas comme ça. Ma tête ne marche pas comme ça. On ne peut pas se sentir forcé d'avoir une bonne idée chaque année. Je ne peux pas garantir d'avoir une bonne idée chaque année. Parfois ça arrive, on a eu des années où on a eu 4 à 5 projets différents, mais maintenant on préfère aller plus doucement et développer complètement un nouveau projet. Si tu veux créer quelque chose qui soit vraiment ouvert aux gens, tu as besoin de vraiment le développer avec les gens, avec les publics. Sinon tout est dans ta tête, sinon tu ne peux pas savoir si ça va marcher avec les gens.

13. On arrive à la fin de l'entretien, est-ce que tu as encore des choses à ajouter, que tu aimerais partager ?

J'ai eu l'occasion d'échanger avec plusieurs artistes, directeurs de festivals, producteurs et tout ça, et j'ai vraiment l'impression que la mobilité internationale c'est la seule vraie réponse à toutes les difficultés nationales des systèmes de production. Parce qu'en Italie tu vois, chez nous c'est horrible, dans d'autres pays c'est plus facile, mais vraiment dans chaque pays je sens de la préoccupation, partout en Europe. Tout le monde est très préoccupé de ce virage à droite de la politique. Tout le monde est très préoccupé par la coupe et la diminution de l'argent public dans chaque pays. Tout le monde est très préoccupé parce que dans les théâtres il y a de moins en moins de public, partout. Tout le monde est très préoccupé par ce que c'est de plus en plus difficile d'organiser des tournées internationales. Et donc ça ce n'est pas seulement une préoccupation italienne, pour beaucoup de monde c'est la même chose je pense. J'ai beaucoup

parlé de ça avec Ariane Bieou par exemple. Car elle a longtemps habité en Italie, donc elle connaît très bien la culture italienne, elle connaît très bien la culture française et elle connaît très bien la situation des autres pays. Même si on part de niveaux différents en France et en Italie par exemple, si on descend tous, on va finir tout en bas. Et c'est en train de devenir de pire en pire dans chaque pays. Et donc je pense vraiment que les réseaux internationaux et la mobilité des artistes c'est la clef pour la liberté de l'art. Si je ne peux pas faire mon travail en Italie, je peux le faire en Belgique, si en Hongrie, je ne peux pas faire un spectacle sur l'homosexualité, je peux le faire en Ecosse. Si en Italie je ne peux pas parler de la liberté d'expression, peut-être que je peux le faire en France. Et donc ça c'est vraiment la possibilité pour moi, je pense. Et en plus, la dernière chose que je voudrais partager avec toi, c'est qu'avec IN SITU je pense qu'on a eu beaucoup de chance, et aussi qu'on était prêts au moment où on a rencontré ce réseau. Car j'ai connu des compagnies très valables, plus jeunes, qui sont soutenues par des producteurs de leur pays, mais ils ne trouvent pas de soutiens dans les autres pays. Ils ont beaucoup de désir de travailler à l'étranger aussi, mais je pense qu'il y a aussi une sorte de protection de ces artistes, qui peut-être vont commencer à travailler dans d'autres pays quand ils seront prêts pour le faire. Quand ils seront prêts à travailler dans une autre langue, prêts à gérer des situations très différentes. Et je pense aussi qu'un bon réseau, a besoin de comprendre quand un artiste ou compagnie est prêt à travailler au niveau international. Souvent des compagnies plus jeunes me demandent comment ça a fonctionné pour moi, comment ça a marché. Je peux leur dire comment ça a marché pour nous, mais je ne peux pas dire comment ça va marcher pour eux, ils doivent trouver leur propre manière de se connecter au niveau international. Et donc je pense que ton travail ça va être très précieux aussi pour les compagnies plus jeunes.

Annexe 15 : Entretien avec Saffy Setohy, Ecosse (06/08/2018)

1. How did you discover IN SITU platform?

It was to Neil Butler. He is the director of UZ Arts, which is in Scotland. UZ Arts is the UK partner. Actually, I met him in 2015, maybe, or 2016, I was starting to develop ideas for an installation. He invited me to talk about it.

2. Have you ever been supported by other programmes which support emerging artists at a European level?

I have been commissioned by one particular programme which is called “Dance Dialogues”, but it wasn’t really a network in the same way, it was more a commissioning project between France and the UK. It was in 2014, in a very specific time and project. So, it is a bit different but still a sort of international network.

3. By participating to the IN SITU programme, were you looking for something in particular, like dissemination, visibility, networking, production, ...?

Yeah, all of those things. I mean I didn’t know about the network before Neil told me. When he invited me, then I was hoping for all of these things.

4. And did you find that after the participation? What did you get by this?

Not so much. I had some interesting residencies. I participated at *Emerging Spaces* in Pristina. It was interesting but in somehow, I didn’t find it so practical. In some way it was a big conversation, but after I wasn’t sure of what happen and what was the result of this connection. I did the Festival Travellings in Marseille and I presented my work. It was still in development. It was good to do that, and I met people, but then nothing really happened. I met one person from Moldavia. We had a good conversation and he invited me later independently of UZ Arts to come for a very short kind of visit in Moldavia to understand more the work they are doing there. It didn’t really work, somehow, I couldn’t take forward the meetings. It was networking, it was good to understand what is happening in other countries or contexts, but it didn’t really have a long result. Neil, of UZ Arts, was supporting me with a bit of money to develop the project, which is nice. That was very concrete. He also presented it in a festival in the UK. I met some people, but it just didn’t go anywhere. We had really good conversations, but I feel that I needed to be a little more supported from UZ Arts, or a people from IN SITU,

someone, to go actually forward with these connections.

5. Do you think that this experience has still developed your mobility in Europe or not?

No. I mean, it looks good on paper to say UZ Arts supported this work. The installation work has been touring in the UK. It was going to be known there, there was also a small connection with Norway, but independently of IN SITU.

6. Do you think that the label IN SITU helped you to have contracts with partners outside the network?

Yeah, I think that the label helps maybe. But I guess I was a little bit disappointed that it wasn't really so much beyond the label. I had a nice experience, nice conversations ... but just to tell you, maybe it helps to know that I am an independent artist and I don't have any company infrastructure, I don't have any full-time producer. I have no infrastructure to go forward, so with this kind of network, it is important for me to have a concrete support from the network to take this forward. Even if I have ideas, I can try to implement this, but I find it really hard internationally, if I don't have any support.

7. What kind of supports do you have in your local context?

I work more project by project. I have some supports: if I apply I receive things from Creative Scotland sometimes, sometimes I have some small commissions or invitations from places, but I am self-producing of my work, or, if I am lucky, I can take some money of a funding to have a producer to support me. But there is nothing consistent.

8. So, from now, you work more in Scotland and UK than in other countries?

Yeah. I am trying to be more mobile, I was to some networking as IETM, Tanzmesse. It already started some connexions, like as I said I am going to Norway in the autumn, because I met somebody in Tanzmesse. I have some organisations teams that will give me some advices, but I don't have producing or presenting.

➤ So, it seems quite difficult for you to enter in these kinds of network?

Yeah because it is so huge, and the work I make is very different, every project I make is very different. One project might be a public art installation, another project might be a

performance in a theatre, another one might be a community project. You know my work is not in one box to sell. So, it makes it hard. To each project I need to find a new context, a new network... So, to do that internationally, as well as in the UK, each time is quite hard, and to maintain... I mean I meet people, sometimes something happens, but for me is maintaining the relationships that is hard. Because I find not how to going there immediately without planning. How can I maintain network? So, in IN SITU, for example, I said to Neil with the *Light Field* installation “You know maybe we can talk to people about the installation”, he said “Yeah I think it will be good in this place or in this place”, I said “Ok, then can you talk to people?”, then he said “You can put the tour information on the Cloud” you know IN SITU has this Cloud online intern of the network. I think it is not really the same as to be recommended personally, advising. He is supporting when I talk to him, but he is quite busy.

9. You have the Brexit, how it is for you to have that context?

I think it will change something, it is hard to tell exactly how. Even if I am involved in the UK, there are some European funding. With this project of commission between France and UK, IN SITU, the project in Norway... We don't know exactly what is going to happen. It makes me nervous because I feel like it's quite hard already to keep these connexions and to understand how I might enter into the international market. And then if we have Brexit...

10. So, you are in freelance, do you work also in your own production and administration?

Yeah, I do a lot of producing and administration in my work, but if I can, project by project, if I have the budget, I can build a fee for a producer or a project manager and I try more and more to give that job to someone else, because it is too much. But the problem is in the time in-between the projects I need someone to keep the connexions and the relationships, and that is really hard. Because after it is like “this project is gone, this project is gone...”. I think in the past two years I worked with producers more, but there is an issue in Scotland: there are not many producers who have a lot of relationships outside of Scotland or UK for experimental work. So, it is a bit difficult.

11. The next question could be a little abstract: do you think that the notion of “European cultural identity” exist or could exist?

I don't know, I think wherever it is, it has to be plural. Like it is not one identity because, even if you think just about Western Europe: France, Germany, Belgium, ... and even then,

other smaller countries, we have Moroccan, Tunisian, there are a lot of different cultural identities together. So, I think it has to be identities, and somehow it is not just one thing. And I don't think that we can say that "this work is coming from Europe", because the works that artists are making are so diverse. But one thing I noticed, when I have been observing performances in public space, both in the project I had before in France and here with IN SITU, sometimes there are some aesthetics, qualities, or particular preferences that are also seen or represented in the network. It might be more like street theatre, circus, or maybe subjects, like immigration. I think it is changing, but maybe, if you are making something like me, that is more abstract or a kind of experimental, that doesn't always fit immediately in the festivals.

12. We put aside the IN SITU experience, more generally do you think that one or some different experiences have boosted your career, in an economic or artistic way?

Yeah, I think that one important experience for me was to taking part of Dance Dialogues in 2014 and having my first international commission, and I have also been more exposed to international networks, and not just in France, but even within France there are a lot of different networks. That was a key moment. Then I have been trying to do more international networking. I think to going to Tanzmesse two years ago was important. I met people there and actually we have concrete relationships now, like they program my work for example or do something concrete. Artistically, I had a lot of different moments. I suppose that the moment when I get funding was quite important. Because I have been working about 10 or 11 years now and I guess in 2012, maybe, was my first time when I really got funding to make something. So, I started in 2008, after graduation, and then I was performing more. It was public funding so it was a big step. Since then I understand more this system of funding, self-producing, finding partners and I started increasingly to employ other peoples, contracting other artists. In the last two years, I had a very big public funding to make a very large-scale performance, and that was a big learning: massive team, massive budget, hard pressure, a long period to manage everything, a big research. I had a more high-profile in the UK. I am trying to promote that work internationally.

13. What is your vision of your future? What are the next steps now?

Ok, it is a really interesting question at this time, because just really shortly a personal thing happened, that cause some changes. Also, at 35 years old, there is something about reaching mid 30's. I am kind of emerging, but also a bit mid-career. Somehow, I am not new, but I am

not like a high-profile, very experienced, like everybody know me. I am in this mid-position, wherever that means. I was speaking with my friends about this. I find that it is an interesting place because it questions me about “Ok, what am I doing now?”, “What are my goals now?”, “How can I work sustainably?”. Because it is really hard work, it is really unstable, and I think that is ok for a while, but then after 10 or 11 eleven years it’s like “Ok, maybe it is not so sustainable, so what now? How can I work in a different way?”. And I think this is why international networks feel important as well, because it give tools: engagement, strategies, networking, investment. I am not very sure. I like also to do local works, like education, community work, very local in Scotland. And also like the moment I was commissioned to make a touring work in the islands in the North region of Scotland, the environment is very rural. So, I am not sure exactly, to answer your question, but I feel like I don’t want to limit myself like I am just doing public space work, or education work, just high-profile theatres ... I am trying to just follow the artistic interest and then to find the context or the support. It is coming in that way, and not the contrary, but it is quite hard.

1. How did you discover IN SITU?

I think it is about 4 years ago that I learned from IN SITU, it was through the Oerol Festival, in Netherlands, so in Terschelling, the island in the North. Oerol is a member of IN SITU, and sometimes they develop closer relationships with artists or groups and some of them have also introduce me to the IN SITU network. So, I have heard about that before we were introduced to the network. Our professional relationship were with Kees Lesuis, the Artistic Director of Oerol, who invited us in the network.

2. You are a collective, were-you the only one person to go there?

Yes, I went to two different things: *Emerging Spaces* (2016) in Budapest and *Ateliers* (2017) in Terschelling. Three of the members of my collective were at the Festival Travellings in Marseille.

3. Were these two experiences the same or a kind of different?

There were the same ... but also different. In Budapest it was more a conference and it was a tiny bit more formal. There were also more people. In the other programme, programmers brought just one artist. There were conferences and social moments - social moments were more informal – and there were activities. In Terschelling, it was more informal, but also maybe more in depth exchanges on projects, because there were only 8 participants. But it was also pretty much the same because the most part of the people who were in Terschelling in November, was the same people I had already met in Budapest. So, in that sense, in was really similar.

4. Before participating to the programmes, were you looking for something in particular (networking, producing, dissemination, development of your artistic creation)?

The ambition of Walden Collective is not only to work in Netherlands, but also to work in Europe. Because we are very much landscapes oriented and the Netherlands are very beautiful, but also very flat. So, we are often looking for working in very different landscapes, because we are curious on what it will do on our art. We want to keep developing that thing and just be in new landscapes types. And also, national borders feel like arbitrate the topics of our work, because we are speaking about philosophical issues and ecological issues. We are more universal and really not confined to the Netherlands. There is structure of arts where we are

very active in, and that is the only reason why we are in Netherlands. That's a practical reason, there is no artistic or intellectual reason why we are in the Netherlands. So that's why we were really curious to be a part of the IN SITU network, because of the opportunities of European stages for us to perform, also for the partnerships and to develop relationships with festivals. And that happened.

5. Did you meet artists there that inspired you or with who you want to work?

I did meet some inspiring artists, that was in Budapest, as well as in Terschelling. I would like to work with them for sure, but I don't think it will happen. It was just that I thought that their projects were really interesting and themselves were very nice. But the language is obviously a barrier there.

6. Why the language is a barrier in this case?

With these specific people, I felt that how they communicated in English was a little bit hard, so it was a big effort to communicate. It is interesting because I have answering a question personally as a dramaturg and professional in theatre, but I am now also thinking about the collaborations of Walden Collective with these people. In some way I think that might be easier that for me is just to be a dramaturg of Walden. Because you have your own responsibility in the work and it's not necessary a dialogue between creators, but it's a dialogue between participating elements in the work, so I could see a collaboration like that.

7. Did you meet programmers, producers during the IN SITU experience with who you want to work with? You were already in relation with Kees, but did you meet other professionals?

It was good for my relation with Kees to fly to Budapest together and then spend three days there and come back. So, it became a little more intense in the working relationship, which is nice. We share that history, that's something good. And before that we were already quite close with the festival, so it is not because of IN SITU.

I met the Artistic Director of the PLACCC Festival in Budapest, Fanni Nanay, and I met an Italian programmer of Terni, in Italy. I met also James Moore from Norway. That was the main person I met through IN SITU with who I immediately thought that I want to collaborate with. There are also other people I spoke to, but I didn't see really clearly what was their type of work and type of festival, or didn't saw our type of work in those festivals. Which is fine.

8. Can you say what type of support, of different kind of organisation did you have before participating and after? Did you have new partners after that or there is no change with the participation to the programme?

That is an interesting question because you asked me if I met artists or programmers that I would like to collaborate with. So yes, I did meet them, but the collaboration didn't happen. So, we did a short performance in Travellings, but that's the only actual work that has been travelling abroad. And it wasn't developed with or for space. It was adapted to the space in Marseille, but only over 2 or 3 days. So, it wasn't really what we would. It was more a showcase than an actual true fleshed production for us. And for the rest, the support that we got was a whole lot of talking about concepts. You got a lot of verbal feedbacks on concepts and I feel like the support from IN SITU about the financial contribution for our project has been replaced to that, just talking about concepts. And there was a little bit frustration with that, because we are so enthusiastic about exploring the whole continent with our art. I feel like we made good connexions with the different programmers, and I am very interested in those festivals and locations that I visited. PLACCC for example. I tried also to meet James in Norway, so I was in Norway and I had an appointment but he forgot, I didn't get to see the festival or the site. For the rest they have really attempt to send invitation to come see their festivals or to discuss any possibilities further, like in the prelaminar stages we talked a lot about art, but we were not making art together.

- So, you said it didn't increase your mobility in Europe?

No.

9. Does the participation to IN SITU change your image or your possibilities outside the IN SITU network?

I don't know exactly if for other people in the field the fact that we are IN SITU artists change the way that they see us. I do know that sometimes in Amsterdam when I was with other people ... there is two composers, who were also in IN SITU and in *Emerging Spaces* or *Hot House* or something with Kees before I did, they sometimes asked me about how were our experiences. So, they see me as an IN SITU artist and they are interested in me also in that sense.

We also created a relationship with the Inside Out Festival in Dorset, and that I think is parallel

to IN SITU. It was 13 months ago in Terschelling, that we met them and Oerol set up this meeting for us, because we have a lot of experience as a collective between theatre festival and the nature conservation institution. So we, as artists, have a lot of experience, developing concepts with them, developing projects and also negotiating....

That's a very specific type of experience that we have and other artists might not have. We have an intense working relation with those companies and for Oerol which was pretty similar but a bit more informal. There were a conservationist from the UK, a festival and artists and they wanted to have an expert meeting with us about this issue and then they also came to see our show and we had a really relation in composition with them, on that we build a relationship and now we are going to perform there this year in September and also in 2020, because it is a bi-annual festival. And I feel that is exactly the type of relationship that I would have loved to build with the IN SITU partners.

10. It is a more general question: for you what are the positive and the negative points of mobility?

I have to say that one very negative point about mobility is the impact on the environment it has. Theatre is a very very environmentally unfriendly artwork, because everyone has to go to a place where he makes temporary products, so the ecological impact of theatre as an art is very big. And when you work abroad, this impact instantly increases. Mobility needs transports, and transports means emissions, so you are contributing to global warming much more that if you write a book or make a painting or make music. That's a subject to which we are sensitive at Walden Collective and we just don't have the resources to do everything by train, because it's often more expensive. We don't get always the sustainable materials for our works. That's a big problem for us.

Positives things I have already mention. We have a big curiosity and a big fascination for all different kind of landscapes, different kind of ecologies. So, we want to confront ourselves with different ecologies and what they could say about the current relations between humans and nature or humans and their environment today. How we conceive the space around us? For example, if you choose to only have this shelf of books (he shows a shelf behind him) or the all bookcase, that is the difference for us to work only in the Netherlands or in all Europe. To work in the Netherlands is ok, there are nice books, we are fine, but we also want to have all the books. That's the idea. We have the curiosity, we have the enthusiasm and we think that we can make different arts abroad, because our work is so in dialogue with the surroundings.

And then a practical difficulty with mobility is obviously the language because we are a collective which speaks in Dutch, in English and also in German I would say, but French is very hard for us. We could try to do it but ... we can memorize French for the performance, but then to produce in French or in France would be more difficult. France is a very tricky place to tour, because the audiences expects French.

➤ So, do you use words/language in your works?

Yes, sometimes with a documentary and sometimes it's quite philosophical, so it's not necessary poetry but much more theory, information. That's why the language is very important in our work.

11. You said that you were interested about the different type of landscapes in Europe, do you adapt your work also to audiences or political context, or is your research more geographical?

Our origins are much more in biology, geography and ecology. But I think that we have developed a kind of recipe for our projects and productions that could also be adapted to economic or political issues. And we have never really adapted to specific audiences that we expected. We have very much adapted to the sites, and we have worked to engage the audience with the site. I don't think that we have ever adapted something for audiences.

12. So, you work with audiences, do you think that in the different countries the audiences are different, in your experience, or do you think that you can work the same in the different places?

No, the audiences are very different. So, I said we don't adapt to the audiences which is true, but also in the moment you feel what type of voice you need to use with different audiences, what resonates, and what doesn't. So, in the moment you do with that, and the differences are quite big in my experience.

➤ Can you give an example to illustrate the differences?

When Walden Collective was performing at Travellings, the fact that there was erratical information was disturbing within the work, my colleague felt that it was a bit confusing for the audience because most of the works before had roots in street arts and circus and we have a kind of different aesthetic and approach that ... I don't remember who said it, but maybe it was

Kees, that maybe we are too “Scandinavian” for the majority of the audience. We are not Scandinavian but there is a kind of difference of aesthetic. So, we felt it didn’t resonate there.

13. Can you define the “criteria” of a Scandinavian art?

I think there is a kind of distance maybe, that is actually quite hospitable, you can enter, but you have to enter. And then you can be embraced by the work, but you must make an effort to come in and then the work will start working for you. That might be a difference.... and non-spectacular! So, it’s a kind of building-up, as constructing thought experiments, and only in the final scenes you will know, “ah this is about something that could also reveal itself emotionally or psychologically or ...”. So, in our work, if it’s an hour and a half, the first hour, you will think “interesting, that is interesting, that is interesting”, and in the final half hour, you will start feeling emotions, you think “oh, I’m surprised, because I thought that it was theoretical, but now it becomes personal, and now it becomes emotional or psychological.

➤ So, it is a long process.

Yes, because street art has to keep people fascinated. It is more shorts of stands promises, resolution, and promise and resolution and so on. That’s not our dramaturgy.

14. It Is a more general question, but do you think that this European experience open you to new awareness and reflections?

I found personally quite inspiring to see all these different kinds of festivals with their philosophy and artists who work there. For instance, the public spaces in Moldova I found very interesting that it was such a kind of political and such a necessary, almost resistance, it was artistic resistance to the failing blocks, so that I found very interesting. I saw links with graffiti’s we used in the 80’s in the Netherlands for instance, and sticker art. That was interventions in public spaces that make people aware of oppressive systems for instance. So, that was inspiring. I also thought that Les Tombées de la Nuit’s philosophy was interesting. They have rethinking what audiences are and thinking about communities and how do you do artistic interventions in community, and the participants are already also the audience, then we don’t need ticket sales bracelets. And then the situation in Hungary of PLACCC was also interesting, that they are kind of the last threat voicing criticism against the regime. But they have no funds anymore from Europe. Those kinds of examples of how work is developed was very interesting and inspiring, and not all of them has match with Walden Collective, but it was inspiring.

15. It can be a notion very abstract, but do you think that a dynamic of European cultural identity exist or could exist?

I feel that the European structure is right now constantly trying to find each other, beyond borders. There is an effort to try to keep in contact, to keep inspiring what another has done, beyond the borders. And I think that what is the European attitude at the moment. I don't think that there is a European culture in itself, but the European culture is maybe the mosaic, very trying to be a mosaic, really making effort to keep all parts of the mosaic. IN SITU, in that sense, I think is extremely European, because it is trying to be that glue of the mosaic.

16. We put aside the IN SITU experience, more generally do you think that one or some different experiences have boosted your career?

One thing was very important for us, it is to ask questions and to very understand how a festival exist. The artistic and the intellectual ambitions of the festival itself. What they are trying to investigate, what they are trying to deliver in society, what is the philosophy of the festival. And we had fruitful conversations about that. As artist, it is a tremendously important to build a relationship. So that is something that we learned.

I think we built our relation with Oerol in this way, and then we have learned already because we had experience, and then IN SITU give us the opportunity to try it with different partners in different context. It is not necessary because of IN SITU, but IN SITU give us the opportunity to explore further. And the other thing, I mentioned earlier, is that expert meeting, about collaboration between natural conservation organisations and artists. That was also a very valuable experience because we just noticed that exchanging expertise on different experiences in producing art was really foundational to developing our relationships also. I think another experience for us, as a collective, was to writing a funding application together and it was a very specific application in the Netherlands¹⁵³, for new makers. And you don't really get your project founded but you get your development goals founded. So, you have to be very very short and very clear about how you are now, what you want to be and what are the capacities that you want to develop. The project was an instrument to attaining those goals. So, writing that funny application and getting that grants, and doing the two-years development process with that grant was very formative for our artistic and professional development as an organisation, because we had to really reflect our essence. Why do we exist? What do we want to learn? How do we

¹⁵³ Subsidie Nieuwe Makers of the Fonds Podiumkunsten

want to learn that? Because it was a very short application, you could only write it in 6 pages. But you had to describe two years of development. So, the combination of two years of development and only 6 pages made that we really had to go to the essence, and to define on what we focus those years.

17. What is the vision of the future for you?

I am very excited about the project in Dorset that we will do at Inside-Out Festival, because that will give us a very new experience with a new landscape in the English Coast and new audiences. And also a new festival, that we have really the feeling that we could develop a real partnership with. The people who organise that are called “activate”, they are the group behind the Inside-Out Festival. So that is an exciting new development. I think we are now coming out of this stage of being “new makers”, because we had four years of structural funding, and we have just applied to another two-years of funding from the city of Amsterdam¹⁵⁴, and we will know at the end of the summer if we get that. If we do, that mean that we can continue working until 2021. That is a really important moment for us, because if we get it, that means that we can really go on, and if we don’t get it, that would mean that we really have to reconsider how we want to continue. Because without apply for funding, it is really difficult for us, because our work is interdisciplinary and not really theatrical in a way. Because it’s a very high production and development costs, but we do everything ourselves so we do not have a lot of external funding. So, we are a very complicated collective to sell to private funds and to festival. Because it is quite theatrical, but also quite abstract maybe. But when you experience our work, then you feel that it is very welcoming, the attraction is very load love, actually. But you have to experiment the work for that. To talk about it is very strange and abstract. In that sense it is hard work to get funding, so we really need a structural fund for two years. So, it is a really interesting moment because we are waiting to find out, if we can go on, and if we do then we will develop the relation to the city of Amsterdam more. There is also a festival in Amsterdam which asked us for the next two auditions in 2019 and 2020 to host the context programme in an artistic way. We are blurring the boundaries between the hardwork and the context programme, creating installations, a kind of island in a river where we would have interviews with artists and with professors and other interesting people. So, we are making art out of information as a reflection. That is the new route for us, that is which is very interesting and exciting. Now we just need that funding.

¹⁵⁴ Tweejarige Subsidie (two-year subsidy) from the Amsterdams Fonds voor de Kunsten

After the interview, Thomas Lamers sent me the email below:

“Dear Sarah, SUCH a coincidence! See email below. Our first concrete invitation because of the IN SITU network.

Kind regards, Thomas.

----- Forwarded message -----

From: **Marelie van Rongen**

Date: Wed, 25 Jul 2018, 08:48

Subject: EU project!

To: Collectief Walden Cc: Fanni Nanay (PLACC Festival-HU)

Dear Thomas and Seline,

In january we did an european application called ‘LAND’ about land stewards, artists and festivals; a way to collaborate between Oerol, inside out festival (dorset UK), and les Envie Rhônements (camargue, France) And Placc Budapest hungary and the landscape instituut at the University in budapest.

It is to Exchange knowledge on developing and presenting work in natural areas /site specific between Artist and land managers. With some money for residencies/ projects as well.

In contact with Fanni Nanay we wrote Collectief Walden into the application as for Fanni it is a long standing wish to invite you on a residency and present a small work in her festival Placc in budapest (sept 2019).

We Just heard the application was succesfull. Which is Great and means fanni has a (very small) budget to invite you but it could be a start of something. She Will contact you to see if this can work out. Sorry to surprise you like this but it was a long shot and small chance we would get it but we did!!

It could be that french/english partners will also want to work with you but there’s nothing concrete to that yet.

Hope you are enthusiastic about this too and are available to talk to Fanni soon.

(It may be good to let the AFK know about this development as it could strengthen your application there aswell- i could write something if you want)

Met vriendelijke groet,

Marelie van Rongen
Algemeen directeur
Oerol Festival – NL

TOTAL	/PROG	/ AN	Structure	ANNEE	COMPAGNIE	ARTISTES	NATIONALITE
1		1	JTC	2001-2002	AKYS Project	Xavier Kim	FR
2		2	JTC	2001-2002	Baro d'Evel Cirk Cie	Camille Decourtye	FR
			JTC	2001-2002	Baro d'Evel Cirk Cie	Blai Mateu Irias	CAI
			JTC	2001-2002	Barolosolo		
3		3	JTC	2001-2002	Cie 14:20	Raphaël Navarro	FR
			JTC	2001-2002	Cie 14:20	Clement Debailleul	FR
4		4	JTC	2001-2002	Cie Au Fil du Vent	Johanna Gallard	FR
5		5	JTC	2001-2002	Cie Lunatic	Cécile Mont-Reynaud	FR
6		6	JTC	2001-2002	Jef Odet • Cirque Farouche-Zanzibar	Jef Odet	PE
7		7	JTC	2001-2002	L'Immediat • Camille Boitel	Camille Boitel	FR
8		8	JTC	2001-2002	Laure Pique • Cie Chapazard	Laure Pique	FR
9		9	JTC	2001-2002	Les Objets volants	Denis Paumier	FR
10		10	JTC	2001-2002	Suzanne Da Cruz	Suzanne Da Cruz	PT
11		11	JTC	2001-2002	Pina Blankevoort	Pina Blankevoort	NL
12		12	JTC	2001-2002	Ludor & Consort	Cédric Paga	FR
13		13	JTC	2001-2002	Vincent Berhault • Les Singuliers	Vincent Berhault	FR
14		1	JTC	2002-2003	Adrien Mondot	Adrien Mondot	FR
15		2	JTC	2002-2003	Circo Saudade • Joaquim Gouveia	Joaquim Gouveia	PT
16		3	JTC	2002-2003	Cirqu'ulation Locale	Jan Vermeersch	BE
			JTC	2002-2003	Cie Sacékripa		
17		4	JTC	2002-2003	Cirque Météor	Malo Leroy	FR
18		5	JTC	2002-2003	Collectif Petit Travers	Nicolas Mathis	FR
			JTC	2002-2003	Collectif Petit Travers	Céline Lapeyre	FR
			JTC	2002-2003	Collectif Petit Travers	François Lebas	FR
19		6	JTC	2002-2003	Collectif Prêt à porter	Laurence Boute	FR

			JTC	2002-2003	Collectif Prêt à porter	Caroline Le Roy	FR
			JTC	2002-2003	Collectif Prêt à porter	Michaël Pallandre	FR
20		7	JTC	2002-2003	Furinkai	Satchie Noro	FR
21		8	JTC	2002-2003	Jongleur de Fables	Jan Oving	NL
22		9	JTC	2002-2003	Le Tourbillon	Lili Dehais	FR
23		10	JTC	2002-2003	Les Choses de Rien	Boris Gibé	FR
24		11	JTC	2002-2003	O Ultimo Momento	João Paulo Dos Santos	PT
25		12	JTC	2002-2003	Ockham's Razor	Alex Harvey	GB
			JTC	2002-2003	Ockham's Razor	Charlotte Mooney	GB
			JTC	2002-2003	Ockham's Razor	Christina Koch	DE
26		13	JTC	2002-2003	Sycoum Cyrc	Ondine Awen	CAT
			JTC	2002-2003	Sycoum Cyrc	Adria Cordoncillo	CAT
27		14	JTC	2002-2003	Tr'espace	Roman Müller	CH
			JTC	2002-2003	Tr'espace	Mischa Blau	CH
		14	JTC	2002-2003	Tr'espace	Petronella von Zerboni	DE
28		1	JTC	2005-2006	Cie 3.6/3.4	Vincent Warin	FR
			JTC	2005-2006	Cie 3.6/3.4	Pierre-Jean Carrus	FR
29		2	JTC	2005-2006	Cie Libertivore	Fanny Soriano	FR
			JTC	2005-2006	Cie Libertivore	Jules Beckman	FR
30		3	JTC	2005-2006	Cie Morosof	Rafael Moraes	BR
			JTC	2005-2006	Cie Morosof	Blancaluz Capella	AR
31		4	JTC	2005-2006	Cie Pire que debout	Karole Seyve	FR
32		5	JTC	2005-2006	Cie Singulière	Thomas Bodinier	FR
33		6	JTC	2005-2006	Cridacompany	Julien Vittecoq	FR
			JTC	2005-2006	Cridacompany	Jur Domingo	CAT
34		7	JTC	2005-2006	Cyrk Nop	Yan Bernard	FR
35		8	JTC	2005-2006	La Manoeuvre	Gaëlle Bisellach	FR
36		9	JTC	2005-2006	Le GdRA	Cassier Julien	FR
			JTC	2005-2006	Le GdRA	Christophe Ruines	FR
			JTC	2005-2006	Le GdRA	Sébastien Barrier	FR
37		10	JTC	2005-2006	Un Loup pour l'Homme	Alexandre Fray	FR
		10	JTC	2005-2006	Un Loup pour l'Homme	Fredenc Arsenaute	CA
38		1	JTC	2007-2008	Cie Im-posture	Julien Le Cuziat	FR
			JTC	2007-2008	Cie Im-posture	Marie Souquet	FR

39		2	JTC	2007-2008	Cie de Geneve	Anne Delahaye	FR
			JTC	2007-2008	Cie de Genève	Nicolas Leresche	CH
40		3	JTC	2007-2008	Guillaume Sauzay	Guillaume Sauzay	FR
41		4	JTC	2007-2008	Guillaume Top	Guillaume Top	FR
42		5	JTC	2007-2008	Iéto	Fnico Feldmann	FR
			JTC	2007-2008	Iéto	Jonathan Guichard	FR
43		6	JTC	2007-2008	Les Mains Sales	Serge Lazar	FR
			JTC	2007-2008	Les Mains Sales	Anke Bucher	BE
44		7	JTC	2007-2008	Olivier Pasquet	Olivier Pasquet	FR
45		8	JTC	2007-2008	Rémi Luchez • Des Clous	Rémi Luchez	FR
46		9	JTC	2007-2008	Tide company	Isak Lindberg	SE
			JTC	2007-2008	Tide company	Benjamin Haegel	FR
47		10	JTC	2007-2008	Tobias Wegner	Tobias Wegner	DE
48	1		JTCE	2009-2010	BabaFish	Anke Bucher	DE
			JTCE	2009-2010	BabaFish	Michela Henle	CH
			JTCE	2009-2010	BabaFish	Anna Nilsson	SE
49	2		JTCE	2009-2010	Defracto	Minh Tam Kaplan	FR
			JTCE	2009-2010	Defracto	David Maillard	FR
			JTCE	2009-2010	Defracto	Guillaume Martinet	FR
50	3		JTCE	2009-2010	Desastronauts	Girisho Gordon	UK
			JTCE	2009-2010	Desastronauts	Raquel Veganzones	ES
51	4		JTCE	2009-2010	Ivan Mosjoukine	Maroussia Diaz Verbèke	FR
			JTCE	2009-2010	Ivan Mosjoukine	Erwan Ha Kyoon Larcher	FR
			JTCE	2009-2010	Ivan Mosjoukine	Vimala Pons	FR
			JTCE	2009-2010	Ivan Mosjoukine	Tsirihaka Harrivel	FR
52	5		JTCE	2009-2010	Kecca Rocca	Annabelle Holland	UK
53	6		JTCE	2009-2010	My!Laika	Philine Dahlmann	CH
			JTCE	2009-2010	My!Laika	Salvatore Frasca	IT
			JTCE	2009-2010	My!Laika	Elske van Gelder	NL
54	7		JTCE	2009-2010	ROOM 100	Antonia Kuzmanic	HR
			JTCE	2009-2010	ROOM 100	Jakov Labrovic	HR
55	8		JTCE	2009-2010	Race Horse company	Rauli Kosonen	FI
			JTCE	2009-2010	Race Horse company	Petri Tuominen	FI
			JTCE	2009-2010	Race Horse company	Kalle Lehto	FI
56	9		JTCE	2009-2010	Sirkus Aikamoinen	Oskar Rask	FI
			JTCE	2009-2010	Sirkus Aikamoinen	Jouni Ruuth	FI
			JTCE	2009-2010	Sirkus Aikamoinen	Sade Kampilla	FI
57	10		JTCE	2009-2010	Subliminati Corporation	Mikel Ayala	ES
			JTCE	2009-2010	Subliminati Corporation	Maël Tebib	FR
			JTCE	2009-2010	Subliminati Corporation	Jordi Querol	ES
			JTCE	2009-2010	Subliminati Corporation	Lorenzo Mastropietro	IT
	10		JTCE	2009-2010	Subliminati Corporation	Yeojin Yun	KR

58	1	1	Circus Next	2012-2013	Iona Kewney	Iona Kewney	SCT
			Circus Next	2012-2013	Iona Kewney	Joseph Quimby	SCT
59	2	2	Circus Next	2012-2013	La Boca abierta	Lior Shoov	IL/UK
			Circus Next	2012-2013	La Boca abierta	Anne Kaempf	FR
60	3	3	Circus Next	2012-2013	Nuua	Olli Vuorinen	FI
			Circus Next	2012-2013	Nuua	Luis Sartori do Vale	BR
			Circus Next	2012-2013	Luis & Pedro Sartori do Vale	Luis Sartori do Vale	BR
			Circus Next	2012-2013	Luis & Pedro Sartori do Vale	Pedro Sartori do Vale	BR
61	4	4	Circus Next	2012-2013	Oktobre	Yann Frisch	DE
			Circus Next	2012-2013	Oktobre	Jonathan Frau	IT
			Circus Next	2012-2013	Oktobre	Eva Ordonez	AR
62	5	5	Circus Next	2012-2013	Sisters	Valia Beauvieux	FR
			Circus Next	2012-2013	Sisters	Mikkel Hobitz Filtenborg	DK
		5	Circus Next	2012-2013	Sisters	Pablo Rada Moniz	ES
63	6	1	Circus Next	2013-2014	Alexander Vantournhout & Bauke Lievens	Alexander Vantournhout	BE
			Circus Next	2013-2014	Alexander Vantournhout & Bauke Lievens	Bauke Lievens	BE
64	7	2	Circus Next	2013-2014	Darragh McLoughlin • Squarehead Productions	Darragh McLoughlin	IRL
65	8	3	Circus Next	2013-2014	Julia Christ	Julia Christ	DE

66	9	4	Circus Next	2013-2014	Marion Collé • Collectif Porte27	Marion Collé	FR
67	10	5	Circus Next	2013-2014	Nacho Flores	Nacho Flores	ES
68	11	6	Circus Next	2013-2014	Z Machine	Netty Radvanyi	FR
		6	Circus Next	2013-2014	Z Machine	Johan Bichot	FR
69	12	1	Circus Next	2015-2016	Cie La Migration	Quentin CLAUDE	FR
			Circus Next	2015-2016	Cie La Migration	Marion EVEN	FR
70	13	2	Circus Next	2015-2016	Cie Two	Katja Andersen	DK
			Circus Next	2015-2016	Cie Two	Ricardo Gaiser	BR-DE
71	14	3	Circus Next	2015-2016	Cie du Chaos • Rafael de Paula	Rafael de Paula	BR
72	15	4	Circus Next	2015-2016	Circus Katoen	Willem Balduyck	BE
			Circus Next	2015-2016	Circus Katoen	Sophie van der Vuurst de Vries	NL
73	16	5	Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Mathieu Bleton	FR
			Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Mosi Espinoza	PE
			Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Jonas Julliard	FR
			Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Karim Messaoudi	BE
			Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Cyril Pernot	FR
74	17	6	Circus Next	2015-2016	Motchok • Dymitry Szypura	Dymitry Szypura	DE
75	18	7	Circus Next	2015-2016	Sandrine Juglair	Sandrine Juglair	FR

JTC	47	4 ANS	11,75	/AN EN MOYENNE
JTCE	10	1 AN	10	/AN EN MOYENNE
CN	18	3 ANS	6	/AN EN MOYENNE

75

Moyenne d'âge	27,8666667
Min	23
Max	33

Nationalité	Nombre de X	Programme	Nbre/prog	Année	Artiste	Groupe	Nbre artistes	Nbre FR/grpe	% / grpe
AR	2	JTC	1	2005-2006	Blancaluz Capella	Cie Morosof	2	0	0
		Circus Next	1	2012-2013	Eva Ordenez	Oktobre	3	0	0
BE	6	JTC	2	2002-2003	Jan Vermeersch	Cirq'ulation Locale	1	0	0
		JTC		2007-2008	Anke Bücher	Les Mains Sales	2	1	50
		Circus Next	4	2013-2014	Alexander Vantourhout	Alexander Vantourhout & Bauke Lievens	2	0	0
		Circus Next		2013-2014	Bauke Lievens	Alexander Vantourhout & Bauke Lievens		0	
		Circus Next		2015-2016	Willem Balduyck	Circus Katoen	2	0	0
		Circus Next		2015-2016	Karim Messaoudi	Galactik Ensemble	5	3	60
BR	5	JTC	1	2005-2006	Rafael Moraes	Cie Morosof			
		Circus Next	4	2012-2013	Luis Sartori do Vale	Nuua	2	0	0
		Circus Next		2012-2013	Luis Sartori do Vale	Luis & Pedro Sartori do Vale	2	0	0
		Circus Next		2012-2013	Pedro Sartori do Vale	Luis & Pedro Sartori do Vale			
		Circus Next		2015-2016	Rafael de Paula	Cie du Chaos	1	0	0
BR-DE	1	Circus Next	1	2015-2016	Ricardo Gaiser	Cie Two	2	0	0
CA	1	JTC	1	2005-2006	Frédéric Arsenault	Un Loup pour l'Homme	2	1	50
CAT	4	JTC	4	2001-2002	Blai Mateu Trias	Baro d'Evel Cirk Cie	2	1	50
		JTC		2002-2003	Ondine Awen	Sycoum Cyrc	2	0	0
		JTC		2002-2003	Adria Cordoncillo	Sycoum Cyrc			
		JTC		2005-2006	Jur Domingo	Cridacompany	2	1	50
CH	5	JTC	3	2002-2003	Roman Müller	Tr'espace	3	0	0
		JTC		2002-2003	Mischa Blau	Tr'espace			
		JTC		2007-2008	Nicolas Leresche	Cie de Genève	2	1	50
		JTCE	2	2009-2010	Michela Henle	BabaFish	3	0	0
		JTCE		2009-2010	Philine Dahmann	My!Laika	3	0	0
DE	7	JTC	3	2002-2003	Christina Koch	Ockham's Razor	3	0	0
		JTC		2002-2003	Petronella von Zerboni	Tr'espace			
		JTC		2007-2008	Tobias Wegner	Tobias Wegner	1	0	0
		JTCE	1	2009-2010	Anke Bucher	BabaFish	3	0	0
		Circus Next	3	2012-2013	Yann Frisch	Oktobre			
		Circus Next		2013-2014	Julia Christ	Julia Christ	1	0	0
		Circus Next		2015-2016	Dymitry Szytura	Motchok	1	0	0
DK	2	Circus Next	2	2012-2013	Mikkel Hobitz Filtenborg	Sisters	3	1	33,3333333
		Circus Next		2015-2016	Katja Andersen	Cie Two			
ES	5	JTCE	3	2009-2010	Raquel Veganzones	Desastronauts	2	0	0
		JTCE		2009-2010	Mikel Ayala	Subliminati Corporation	5	1	20
		JTCE		2009-2010	Jordi Querol	Subliminati Corporation			
		Circus Next	2	2012-2013	Pablo Rada Moniz	Sisters			
		Circus Next		2013-2014	Nacho Flores	Nacho Flores	1	0	0
FI	7	JTCE	6	2009-2010	Rauli Kosonen	Race Horse company	3	0	0
		JTCE		2009-2010	Petri Tuominen	Race Horse company			
		JTCE		2009-2010	Kalle Lehto	Race Horse company			
		JTCE		2009-2010	Oskar Rask	Sirkus Aikamoinen	3	0	0
		JTCE		2009-2010	Jouni Ruuth	Sirkus Aikamoinen			
		JTCE		2009-2010	Sade Kampilla	Sirkus Aikamoinen			
		Circus Next	1	2012-2013	Olli Vuorinen	Nuua			
FR	65	JTC	46	2001-2002	Xavier Kim	AKYS Project	1	1	100
		JTC		2001-2002	Camille Decourtye	Baro d'Evel Cirk Cie			
		JTC		2001-2002	Raphaël Navarro	Cie 14:20	2	2	100
		JTC		2001-2002	Clément Debailleul	Cie 14:20			
		JTC		2001-2002	Johanna Gallard	Cie Au Fil du Vent	1	1	100
		JTC		2001-2002	Cécile Mont-Reynaud	Cie Lunatic	1	1	100
		JTC		2001-2002	Camille Boitel	L'Immédiat	1	1	100
		JTC		2001-2002	Laure Pique	Cie Chapazard	1	1	100
		JTC		2001-2002	Denis Paumier	Les Objets volants	1	1	100
		JTC		2001-2002	Cédric Paga	Ludor & Consort	1	1	100
		JTC		2001-2002	Vincent Berhault	Les Singuliers	1	1	100
		JTC		2002-2003	Adrien Mondot	Adrien Mondot	1	1	100
		JTC		2002-2003	Malo Leroy	Cirque Météor	1	1	100
		JTC		2002-2003	Nicolas Mathis	Collectif Petit Travers	3	3	100
		JTC		2002-2003	Céline Lapeyre	Collectif Petit Travers			
		JTC		2002-2003	François Lebas	Collectif Petit Travers			
		JTC		2002-2003	Laurence Boute	Collectif Prêt à porter	3	3	100
		JTC		2002-2003	Caroline Le Roy	Collectif Prêt à porter			
		JTC		2002-2003	Michaël Pallandre	Collectif Prêt à porter			
		JTC		2002-2003	Satchie Noro	Furinkai	1	1	100
		JTC		2002-2003	Lili Dehais	Le Tourbillon	1	1	100
		JTC		2002-2003	Boris Gibé	Les Choses de Rien	1	1	100
		JTC		2005-2006	Vincent Warin	Cie 3.6/3.4	2	2	100
		JTC		2005-2006	Pierre-Jean Carrus	Cie 3.6/3.4			
		JTC		2005-2006	Fanny Soriano	Cie Libertivore	2	2	100
		JTC		2005-2006	Jules Beckman	Cie Libertivore			
		JTC		2005-2006	Karole Seyve	Cie Pire que debout	1	1	100
		JTC		2005-2006	Thomas Bodinier	Cie Singulière	1	1	100
		JTC		2005-2006	Julien Vittecoq	Cridacompany			
		JTC		2005-2006	Yan Bernard	Cyrk Nop	1	1	100
		JTC		2005-2006	Gaëlle Bisellach	La Manoeuvre	1	1	100
		JTC		2005-2006	Cassier Julien	Le GdRA	3	3	100
		JTC		2005-2006	Christophe Rulhes	Le GdRA			
		JTC		2005-2006	Sébastien Barrier	Le GdRA			
		JTC		2005-2006	Alexandre Fray	Un Loup pour l'Homme			
		JTC		2007-2008	Julien Le Cuziat	Cie Im-posture	2	2	100
		JTC		2007-2008	Marie Souquet	Cie Im-posture			
		JTC		2007-2008	Anne Delahaye	Cie de Genève			
		JTC		2007-2008	Guillaume Sauzay	Guillaume Sauzay	1	1	100
		JTC		2007-2008	Guillaume Top	Guillaume Top	1	1	100
		JTC		2007-2008	Fnico Feldmann	Iéto	2	2	100
		JTC		2007-2008	Jonathan Guichard	Iéto			
		JTC		2007-2008	Serge Lazar	Les Mains Sales			
		JTC		2007-2008	Olivier Pasquet	Olivier Pasquet	1	1	100
		JTC		2007-2008	Rémi Luchez	Des Clous	1	1	100
		JTC		2007-2008	Benjamin Haegel	Tide company	2	1	50
		JTCE	8	2009-2010	Minh Tam Kaplan	Defracto	3	3	100
		JTCE		2009-2010	David Maillard	Defracto			
		JTCE		2009-2010	Guillaume Martinet	Defracto			
		JTCE		2009-2010	Maroussia Diaz Verbèke	Ivan Mosjoukine	4	4	100

		JTCE		2009-2010	Erwan Ha Kyoon Larcher	Ivan Mosjoukine			
		JTCE		2009-2010	Vimala Pons	Ivan Mosjoukine			
		JTCE		2009-2010	Tsirihaka Harrivel	Ivan Mosjoukine			
		JTCE		2009-2010	Maël Tebibbi	Subliminati Corporation			
		Circus Next	11	2012-2013	Anne Kaempf	La Boca abierta	2	1	50
		Circus Next		2012-2013	Valia Beauvieux	Sisters			
		Circus Next		2013-2014	Marion Collé	Collectif Porte27	1	1	100
		Circus Next		2013-2014	Netty Radvanyi	Z Machine	2	2	100
		Circus Next		2013-2014	Johan Bichot	Z Machine			
		Circus Next		2015-2016	Quentin CLAUDE	Cie La Migration	2	2	100
		Circus Next		2015-2016	Marion EVEN	Cie La Migration			
		Circus Next		2015-2016	Mathieu Bleton	Galactik Ensemble			
		Circus Next		2015-2016	Jonas Julliland	Galactik Ensemble			
		Circus Next		2015-2016	Cyril Pernot	Galactik Ensemble			
		Circus Next		2015-2016	Sandrine Juglair	Sandrine Juglair	1	1	100
GB	2	JTC	2	2002-2003	Alex Harvey	Ockham's Razor			
		JTC		2002-2003	Charlotte Mooney	Ockham's Razor			
HR	2	JTCE	2	2009-2010	Antonia Kuzmanic	ROOM 100	2	0	0
		JTCE		2009-2010	Jakov Labrovic	ROOM 100			
IL/UK	1	Circus Next	1	2012-2013	Lior Shoov	La Boca abierta			
IRL	1	Circus Next	1	2013-2014	Darragh McLoughlin	Squarehead Productions	1	0	0
IT	3	JTCE	2	2009-2010	Salvatore Frasca	My!Laika			
		JTCE		2009-2010	Lorenzo Mastropietro	Subliminati Corporation			
		Circus Next	1	2012-2013	Jonathan Frau	Oktobre			
KR	1	JTCE	1	2009-2010	Yeojin Yun	Subliminati Corporation			
NL	4	JTC	2	2001-2002	Pina Blankevoort	Pina Blankevoort	1	0	0
		JTC		2002-2003	Jan Oving	Jongleur de Fables	1	0	0
		JTCE	1	2009-2010	Elske van Gelder	My!Laika			
		Circus Next	1	2015-2016	Sophie van der Vuurst de Vries	Circus Katoen			
PE	2	JTC	1	2001-2002	Jef Odet	Cirque Farouche-Zanzibar	1	0	0
		Circus Next	1	2015-2016	Mosi Espinoza	Galactik Ensemble			
PT	3	JTC	3	2001-2002	Suzanne Da Cruz	Suzanne Da Cruz	1	0	0
		JTC		2002-2003	Joaquim Gouveia	Circo Saudade	1	0	0
		JTC		2002-2003	João Paulo Dos Santos	O Ultimo Momento	1	0	0
SCT	2	Circus Next	2	2012-2013	Iona Kewney	Iona Kewney	2	0	0
		Circus Next		2012-2013	Joseph Quimby	Iona Kewney			
SE	2	JTC	1	2007-2008	Isak Lindberg	Tide company			
UK	2	JTCE	1	2009-2010	Anna Nilsson	BabaFish			
		JTCE	2	2009-2010	Girisho Gordon	Desastronauts			
		JTCE		2009-2010	Annabelle Holland	Kecca Rocca	1	0	0
TOTAL ART	135	dt FR (%)		48,1481481					
Circus Next	36	dt FR (%)	11	30,5555556					
JTCE	29	dt FR (%)	8	27,5862069					
JTC	70	dt FR (%)	46	65,7142857					

TOTAL	/PROG	/ AN	Structure	ANNEE	COMPAGNIE	ARTISTES	NATIONALITE	ANNEE NAISSANCE	AGE ANNEE CIRCUS NEXT	FORMATION	PAYS FORMATION	PAYS FORMATION DIFF PAYS ORIGINE	AU - 1 FORMATION EN France	AU - 1 FORMATION EN Belgique	AU - 1 FORMATION Pays Nords	ANNEE DIPLOME	PRIX	PRIX = SPECTACLE FIN ETUDES (AVANT)	CIE	ANNEE CREATION CIE	
58	1	1	Circus Next	2012-2013	Iona Kewney	Iona Kewney	SCT			1991-1995. DUNCAN OF JORDANSTONE COLLEGE OF ART 1996-1998. SCHOOL FOR NEW DANCE DEVELOPMENT 2003-2005. CIRKUSPILOTERNA (DOCH)	ECOSSE HOLLANDE SUEDE	OUI ET NON	NON	NON	OUI		AWARDS/RESIDENCIES 2014/15. CREATIVE SCOTLAND QUALITY PRODUCTIONS AWARD. 2013. CIRCUS NEXT LAUREATE AWARD 2012. CHOREOGRAPHIC FUTURES AWARD. SCOTLAND.				
			Circus Next	2012-2013	Iona Kewney	Joseph Quimby	SCT														
59	2	2	Circus Next	2012-2013	La Boca abierta	Lior Shoov	IL/UK	1986	26	X --- DANS LA RUE										CREATION DE LA CIE ANNE+LIOR	2012
			Circus Next	2012-2013	La Boca abierta	Anne Kaempf	FR			ENACR Ecole Nationale des Arts du Cirque // CNAC // 2005 Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, CNSAD	France // France // France	NON	OUI	NON	NON					CREATION DE LA CIE ANNE+LIOR	2012
60	3	3	Circus Next	2012-2013	Nuua	Olli Vuorinen	FI	1987	26	Académie Fratellini	France	OUI	OUI	NON	NON	2011	2 Prix : Festival Mondial du Cirque de Demain	OUI	CREATION DE LA CIE OLLI+LUIS	2012	
			Circus Next	2012-2013	Nuua	Luis Sartori do Vale	BR	1982	31	l'École Supérieure des Arts du Cirque, ESAC	Belgique	OUI	NON	OUI	NON	2008	Festival Mondial du Cirque de Demain	NON	CREATION DE LA CIE OLLI+LUIS	2012	
			Circus Next	2012-2013	Luis & Pedro Sartori do Vale	Luis Sartori do Vale	BR														
			Circus Next	2012-2013	Luis & Pedro Sartori do Vale	Pedro Sartori do Vale	BR	1985	28	l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque, ESAC	Belgique	OUI	NON	OUI	NON	2011					
61	4	4	Circus Next	2012-2013	Oktobre	Yann Frisch	DE	1990	23	l'École de Cirque du Lido de Toulouse	France	OUI	OUI	NON	NON		champion de France de magie (2010/ 2011/ 2012/ 2013), d'Europe (2011), du monde (2012)		CREATION CIE YANN + EVA + JONATHAN		
			Circus Next	2012-2013	Oktobre	Jonathan Frau	IT			l'École de Cirque du Lido de Toulouse	France	OUI	OUI	NON	NON					CREATION CIE YANN + EVA + JONATHAN	
			Circus Next	2012-2013	Oktobre	Eva Ordenez	AR			l'École de Cirque du Lido de Toulouse	France	OUI	OUI	NON	NON					CREATION CIE YANN + EVA + JONATHAN	
62	5	5	Circus Next	2012-2013	Sisters	Valia Beauvieux	FR			l'Université de danse et du cirque (DOCH)	Suède	OUI	NON	NON	OUI		Festival Mondial du Cirque de Demain		CREATION CIE VALIA+ MIKKEL + PABLO	2010	
			Circus Next	2012-2013	Sisters	Mikkel Hobitz Filtenborg	DK			AFUK Akademiet // l'Université de danse et du cirque (DOCH)	Danemark // Suède	OUI ET NON	NON	NON	OUI	2007 //				CREATION CIE VALIA+ MIKKEL + PABLO	2010
			Circus Next	2012-2013	Sisters	Pablo Rada Moniz	ES			l'Université de danse et du cirque (DOCH)	Suède	OUI	NON	NON	OUI					CREATION CIE VALIA+ MIKKEL + PABLO	2010
63	6	1	Circus Next	2013-2014	Alexander Vantournhout & Bauke Lievens	Alexander Vantournhout	BE	1989	25	l'Ecole Supérieure des Arts du Cirque (ESAC) // P.A.R. TS	Belgique // Belgique	NON	NON	OUI	NON	2010 // ?	2015 prix du public et KBC --TAZ (Theater aan Zee, Ostende) 2016 shortlist des jeunes chorégraphes de Aerowaves				
			Circus Next	2013-2014	Alexander Vantournhout & Bauke Lievens	Bauke Lievens	BE	1985	29	Université de Gand-arts spect // Université de Barcelone-philosophie art	Belgique // Espagne	OUI ET NON	NON	OUI	NON		2015 prix du public et KBC --TAZ (Theater aan Zee, Ostende) 2016 shortlist des jeunes chorégraphes de Aerowaves				
64	7	2	Circus Next	2013-2014	Darragh McLoughlin • Squarehead Productions	Darragh McLoughlin	IRL	1989	25	Fontys Academy of Circus Arts and Performance ACAPA	Pays-Bas	OUI	NON	NON	OUI	2008	2015: "Special Mention for individual achievements and comic innovation" - Be Festival Birmingham "Artist Bursary" - Cork County Council // 2016: "Next Generation Bursary Award" - Arts Council of Ireland				
65	8	3	Circus Next	2013-2014	Julia Christ	Julia Christ	DE			ESAC	Belgique	OUI	NON	OUI	NON	2001				Darragh + Elena Lydia Kreusch -- Irlande	2012

66	9	4	Circus Next	2013-2014	Marion Collé • Collectif Porte27	Marion Collé	FR				CNAC	France	NON	OUI	NON	NON	2009			Marion Collé, Matthieu Gary, Vasil Tasevski	2008		
67	10	5	Circus Next	2013-2014	Nacho Flores	Nacho Flores	ES				l'Ecole de cirque Carampa // l'Ecole de théâtre Navarro Mar Lecop // l'Ecole de cirque de Moscou // LIDO Toulouse	Espagne Russie France	OUI ET NON	OUI	NON	NON							
68	11	6	Circus Next	2013-2014	Z Machine	Netty Radvanyi	FR																
		6	Circus Next	2013-2014	Z Machine	Johan Bichot	FR	1982	32		1999-2002 Initiation à la danse contemporaine au CCN Orléans avec Josef Nadj, Laurence Levasseur et Frédéric Lescure 2002-2003 Centre des Arts du Cirque Balthazar (Montpellier) 2003-2005 ENACR Rosny-sous-Bois : Brevet Artistique des Arts du Cirque 2006-2008 Académie Fratellini La plaine Saint Denis : DMA Arts du cirque	France	NON	OUI	NON	NON	2008						
69	12	1	Circus Next	2015-2016	Cie La Migration	Quentin CLAUDE	FR	1991	25		2006 / 2007 Lycée Expérimental de Saint-Nazaire // 2007 / 2008 Passe- muraille // 2008 / 2010 Balthazar // 2010/2012 ENACR // 2012/2014 CNAC	France // France // France...					2014	Lauréat 2014 à la SCAD pour la création du double fil de fer rotatif	oui				
			Circus Next	2015-2016	Cie La Migration	Marion EVEN	FR				Lycée Expérimental de Saint-Nazaire // Département d'Art Dramatique du Conservatoire de Besançon // Master Danse à Paris 8	France // France // France	NON	OUI	NON	NON					La Migration	2015	
70	13	2	Circus Next	2015-2016	Cie Two	Katja Andersen	DK				AFUK // LIDO	Danemark // France	OUI ET NON	OUI	NON	OUI	2013						
			Circus Next	2015-2016	Cie Two	Ricardo Gaiser	BR-DE				Ecole préparatoire de cirque de Montpellier // LIDO	France // France	OUI	OUI	NON	NON	2013					CIE TWO	2013
71	14	3	Circus Next	2015-2016	Cie du Chaos • Rafael de Paula	Rafael de Paula	BR	1984	32		Escola Popular de circo de Belo Horizonte // CNAC	Brésil // France	OUI ET NON	OUI	NON	NON	2011/12					CIEDU CHAOS	2012
72	15	4	Circus Next	2015-2016	Circus Katoen	Willem Balduyck	BE	1989	27		Ecole de cirque du Codarts Rotterdam Circusarts	Pays-Bas	OUI	NON	NON	OUI	2012					CIRCUS KAOTEN	
			Circus Next	2015-2016	Circus Katoen	Sophie van der Vuurst de Vries	NL	1990	26		Ecole de cirque du Codarts Rotterdam Circusarts	Pays-Bas	NON	NON	NON	OUI	2012						
73	16	5	Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Mathieu Bleton	FR	1986	30		ENACR Ecole Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois // CNAC	France // France	NON	OUI	NON	NON	2010						
			Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Mosi Espinoza	PE				ENACR Ecole Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois // LIDO	France // France	OUI	OUI	NON	NON							
			Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Jonas Julliard	FR				ENACR Ecole Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois // LIDO	France // France	NON	OUI	NON	NON							
			Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Karim Messaoudi	BE				ENACR Ecole Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois // CNAC	France // France	OUI	OUI	NON	NON	2010						
			Circus Next	2015-2016	Galactik Ensemble	Cyril Pernot	FR				Ecole de cirque «Piste d'Azur» // ENACR Ecole Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois	France // France	NON	OUI	NON	NON							
74	17	6	Circus Next	2015-2016	Motchok • Dymitry Szypura	Dymitry Szypura	DE				Lido	France	OUI	OUI	NON	NON							
75	18	7	Circus Next	2015-2016	Sandrine Juglair	Sandrine Juglair	FR	1983	33		CNAC	France	NON	OUI	NON	NON	2008						

CN	18	3 ANS	6 / AN EN MOYENNE
	18		

Moyenne d'âge	27,86666667
Min	23
Max	33

NBRE OUI	15	19	5	8
NBRE NON	10	12	26	23
NBRE OUI ET NON	6	X	X	X
NBRE CASES VIDES	5	3	3	3
Total	36	36	36	36

PAYS DU NORD : Danemark, Pays-Bas, Finlande, Suède

Etudes en France	19/36
Etudes dans pays différent du pays d'origine	21/36

INSITU PLATFORM 2014 - 2017 - Liste des artistes ayant bénéficié d'une aide à l'écriture

2015	Hommes	Femmes	2016	Hommes	Femmes	2017	Hommes	Femmes
	BELLINKX Johannes Belgique LANFRANCHI Matteo (Effetto Larsen) Italie SCARBOROUGH Adam Royaume-Uni JORIS Eric (CREW) Belgique Paka Grande-Bretagne Schweitzer Adelin (Deletere) France STROUHAL Jonas République Tchèque DEPERROIS Fabrice (les Plastiqueurs) France JESEQUEL Guénoilé (bureau Cosmique) Rennes Marteinson Ari (Bureau Detours) Danemark	DAHRENDORF Sabine Allemgane/Espagne Christer LUNDAHL & Martina SEITL Suède SWEZsolt (Don't Eat Group) Hongrie WILDLING Elisabeth Autriche CORNIL Marianne (ThéâtreFragile) Allemagne DENAMBRIDE Alix (Cie sous X) France QENA Hana (HAVEIT) Kosovo RUFFINI Alice (Cie Andaere) France		LAMERS Thomas (Walden Collective) Pays-Bas TOTH Bálint (MEETLAB) Hongrie ZAHORANSKY Dušan République Tchèque JERRAM Luke Grande-Bretagne CHATELAIN Christophe (PuddingTheatre) France BÖLTER Franck Allemagne PFEIFFER Jan République Tchèque UGUZZONI Matteo (Urban Games Factory) Italie	EJDRUP HANSEN Elle-Mie Norvège CSERHATI Gabriella Hongrie/France HORVATH Lisa (SPIELRAUM Ensemble) Autriche CORTE Anne (Roure) France DELAITE Marie (L'ecumérie) France NOKSHIKI Agnes Kosovo SETOHY Saffy Royaume-Uni MORETUS Doriane (Cie Adhok) France		MISTRIOTIS Alexandros Grèce THUOT Anne France/Belgique BAROTTI Marco Italie/Allemagne TZEKOVA Veronika Bulgarie/Autriche KOCHAN Martin Slovaquie RUSU Stefan Moldavie	
	10	8		8	8		4	22

Programmation chez les membres

2015			2016		2017
Agence Touriste	France	Rara Woulib	France	SPIELRAUM Ensemble	Autriche
Alex RIGG	Grande Bretagne	X-TNT	France	Jeanine DATH	Belgique
Arearea	Italie	Les Plastiqueurs	France	BERLIN	Belgique
Asphalt Piloten	Allemagne	Kristof KINTERA	République Tchèque	Benjamin VANDEWALLE	Belgique
CREW	Belgique	Dusan	République Tchèque	Veronika TZEKOVA	Bulgarie
Station House Opera	Grande Bretagne	ZAHORANSKI	France	Onyrikon	Suisse
Dries VERHOEVEN	Pays-Bas	Lieux publics & cie	Pays-Bas	ThéâtreFragile	Allemagne
Elisabeth WILDLING	Autriche	TAAT	France	PUDDING THEATRE	France
FC Bergman	Belgique	Bureau Cosmique	France	Kurt Demey	Belgique
Sabine DAHRENDORF	Espagne	Cédric BRANDILLY	Danemark	G.Bistaki	France
ODA Teatri	Kosovo	Bureau Detours	Kosovo	La Fabrique Royale	France
Johannes BELLINKX & Chiara TREVISAN	Belgique & Italie	Agnes NOKSHIQI	Grande-Bretagne	Adelin Schweitzer/Deletere	France
TAAT	Pays-Bas	Tony Clifton circus	Pays-Bas	Alexandros Mistriotis	Grèce
Kitt JONHSON	Danemark	Walden Collective	Danemark	MEETLAB	Hongrie
Kud Ljud	Slovénie	Kitt JONHSON	Allemagne	Anna Rispoli	Italie
kurt DEMEY	Belgique	Plastique fantastique	France	EFFETTO LARSEN	Italie
lotte VAN DEN BERG	Pays-Bas	Olivier Grossetête	Belgique/Argentine	Lucas de Man	Pays-Bas
Plastique Fantastique	Allemagne	Rodrigo PARDO	Suisse	Asphalt Piloten	Allemagne
Matteo LANFRANCHI	Italie	Juri CANEIRO	Allemagne	Luke JERRAM	Grande-Bretagne
Cie OSMOSIS	France	TheatreFragile	Allemagne	Saffy SETOHY	Grande-Bretagne
Thor MCINTYRE-BURNIE	Grande-Bretagne	Asphalt Piloten	Allemagne	Samson OGIAMEN	Grande-Bretagne
X-TNT	France	Franck BÖLTER	France	ODA Teatri	Kosovo
		Cie Adhok			

Total /prog	PROGRAMME	ANNEE	CREATION	ARTISTES	NATIONALITE	ANNEE NAISSANCE	AGE ANNEE PROG	FORMATION	PAYS FORMATION	PRIX	PAYS PRIX	CIE	ANNEE CREATION CIE
1	Emerging 1 Spaces		2015 Framing	Johannes Bellinkx	BE, NL	1978	37	graduated in Mime from the Amsterdamse Theaterschool in 2013. At that time he was already working for several successful artists in the Netherlands and abroad, and was a performer and scenographer at Theater TUIIG.					
2	2		We Meet in Paradise	Mariane Cornil	FR-DE	1977	38	étude la culture et la langue allemande à la Sorbonne avant d'emménager à Berlin en 2000. formation en mime aux Etages. promotion 2012/2013 du master SPEAP Sciences Po Expérimentation Politique et Art. Elle est également secrétaire de la fédération allemande des arts en espace publiques.				Theatre Fragile	
3	3		Epilogue of an Initiation - the secret of Jellyfish	Sabine Darhendorf	ED-ES			Elle a étudié la science du théâtre, le cinéma, la philosophie et la germanistique à l'université de Cologne. En 1984, elle présente son premier travail.					
4	4		La disparition	Alix Denambride	FR			Apprentie à la FAI AR (Formation Avancée et Itinérante des Arts de la Rue) à Marseille. CEPIT au Théâtre de l'Iris de Villeurbanne dirigé par Philippe Clément. D.E.T. mention bien et félicitations du jury. MASTER Recherche d'Etudes Théâtrales Université Lyon II. Premier puis de second cycle au Théâtre de l'Iris à Villeurbanne. LICENCE Arts du Spectacle Université Lyon II. LICENCE Lettres Modernes Université Lyon II. BACCALAUREAT Littéraire option théâtre au Lycée Baudelaire (Annecy). Conservatoire Régional d'art et d'expression dramatique d'Annecy avec le metteur en scène Franck Berthier.	FR			Compagnie sous X	
5	5		Oneiric Ways	Fabrice Deperrois	FR	1966	49	ecole régional des beaux-art de rouen Art - Rouen Join-Lambert Rouen	FR			Les plastiqueurs	
6	6		L'escalier	Guéno Jezequel	FR			Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Bretagne	FR			Bureau Cosmique	2012
7	7		Where is Hamlet?	Eric Joris	BE	1955	60	Royal Academy of Fine Arts (Antwerp) (BE) and the Brussels RITS Institute for Media and Film, languages, art history and economy at Sorbonne, (Paris), Cambridge University (United Kingdom), Heidelberg (Collegium Palatinum) and Tokyo (ETP fundings by European Government)		He has received eminent prizes and fellowships from the French and Flemish government, as well as from various foundations. CREW Eric Joris is participating in the prestigious program 2020 3D Media, which has secured the backing of the European Commission. CREW is also artistic partner in the EU-funded multidisciplinary research consortium Dreamspace, which develops tools that enable creative professionals to combine live performances, video and computer generated imagery in real time.[3] He is a mentor of the Forecast Platform 2015-2016, an international platform that promotes emerging talents.		CREW	1991
8	8		Mnemosine	Matteo Lanfranchi	IT	1976	39	Diploma di maturità scientifica presso il liceo scientifico statale F. Severi di Milano. Diploma corso attori della Civica Scuola d'Arte Drammatica "Paolo Grassi" di Milano (2001). IT		Filmlab Biennale College 2012 – Biennale di Venezia Premio scrittura di scena Lia Lapini 2011 con Innerscapes Premio ETI Eolo Awards – Miglior progetto produttivo italiano 2010 con Lasciateci perdere Biennale Giovani Artisti d'Europa e del Mediterraneo 2009 con Aggregazione Primo premio concorso di Drammaturgia Urbana Borgo Teatro 2009 con TUO/OUT Secondo premio Festival Internazionale di Regia 2008 con Lo sguardo di Amleto Menzione speciale Festival SubUrbia 2008 con Dukkha – azione privata Bando Movin'Up GAI - Giovani Artisti Italiani 2008 con Dukkha – azione privata Premio Hystrio-Arlecchino d'Oro 2005 con Troiane Premio ETI Eolo Awards – Miglior Spettacolo 2005/2006 con Per la strada		Effetto Larsen	

9	9	Journey to the Center of the Earth	Christer Lundahl	SE			Central of Saint Martin College of Art Promotion 2006		Lundahl & Seidl	2003
							Designskolen Kolding Master's degree Communication design 2007 – 2012 During my studies I started a series of collaborative platform projects which have shaped the work I do today. BA project: an analysis of Iceland's core brand through Simon Anholt's 'nation brand' theories. MA project: a study of the use of chance as a driver of creativity. Dieter Roth Academy 2012 – 2012 Den Skandinaviske Designhøjskole Graphic Design 2006 – 2007			
10	10	DENNIS Design Center	Ari Marteinsson	DK			Menntaskolininn á Akureyri Field of Sociology 2002 – 2006		Bureau Detours	2006
11	11	Make toast not War	PAKA	UK						
12	12	Shoe Shining	Hana Qena	XK					HAVEIT	2011
13	13	ZAHABA (partir)	Alice Ruffini	FR	1988		She studied Fine Arts (2006-2011) at L'école des Beaux arts d'Angers (France) then in the Hochschule für bildende Kunst of Dresden (Germany) in the trans-disciplinary studio of Ulrike Grossarth. She joined the 4th promotion of the FAIAR, Itinerant Advanced Formation in public space (2011 / 2013). FR, DE			
14	14	/	Adam J. Scarborough	UK	1984		Glasgow University: Theatre Studies and English Lit. (1st Class Honours), 2006-2010 _ Adam J. Scarborough (born 1984 in Natwich, UK) studied Creative Writing and Theatre Studies at the University of Glasgow (2010). He worked with NVA (Glasgow, Scotland) from 2010 to 2013, helping deliver their community engagement strands across several large-scale public art projects. He has exhibited and performed nationally and internationally at places such as: rtsite (Colchester, Eng.), GENERA- TORprojects (Dundee, Scotland), Xero, Kline & Coma (London, GB), chashama (New York City, USA) and MeetingInZdonov (Zdonov, CZ) Alongside his own projects, Adam is currently working with the Center for Artistic Activism (New York, USA) to assist with development and delivery of their School of Creative Activism workshops – working across the world with activists in fields such as sex worker rights, LGBTQ rights and access to medicines. Adam currently lives and works in 31 Glasgow, Scotland.	Scottish Arts Trust Award, 2014 Royal Conservatoire Artist Bursary Award, 2014 Open Arts Fund, 2011 1st place, 2010 Creative Writing Dissertation Award, Glasgow University		

15	15	The Drone Release	Adelin Schweitzer	FR	1978	37	Après avoir obtenu son DNSEP en 2004 à l'école supérieure d'art d'Aix-en-Provence, il rencontre l'association Lézarap'art basé dans les quartiers Nord de Marseille où il obtient un espace qui lui permet de poursuivre ses recherches.	FR		
16	16	Imagine the Lake	Jonáš Strouhal	CZ	1985	30	Jonas Strouhal currently completes his studies at the Academy of Fine Arts at UMRUM "Dr. The brain" will be his diploma work. Already during his studies he successfully presented his work in France, New York, London, or Beijing.			
17	17	Exploring the concept of Places	Elisabeth Wildling	AT	1973	42	2005 Diploma in "Digital Art" with Tom Fürstner, University of Applied Arts Vienna 1997-99 Studium Visuelle Mediengestaltung with Peter Weibel, University of Applied Arts 1999 Diploma in "Industrial Design" with Paolo Piva, University of Applied Arts Vienna	AT		
18	Emerging Spaces	2016 European Voices	Elle-Mie Ejdrup Hansen	DK	1958	58	http://www.ejdruphansen.dk/about/			
19	2	Proust	Gabriella Cserhati	FR	1980	36			GK Collective	
20	3	Time Bends	Kate Pendry	UK						
21	4	Final Season	Lisa Horvath	AT	1989	27	2013 she finishes her studies of stage and costume-design at University of Arts, Graz with distinction.	AT	Spielraum Ensemble 2014	
22	5	Windstille	Thomas Lamers	NL					Walden collective	
23	6	Cross your borders	Bálint Tóth	HU						
24	7	Zero Avril	Anne Corté	FR	1987	29	FAI-AR 2010	FR	Association Roure	
25	8	Passage	Dušan Zahoranský	CZ	1972	44	991 - 1997 The Academy of Fine Arts and Design in Bratislava, Slovakia, sculpture department "Free creativity" studio of Prof. Juraj Bartusz 1994 The Nottingham Trent University, England Tempus Exchange Programme 1995 The Slippery Rock University of Pennsylvania, U.S.A. scholarship	SK, UK, USA	2002 "Artists in Residence", Wien, KulturKontakt Austria 2001 "The Oskár Čepan art prize", finalist of the competition for young slovak visual artist 1997 "Young Slovak Visual Artist of the Year" Special recognition - finalist of competition 1997 "The 1997 Central European Culture Initiative Prize" Institute for the Danube Region and Central Europe, Wien scholarship Paris, France 1996 "Young Slovak Visual Artist of the Year" Special recognition - finalist of competition 1996 "Pépinière programme" - scholarship - Cork, Ireland	AT2, SK3, UK

26	9	Museum of the Moon	Luke Jerram	UK	1974	First Class BA (Hons) DEGREE UWIC 1994-1997 2005 St. Lawrence University, New York, USA 1996 42 University of Gloucestershire, Foundation 1994 am.com/cv/	Visiting Fellow at the Faculty of Health and Applied Sciences, UWE 2018 Leverhulme Trust Artist in Residence Grant at University of Bristol 2017 ACE Grants for the Arts Programme. Artwork with 20-21 Visual Arts, UK 2016 Visiting Senior Research Fellowship at CFPR, University of West of England 2012-2015 ACE Grants for the Arts Programme funding residency at the Glass Hub, UK 2014 British Council – Grants for travel to Tel Aviv 2012 and Mexico City 2014 Omaha Entertainment and Arts Awards. Play Me I'm Yours 'Best Public Art' 2013 Fellowship at Museum of Glass, Washington 2011 ACE Grants for the Arts Programme, Touring of Aeolus 2010 25th Rakow Award from The Corning Museum of Glass 2010 EPSRC, PPE Grant with ISVR, University of Southampton 2009 Nominated for Paul Hamlyn Foundation Award for Visual Artist 2009 & 2005 Nominated for Artes Mundi 4 Prize 2009 ACE Grants for the Arts Programme, Touring of the Dream Director 2008 Institute of Medical Image Award for HIV sculpture 2007 UK Clark Digital Arts Bursary, Watershed Media Centre 2006 AHRC Arts and Science Fellowship at UWE 2005-2006 Drawing Inspiration Award received for educational workshops 2006 Arts and Business Award, Strike a Match 2006 NESTA (National Endowment for Science Technology and Arts) Fellowship 2002- https://www.lukejerram.com/cv/ ACE Arts Council Touring grant for Tide 2001 DaZ Digital Arts Development Agency Clarkes Digital Bursary 1999		
27	10	Estrans	Delaite Marie	FR		FAI-AR Création en espace public 2013 – 2015 École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles Paysagiste DPLG 2006 – 2010 Amsterdams Hogeschool voor de Kunsten - Master 2 Landscape Architecture 2008-2009	L'écumerie	2014	
28	11	I DANCE YOU	Agnes Nokshiqi	XK		She graduated from the Faculty of Dramatic Arts, Skopje in 1998. She teaches at the Faculty of Arts at the University of Pristina in Kosovo.			
29	12	Geopolis	Christophe Chatelin	FR					
30	13	Immortels	Doriane Moretus	FR		école de théâtre à Bruxelles (EAT) puis chez Jacques Lecoq à Paris.	prix de la SACD ainsi que celui de la révélation du Festival de Beweeging.	Adhok	2012
31	14	Refugee Origami Camp	Frank Bölter	DE		Münster Academy of Fine Arts from 1998 to 2003	2017 Stiftung Kunstfonds 2016 Stadtlabor Cologne 2015 Insitu Reiestipendium Sri Lanka Public residence – die Chance, Montag Stiftung Kunst und Gesellschaft 2013 Stiftung Landschaft in Kooperation mit ARTE 2012 Kunsthaus Kloster Gravenhorst 2011 Residenzstipendium Schloss Balmoral 2010 Kulturstiftung des Bundes 2008 Kunststiftung NRW 2007 Künstlerhaus Lauenburg, Künstlerdorf Schöppingen, Stiftung Kunstfonds, International Art Award, Lulea, Schweden 2006 Projektstipendium Pilotprojekt Gropiusstadt, Berlin, Förderpreis Columbus Art Foundation, Ravensburg/Leipzig, Kulturförderpreis Kreis Herford 2005 Projektstipendium Kunsthaus Kloster Gravenhorst 2003 Europastipendium Kunstakademie Münster		

32	15	Support Points III.	Jan Pfeiffer	CZ	1984	2006 - 2011 Academy of Fine Arts (AVU), studio of Jiri Prihoda, Prague, Czech Republic 2010 Cooper Union, New York, USA - exchange 2008 Academy of Fine Arts (AVU), studio of Zbigniew Libera, Prague, Czech Republic 2002-2005 School of Design and Art, Prague, Czech Republic	CZ3, USA	2011 Henkel Award - First prize, Czech section 2009 Other Visions 2009, PAF - 8th festival of Film Animation - Jury Award Essl Award CEE 2009 - First prize Grant award from the City Council of Prague for the Telescopic Studio Project - External project of the Václav Špála Gallery, Prague, Czech Republic 2008 Grant award from the Standpunkte Landeplätze for a public space installation, curator: Wolfgang Herzer, Weiden, Germany	CZ, DE
33	16	Games for change	Matteo Uguzzoni / Augusto Pirovano	IT		Profil architecte et économiste http://www.urbangames-factory.it/en/about-en/			Urban Games Factory / Focus
34	17	Light Field	Saffy Setohy	UK		Trained at Laban, Saffy graduated in 2007. She has worked as a performer with choreographers including Henrietta Hale, Matthias Sperling, Angela Praed, Willi Dörner, and performed in the restaging of Yvonne Rainer's seminal post-modern work Trio A for Move: Choreographing You at the Hayward Gallery. She has made various collaborative installation, outdoor, sited, stage and screen works for rural and urban contexts, commissioned and presented in the UK and internationally.		Recently Saffy was awarded the choreographer bursary by Saltire Society and Scottish Dance Theatre. In 2015-2016, Saffy was selected to participate in the Dance Artist/Curator Mentorship Scheme, supported by Siobhan Davies Dance. She was an 'emerging artist in residence' at the Southbank Centre from 2010-2012, and is currently an InSitu artist, supported by UZ Arts.	
35	1	Emerging Lab	FOOOOTBALL LLL	Veronika Tzekova	AT	1973	Master en Beaux-Arts du Dutch Art Institute, Enschede en 2001. En 2004-2005, elle a pris part à "Transnational Spaces", un programme post- universitaire de la Fondation Bauhaus Foundation 44 à Dessau en Allemagne.	Tzekova was nominated for several awards: Gaudenz B. Ruf Award, Sofia, Bulgaria, category "Advanced Artists", 2011; Unlimited, Mtel awards for contemporary arts, Sofia, Bulgaria, 2011; GO11 AWARD FOR URBAN ALTERNATE USE, 2011 and Pimp dein IKEA design competition where she won first prize in 2013. In 2016 Tzekova was awarded Arbeitsstipendium für zeitgenössische bildende Kunst - Förderungspreis des Landes Steiermark für zeitgenössische bildende Kunst.	
36	2	The Reception	Alexandros Mistriotis	GR			École Supérieure des Beaux-Arts de Marseille, France.		
37	3		Martin Kochan	SV			2008 - 2010 Faculty of Fine Arts, University of Technology, Rybářská 125/13/15, 60300 Brno Figurativesculpturestudio 1, Head of studio doc. ak. soch. Michal Gabriel 2007 - 2002 Faculty of Education of Trnava University, Department of Teaching general subjects for 2nd grade school, combined of biology and art education 2002 - 2001 Civil military service in Cultural Pedagogic Centre DIVA - the production of historical musical instruments, Tulipánová 14, 917 01 (Miro Švický) 1999 - 1995 Vocational School of Forestry in Banská Štiavnica, study: art and craftsmanship of wood (graduation) 1993 - 1995 Private arts school in Trnava (Doc. Akad. Mal.B. Baláž)		
38	4		Stefan Rusu	MD					
39	5	The woodpecker	Marco Barotti	DE			music studies at the Siena Jazz Academy		
40	6	Study 3: Lydia Richardson: African	Anne Thuot	BE					