

Theatre Research in Canada Recherches théâtrales au Canada

Présentation Pleins feux sur les festivals

Ric Knowles

Volume 40, Number 1-2, 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1068254ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1068254ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Graduate Centre for the Study of Drama, University of Toronto

ISSN

1196-1198 (print)

1913-9101 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Knowles, R. (2019). Présentation : pleins feux sur les festivals. *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 40(1-2), 5–9.
<https://doi.org/10.7202/1068254ar>

Présentation : Pleins feux sur les festivals

RIC KNOWLES

Au Canada comme ailleurs, la commodification de la culture en événements festivaliers (Bennett et al.) va bon train. En effet, les festivals de musique, de cinéma et de culture s'y multiplient comme des champignons; certains festivals, comme le Fungus Among Us de Whistler, en Colombie-Britannique, se consacrent même à ce modeste organisme. Du Sound Symposium de Saint-Jean (Terre-Neuve) au festival Fringe de Victoria, en passant par le festival Island Unplugged de l'île Pelée (le point le plus au sud du Canada) et le festival des arts Alianait d'Iqaluit, au Nunavut, les festivals parsèment le paysage théâtral de ce territoire que l'on appelle aujourd'hui le Canada. Partout au pays, ils font de petites localités rurales des destinations touristiques et transforment des centres urbains en « villes festalières » (voir Johansson, Thomasson). En travaillant au *Cambridge Companion to International Theatre Festivals*, j'ai compilé une liste de plus de quarante festivals internationaux de théâtre, de performance et d'arts multidisciplinaires au Canada, à laquelle il faudrait ajouter les festivals de musique ou de son, de cirque et d'arts visuels. S'y ajoutent encore divers rassemblements shakespeariens : le festival Shakespeare by the Sea sur la côte Est, Bard on the Beach en Colombie-Britannique, la programmation des théâtres de répertoire à Stratford et à Niagara-on-the-Lake, ou encore les nombreux festivals sans composante internationale comme le festival sans lieu fixe qu'est le Magnetic North. Il ne faudrait pas oublier non plus les vingt-et-un membres de l'association canadienne de festivals Fringe (auxquels s'ajoutent neuf membres basés aux États-Unis), ni les autres festivals « rebelles » de cet ordre.¹

Certains festivals du Canada, comme le Luminato de Toronto et le Festival TransAmériques (FTA) de Montréal, par exemple, occupent une place importante au sein du circuit « élite » international, programment des spectacles du monde entier et participent au marché mondialisé. Le High-Performance Rodeo de Calgary, le PuSh de Vancouver et le festival Progress de Toronto font partie d'un circuit mondial de festivals gérés par des artistes qui, au lieu d'offrir une programmation, sont organisés par des équipes de commissaires soucieuses de respecter des priorités artistiques plutôt que des priorités en matière de planification urbaine. D'autres festivals, comme le RUTAS de Toronto, l'IMPACT de Kitchener ou le Prismatic d'Halifax, mettent l'accent sur des communautés de différence interculturelles à l'échelle hémisphérique, mondiale ou nationale. D'autres encore, comme le Festival du Monde Arabe de Montréal, ciblent des communautés culturelles précises. Certains festivals sont dédiés à un groupe démographique ou à une communauté d'intérêts spécifique (pensons aux nombreux festivals de théâtre jeunesse ou au Queer Arts Festival de Vancouver), axés sur un groupe linguistique donné (le festival international de théâtre yiddish de Montréal, par exemple) ou consacrés à un genre donné (le festival international de marionnettes de Vancouver, le festival international burlesque de Winnipeg, ou le festival Montréal Complètement Cirque). Des

festivals dynamiques et productifs sont issus aussi des communautés autochtones; pensons par exemple aux événements internationaux ponctuels qu'ont été le festival Living Ritual organisé en 2017 par la compagnie Kaha:wi Dance Theatre de Toronto ou au festival d'arts autochtones Ka'tarohkwi qui a eu lieu à Kingston en 2019; aux festivals dramaturgiques comme le Weesageechak Begins to Dance de la compagnie Native Earth Performing Arts (qui soufflera cette année ses 29 bougies) ou le festival multiarts Talking Stick qu'organise la compagnie vancouveroise Full Circle: First Nations Performance de Margo Kane.

Bien peu de travaux ont porté jusqu'à présent sur les différents festivals, et moins encore sur un plus vaste «paysage festivalier»² au Canada, et pourtant, ce domaine important de l'activité culturelle et théâtrale ne demande qu'à être documenté, analysé et théorisé. Ce numéro, qui ne saurait couvrir à lui seul un terrain si vaste, a pour but d'initier, d'encourager et d'inspirer d'autres travaux dans ce que Karen Fricker a appelé «un champ complexe et sous-exploité des études théâtrales» (79). Les articles réunis dans ce numéro ne s'intéressent pas aux festivals de destination à grande échelle qui participent au marché spectaculaire et commercialisé. Ils ne s'intéressent pas non plus aux circuits festivaliers néolibéraux Fringe qui relèvent de l'exploitation. Il sera plutôt question ici des festivals de plus petite échelle, plus ciblés et sans doute plus productifs sur le plan culturel, qui prennent appui à des communautés locales bien définies.

Dans un article consciemment collaboratif intitulé «Transformational Kinstellatory Relations and the Talking Stick Festival», Lindsay Lachance et Selena Couture s'inspirent de la théorie des constellations de Leanne Betasamosake Simpson, de la «kinstellatory theory» (théorie stellaire axée sur la parenté) de Karen Recollet et du concept de «normativité enracinée» de Glen Coulthart afin de penser le festival comme site d'un «amour décolonial», doté d'un potentiel transformateur pour les peuples autochtones. Selon Lachance et Couture, «le festival Talking Stick est plus qu'une série d'événements, de performances et de tables rondes programmés; c'est une série de liens qui revendique un espace à l'intérieur duquel des artistes autochtones peuvent se présenter comme ils souhaitent être vus et où les participants autochtones et allochtones peuvent se laisser transformer par l'expérience.»

Les contributions de Natalie Alvarez et de Brittany Kraus à ce numéro portent sur des festivals gérés par des artistes qui réunissent des communautés immigrantes et autochtones minoritaires et qui, chacune à sa façon, célèbrent les «racines» et les «routes» non européennes. Ce sont là deux termes employés par Alvarez dans «Roots, Routes, RUTAS», un article dans lequel cette dernière fait valoir que le festival international RUTAS, de concert avec son pendant national, le festival CAMINOS (tous deux sont produits en alternance par Aluna Theater, une compagnie latine de Toronto, et la compagnie Native Earth Performing Arts), sert de «lieu commun théâtral» pour «rassembler des artistes», entretenir des relations hémisphériques le long des routes sud-nord, présenter des peuples autochtones des deux continents, et transformer la façon de penser des artistes et des chercheurs du milieu théâtral, de manière à leur faire voir autrement les origines du théâtre au Canada, généralement conçues comme étant exclusivement européennes. Dans un article intitulé «Art for Everyone? Mush, Multiculturalism, and the Prismatic Arts Festival», Brittany Kraus se penche sur un deuxième festival interculturel, le festival des arts Prismatic qu'organise chaque année la compagnie One Light Theatre, un théâtre «diversifié sur le plan culturel» de Halifax. Si le festival RUTAS a pour principal souci de renforcer les liens entre les diverses communautés

hémisphériques, Prismatic veut mettre à l'avant-scène, au Canada atlantique et au Canada en général, des artistes historiquement sous-représentés des communautés autochtones, immigrantes, diasporiques et noires du Canada. Ce faisant, ses organisateurs se livrent à des négociations complexes dans lesquelles entrent en jeu les besoins des communautés, cultures et artistes en situation minoritaire, les discours et les facteurs déterminants de l'industrie théâtrale de la culture dominante, de même que les attentes des spectateurs d'Halifax. Ils souhaitent ainsi « créer des alliés », bâtir des communautés, créer des contextes à l'intérieur desquels ce type de travail pourra être compris et appuyé, créer des occasions de dialogue et de sensibilisation, lutter contre le racisme systémique au sein de l'industrie théâtrale et de la culture en général, et mettre en vedette un large éventail d'œuvres par des artistes professionnels issus de diverses communautés sous-représentées.

Dans « A Small Festival for Small People: The WeeFestival as Advocacy », Heather Fitzsimmons-Frey s'intéresse à un festival « alternatif » consacré à un tout autre public sous-représenté. Selon Fitzsimmons-Frey, le WeeFestival, produit tous les deux ans par la compagnie Theatre Direct de Toronto à l'intention d'un très jeune public (les moins de six ans), sert de « sphère publique parallèle qui incite les décideurs, les bailleurs de fonds et les artistes à repenser le lien entre les arts, les citoyens en bas âge et la vie urbaine ». Les organisateurs de ce festival appuient les intérêts de ce public en présentant des œuvres locales, nationales et internationales de « qualité », en créant un espace axé sur l'enfant et en le transformant en événement festivalier, et en permettant des échanges créatifs entre artistes, activistes, éducateurs, décideurs et fournisseurs de soins — échanges qui prennent très au sérieux les souhaits, les désirs, les goûts et les exigences des très jeunes enfants, que ces derniers expriment par des réactions audibles et visibles.

Le dernier article de ce numéro, signé par Antje Budde et Sebastian Samur et intitulé « Making Knowledge/Playing Culture: Theatre Festivals as Sites of Experiential Learning », aborde le thème des festivals dans une perspective pédagogique. Budde et Samur ont animé un cours d'été de premier cycle à l'Université de Toronto dans le cadre duquel les étudiants devaient assister au festival Fringe de Toronto et au festival d'Avignon, en France, pour ensuite comparer et analyser leurs expériences. Les deux collègues situent leur expérience dans le contexte du cours, de l'appareil critique et des festivals à l'étude et parlent du cours en tant qu'apprentissage par l'expérience, par le truchement de trois « modes d'engagement » : l'apprentissage nomade (en déplacement, en mode numérique), le savoir incarné (par la participation, l'expérience et le sentiment) et la réalisation critique (par une combinaison de pensée critique et de réalisation physique).

Ce numéro consacré aux festivals est grandement enrichi par quatre contributions à la section Forum. La première, d'Andy Houston, est fondée sur des entrevues réalisées avec les organisateurs d'IMPACT, un festival avant-gardiste et interculturel de Kitchener-Waterloo, et des membres de cette communauté, et porte sur ce que certains considèrent comme l'impact relativement faible et lent de cet événement biennal sur la culture de la région malgré son essor sur le plan national et international. Les autres contributions au Forum sont constituées de conversations avec cinq personnes qui travaillent à l'organisation, à la planification et à la gestion d'un festival. T.L. Cowan s'entretient avec Miriam Ginestier et Moynan King, directrices artistiques des festivals Edgy Women de Montréal et Hysteria de Toronto respectivement; Laura Levin s'entretient avec Laura Nanni, directrice artistique du festival Summerworks de

Toronto; et Keren Zaiontz s'entretient avec Deborah Pearson, fondatrice du Forest Fringe d'Édimbourg, et Joyce Rosario, directrice de la programmation et directrice artistique par intérim du festival PuSh de Vancouver. Ensemble, ces contributions jettent un éclairage considérable sur l'organisation, la planification et le commissariat de ces importants festivals, de même que sur les rêves et les désirs des femmes qui les dirigent.

Notes

- 1 L'association canadienne de festivals Fringe, le CAFF, exige de ses membres qu'ils adhèrent à certains principes — programmation en accès libre ou par loterie, rétrocession des recettes de billetterie aux artistes, accessibilité, inclusion, etc. (voir Fringe Festivals). Les « rebelles » dont je parle ici refusent de le faire.
- 2 Voir, par exemple, Anderson (« Democratizing » et « Luminato ») au sujet du festival Luminato de Toronto; Batchelor au sujet du Fringe d'Edmonton; Dickinson au sujet du PuSh; McLean sur la composante « Streetscape » du festival Luminato; Schryburt sur le Festival TransAmériques; Willems-Braun sur les Fringe de Vancouver et Winnipeg; Yuen au sujet du festival Nuit Blanche de Toronto; Ferguson sur la participation du Canada au circuit festivalier mondial; Zaiontz sur la performance des droits de la personne dans les festivals du Canada, et le numéro de *Canadian Theatre Review* consacré aux festivals (vol. 138). Au sujet du paysage festivalier, voir Chalcraft et Magaudda; Falconi; Johnson; et Ronström.

Sources citées

- Anderson, Michele. « Democratizing *Luminato*: public-private partnerships hang in delicate balance ». Robarts Centre for Canadian Studies, 2009. Internet. 9 janvier 2019.
- . « Luminato Festival: Toronto's Answer to the Crisis of Space and Place for Citizens ». [*Intersections 2009*] *Crisis: Critical Disruption of Communication and Cultural Flows*, eTopia (2009). Internet. 9 janvier 2019.
- Batchelor, Brian. « This Beer Festival Has a Theatre Problem: The Evolution and Rebranding of the Edmonton International Fringe Festival ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 36.1 (2015) : 33-51.
- Bennett, Andy, Jodie Taylor et Ian Woodward (dir.). *The Festivalization of Culture*. Farnham, Surrey : Ashgate, 2014.
- Canadian Theatre Review* 138 (2009).
- Chalcraft, Jasper et Paolo Magaudda. « "Space is the Place": The Global Localities of the Sónar and WOMAD Music Festivals ». *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Liana Giorgi, Monica Sassatelli, et Gerard Delanty (dir.). Londres : Routledge, 2011. 173-89.
- Dickinson, Peter. « Pushing Performance Brands in Vancouver ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 35.2 (2014) : 130-50.
- Falconi, Jorge Perez. « Space and Festivalsapes ». *Platform* 5.2 (2011) : 12-27.
- Ferguson, Alex Lazardis. « Symbolic Capital and Relationships of Flow: Canada, Europe, and the International Performing Arts Circuit ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 34.1 (2013) : 97-124.

- Fricker, Karen. « Tourism, The Festival Marketplace and Robert Lepage's *The Seven Streams of the River Ota*. » *Contemporary Theatre Review* 13.4 (2003): 79-93.
- Fringe Festivals. « About CAFF ». 5 novembre 2018. Internet. 9 janvier 2019.
- Johannson, Marjana. « City Festivals and Festival Cities ». *Cambridge Companion to International Theatre Festivals*. Ric Knowles (dir.). Cambridge: Cambridge UP, à paraître.
- Johnson, Henry. « Asian Festivalscapes: The Festivalization of Asia in the Making of Aotearoa/ New Zealand ». *New Zealand Journal of Asian Studies* 17.2 (2015): 17-39.
- McLean, Heather. « Cracks in the Creative City: The Contradictions of Community Arts Practice ». *International Journal of Urban and Regional Research* 38.6 (2014): 2156-73.
- Ronström, Owe. « Four Facets of Festivalisation ». *Puls-Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology* (2015): 67-83.
- Schryburt, Silvain. « Esquisse d'une sociologie des réseaux festivaliers. Le cas du Festival TransAmériques ». *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 35.3 (2014): 303-16.
- Thomasson, Sarah. « Producing the Festival City: Place Myths and the Festivals of Adelaide and Edinburgh ». Dissertation. Queen Mary University of London, 2015.
- Willems-Braun, Bruce. « Situating Cultural Politics: Fringe Festivals and the Production of Spaces of Intersubjectivity ». *Environment and Planning D: Society and Space* 12.1 (1994): 75-104.
- Yuen, Kathryn. « Nuit Blanche: Site Specificity, Spectacle, and Spectatorship ». *Imaginations* 7.2 (2017): 155-73.
- Zaiontz, Keren. « Human Rights (and Their Appearances) in Performing Arts Festivals ». *Canadian Theatre Review* 161 (2015): 48-54.