



Think Circus!

Lire le cirque, une analyse croisée

Conférence européenne Think Circus!#2
La Villette, Paris ■ 18 mai 2017

Agathe Dumont, Franziska Trapp,
Sebastian Kann

Présentation des intervenants

Franziska Trapp

Franziska Trapp, doctorante en Poétiques de la culture à l'Université de Münster en Allemagne et de Montpellier en France, travaille sur la narrativité du cirque. Précurseuse dans la recherche sur le cirque en Allemagne, elle a organisé en 2015, puis en 2017, deux conférences internationales sur les arts du cirque : *Sémiotiques de Cirque* et *UpSideDown - Le cirque et l'espace*. Ces dernières années, Franziska Trapp a travaillé pour divers projets de cirque, comme le Festival mondial du Cirque de Demain en France et le Cirque Bouffon en Allemagne. zirkuswissenschaft.de

Agathe Dumont

Agathe Dumont est danseuse, enseignante-chercheuse indépendante, docteure en Arts du spectacle, diplômée en Expertise de la performance sportive et suit le projet CircusNext en tant que chercheuse depuis 2014. En parallèle à un parcours d'interprète en danse contemporaine, elle poursuit un cursus universitaire jusqu'au doctorat et soutient une thèse en décembre 2011. Ses recherches portent sur les rapports au travail chez les interprètes en danse et en cirque. Elle enseigne au Centre national de danse contemporaine d'Angers et à l'Université ainsi qu'en tant que formatrice pour le Diplôme d'État de professeur de danse. Elle accompagne différents projets comme chercheuse ou auteure (association des Chercheurs en Danse, Fédération européenne des écoles professionnelles de cirque, Centre chorégraphique national de Créteil). Elle poursuit également une activité artistique avec différentes compagnies et est actuellement artiste en résidence, avec Mariam Faquir, à L'L (Bruxelles). Son dernier ouvrage, *Käfig, 20 ans de danse*, est paru aux éditions Somogy en 2016.

Sebastian Kann

Sebastian Kann est artiste de cirque diplômé de l'École de cirque de Montréal. Il est également jeune chercheur et a soutenu un Master en Études théâtrales à l'Université d'Utrecht (Pays-Bas) intitulé « Taking back the technical: Contemporary circus dramaturgy beyond the logic of mimesis ». Actuellement, il continue ses recherches théoriques parallèlement à son travail de dramaturge pour divers projets circassiens et chorégraphiques.

Introduction

L'idée de cette session était de montrer que l'on peut contempler le même objet de différentes façons. Lorsqu'on observe ce qu'il se passe sur scène, plusieurs choses interagissent et c'est relativement compliqué d'identifier chacune d'elles : mouvements, qualité du mouvement, technique, dramaturgie, scénographie, relation à l'espace, aux autres, aux supports etc.

En tant que chercheurs, nous n'avons pas les mêmes méthodes, ni les mêmes objectifs. Si certains travaillent sur l'esthétique, d'autres s'intéressent au processus créatif. Si certains sont obsédés par les signes et la dramaturgie, d'autres se concentrent sur les gestes et le mouvement. En définitive, nous essayons cependant tous de faire la même chose : comprendre et analyser les intentions de l'artiste, en étudiant sa façon d'écrire.

Franziska Trapp adoptera ainsi le point de vue de la sémiotique, fondé sur l'analyse du spectacle. De mon côté, je m'exprimerai depuis la perspective de l'analyse du mouvement, qui se concentre sur le corps et ses pratiques. Sebastian Kann, qui, quant à lui, travaille plutôt sur le processus créatif des artistes, sera présent également. Il questionnera nos méthodologies depuis son propre point de vue, à savoir le langage, la contemplation du monde et la façon de transmettre quelque chose au public.

La question que nous soulevons est donc : "comment regardons-nous..."; et pour mener à bien cet exercice, nous avons choisi l'oeuvre *Fragments of Mind*, de Darragh Mc Loughlin, une production Squarehead, lauréat *CircusNext* 2013-2014, que nous utiliserons comme exemple sur lequel ancrer notre analyse.

Comme mentionné précédemment, Franziska Trapp adoptera le point de vue de la sémiotique, fondé sur l'analyse de la performance. Je m'exprimerai en utilisant l'approche de l'analyse du mouvement, qui se concentre sur le corps et ses pratiques. Sebastian Kann, quant à lui, s'intéresse plutôt aux processus créatifs des artistes. Il sera également présent pour questionner nos méthodologies depuis son point de vue.

Franziska Trapp, "Come Wander with Me" - Lecture Sémiotique

Introduction

Darragh McLoughlin, jongleur et artiste acrobate pour Squarehead Productions, explique dans une interview réalisée lors de la création de son oeuvre *Fragments of a Mind* : "Parce que je crée une oeuvre qui est profonde et qui renvoie à quelque chose de fort, je dois faire en sorte qu'elle ne soit pas trop superficielle. Et je dois faire en sorte qu'elle ait un sens propre. Et je ne dois pas dire de quoi il s'agit. Parce que je crois qu'il est dangereux de dire de quoi parle une oeuvre. Si je dis 'ça parle de ça', mais que le public n'est pas d'accord, alors je me trompe sans doute. C'est ce qu'ils voient qui définit l'oeuvre."¹

J'imagine ce que vous vous dites : "Ce n'est pas l'artiste mais le chercheur qui va nous dire de quoi parle l'oeuvre. C'est elle, en observant et en analysant un numéro de cirque à travers le prisme du regard extérieur du public et à l'aide de son bagage universitaire, qui va nous livrer l'interprétation ultime de *Fragments of a mind*." Et je peux vous assurer que ce n'est absolument pas mon intention. Non seulement parce qu'une interprétation objective d'une oeuvre d'art n'existe pas, mais aussi à cause de l'approche structuraliste que je choisis pour analyser le cirque, une approche qui "ne cherche pas vraiment à interpréter ce que [...] signifie une oeuvre [...] [Je cherche plutôt] à expliquer comment elles produisent du sens, autrement dit, à montrer quelles sont les règles et conventions implicites qui régissent une oeuvre donnée."²

Comprendre la structure d'une performance circassienne nous permet d'expliquer comment les performances actuelles fonctionnent. Aujourd'hui, je souhaite donc proposer une lecture sémiotique de *Fragments of a Mind*, en expliquant COMMENT la performance crée du sens. En outre, le but de cette table-ronde est de révéler les différentes approches pouvant être adoptées dans la lecture d'un numéro de cirque. Je ferai ainsi quelques courts commentaires méthodologiques, pour que vous puissiez suivre mon argumentation à un méta-niveau.

Description

Avant de rentrer dans les détails, j'aimerais vous donner une petite idée du spectacle, aboutissement d'un intense processus de recherche artistique ayant bénéficié du soutien financier et artistique de *Circus Next*.

La représentation se déroule sur une scène centrale, démarquée par des lumières qui forment un carré sur le sol. Un afficheur à palettes, un lecteur de cassette et cinq balles de jonglage sont les seuls outils présents sur scène. L'artiste est le protagoniste de l'oeuvre; il porte des vêtements sombres et discrets. Mis à part des extraits de la chanson "Come wander with me", de Bonnie Beecher, joués en boucle par le lecteur de cassette, tout est silencieux.

1. Interview réalisée dans le cadre d'une collaboration avec Associazione Sarabanda (partenaire de CircusNext) et Squarehead Productions. Narrateur : Darragh McLoughlin. Tournage et montage : Michele Vindimian. Interviewer : Boris Vecchio. <https://vimeo.com/115705569>.

2. Baldick, Chris: *The Oxford Dictionary of Literary terms*. Oxford: Oxford University Press 2001. P.320.

Interprétation

S'inspirant de la "Poétique Culturelle", une école de pensée en vigueur à Münster, mon approche s'appuie sur la thèse selon laquelle la culture peut être analysée dans son "aspect poétique", à l'aide d'analyses textuelles. Ainsi, tous les numéros de cirque peut être vus comme des textes exprimés dans un langage circassien³. De son côté, un texte peut être défini par sa lisibilité.

Le chercheur en littérature Moritz Baßler définit la lecture comme le processus qui attribue un sens. Quand nous lisons un texte, nous recherchons des équivalences structurelles au sein du texte en question, le principal instrument constitutif d'un texte artistique étant, selon Roman Jakobson, fondé sur la répétition des signes appartenant à un paradigme sémantique. Les équivalences structurelles "projetées dans la séquence en tant que principe constitutif, impliquent inévitablement une équivalence sémantique."⁴

Fragments of a mind repose sur trois principaux paradigmes : le temps, l'espace et le mouvement. Comment ces paradigmes sont-ils établis pendant la performance? Quels sont les signes utilisés et de quels systèmes sont-ils empruntés ?

Le paradigme du temps

L'une des principales références pouvant être mise au service d'un décryptage sémantique de l'oeuvre est la mise en scène d'un temps qui passe infiniment lentement. L'afficheur à palettes propose un décompte du nombre de fois où la musique est diffusée. La performance commence dans le noir; seul le panneau est visible, affichant 126. Une fois compris le lien entre la répétition de la chanson et les chiffres qui défilent sur l'afficheur, le public se retrouve projeté au milieu d'une histoire qui a commencé il y a déjà longtemps. Néanmoins, le panneau exagérément mis en valeur n'est pas le seul élément qui nous pousse à nous concentrer sur le temps qui passe. La répétition rythmique des balles, placées l'une après l'autre en file indienne sur le sol, est une allusion au mouvement rythmique de la grande aiguille d'une montre – l'allégorie est d'ailleurs visuelle, mais aussi sonore. Le symbole de l'horloge est utilisé plusieurs fois dans l'oeuvre. L'artiste, allongé au sol et réalisant des mouvements circulaires, rappelle l'aiguille d'une montre qui tourne. Une image qui est aussi mise en scène dans un environnement en trois dimensions, au moyen de cascades circulaires de jonglage. C'est donc bien le cercle qui est mis en avant dans cette performance, car tous les autres mouvements se concentrent sur la production de lignes droites et de carrés – en deux ou trois dimensions.

Le paradigme de l'espace

Passons à présent à l'analyse du paradigme "espace". La mise en scène de carrés et de cubes est répétée sur plusieurs niveaux : l'utilisation d'une avant-scène, un tracé blanc et rectangulaire sur le sol, la délimitation d'un carré à l'aide de lumières et le lecteur de cassette, lui aussi rectangulaire. En outre, l'artiste crée des espaces oblongs dans le choix du placement des balles de jonglage blanches. Soit ces espaces se réduisent, soit ils s'agrandissent. À travers la répétition des espaces et l'impossibilité pour l'artiste de se déplacer hors des cadres délimités, le paradigme de l'espace est utilisé comme un instrument de contrainte.

3. Ceci est basé sur un double caractère - la combinaison et la sélection de termes issus de divers systèmes sémantiques de signes. Leur combinaison se déroule simultanément et chronologiquement en même temps. La fonction poétique, c'est-à-dire la projection du «principe d'équivalence de l'axe de sélection dans l'axe de combinaison» détermine sa structure. Cela signifie: "L'équivalence est promue au dispositif constitutif de la séquence." CF. Jakobson, Roman: Linguistics and Poetics. URL: http://akira.ruc.dk/~new/Ret_og_Rigtigt/Jakobson_Eks_15_F12.pdf

4. Jakobson: Linguistics and Poetics. p. 15.

Cette impression est renforcée par le cadrage paratextuel de la performance. Avec le titre "Fragments of a mind", la répétition des fragments d'espace fait sémantiquement écho à l'esprit du personnage mis en scène, et acquiert ainsi un sens métaphorique. Il ne s'agit pas seulement de regarder un personnage se déplaçant au sein d'un espace réduit ; dans le même temps, nous observons son esprit qui se fragmente sur un plan métaphorique. Dans cette interprétation, l'avant-scène établit une distance entre le spectateur et la performance sur scène. Cela relègue "le spectateur au rang d'observateur indiscret qui pénètre de façon plus ou moins justifiée la sphère de l'acteur."⁵ Aussi, l'auditorium n'est plus un lieu où s'exerce la vie publique que la société. Il devient un "écran de projection pour l'intériorité du spectateur individuel"⁶. Cette impression est reproduite au niveau de la scène elle-même, par les balles qui élargissent et réduisent l'espace où se joue le mouvement. Le regard du spectateur est donc dirigé au moyen d'un intermédiaire. Lui-même à l'extérieur, il regarde vers l'"intérieur" de la performance.

De plus, les paroles de la chanson "Come wander with me", de Bonnie Beecher contribuent à cette lecture métaphorique. "Come wander with me away" - "Viens vagabonder avec moi", renforce l'idée d'un espace limité, décrit comme un "sad world" - un "monde triste". J'attire ici votre attention sur le fait que cette chanson fait écho au numéro mis en scène en utilisant la répétition d'éléments – verbes et noms – appartenant au paradigme de l'espace (vagabonder, le monde, le coucher de soleil, la mer), qui sont ensuite reliés à des sentiments et états psychiques (triste, chagrin, amour, rêve). Le principe central de la performance est donc utilisé à tous les niveaux.

Le paradigme du mouvement

L'afficheur à palettes, qui indique le nombre de fois où la chanson passe, n'est pas seulement un indicateur de la durée de l'oeuvre; c'est aussi une allusion au paradigme du mouvement. Ceux d'entre vous qui sont venus à Paris en train ont sans doute vu ce genre de panneaux d'affichage lors de leur arrivée à la Gare du nord. Cette image du mouvement, en lien avec celui des trains, est reproduite sur le plan du mouvement de l'oeuvre. "L'homme forme rapidement une ligne avec les balles, et en replaçant la dernière devant la première, il crée une sorte de locomotive. Alors qu'il accélère le rythme, la ligne semble se mettre en marche, tout comme lui." (Script p.4) Cette mise en scène est amplifiée par le placement des balles en une forme pyramidale unifiée, qui se déplace comme une locomotive. Enfin, la chanson utilisée pendant l'oeuvre participe aussi de cet effet. Ici aussi, des mots appartenant au paradigme du mouvement (errer, vagabond etc.) se répètent en boucle.

Lotman : *Fragments of a mind* en tant que texte narratif

Outre la cohérence thématique qu'elle présente, cette oeuvre peut aussi être considérée comme une narration. En d'autres termes, le numéro raconte une histoire. J'analyserai dans ce qui suit sa structure narrative en utilisant l'approche proposée par le structuraliste Juri Lotman.

Lotman déclare que "toute intrigue comportera obligatoirement les éléments suivants : 1) un champ sémantique divisé en deux sous-ensembles mutuellement complémentaires; 2) une frontière entre ces sous-ensembles, impénétrable en des circonstances normales, mais qui lors d'un événement donné (un texte avec une intrigue est toujours caractérisé par un *événement donné*) se révèle pénétrable par le héros-agent; 3) le héros-agent."⁷

Ces éléments se retrouvent dans la représentation.

5. Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band I. S.141.

6. vgl. Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Band I. Das System der theatralischen Zeichen. Tübingen

Support de l'intrigue

Le champ sémantique est divisé en deux sous-ensembles complémentaires : la "liberté" et la "contrainte", établis par les paradigmes analysés ci-dessus. Le temps comme l'espace sont mis en scène en tant qu'éléments contraignants. L'espace de la "contrainte" est caractérisé par la *solitude* (le personnage joue à des jeux conçus pour deux), *l'incertitude*, et le *sentiment d'être perdu*. ("Il s'arrête à nouveau, cette fois dans un coin, mais se décide vite à tourner une fois de plus à droite et à continuer." Script p.5). Il faut souligner ici la pertinence de l'utilisation du langage au sein de ce numéro. Les deux espaces sémantiques font également partie de la chanson, qui saisit cette division à travers les mots : "sad world" - "monde triste"; et "never be free" - "ne jamais être libre".

La mise en opposition des deux sous-ensembles est relayée sur un plan topographique, dans lequel l'espace, délimité par la lumière et par la ligne blanche, contraste avec le reste de l'environnement. Le faible éclairage nous empêche de voir ce qui se cache derrière le "mur invisible", faisant de l'espace extérieur une sorte de "nulle part". Du point de vue topologique, les différents espaces ne sont pas uniquement établis par le concours de la conception et de la technique scénographique. C'est le mouvement de l'artiste lui-même qui crée une séparation entre les deux sous-ensembles : l'impossibilité de se débarrasser de son équipement - les balles et le lecteur de cassette -, qui reviennent au centre en tombant du plafond dès qu'ils franchissent le carré délimité.

Au niveau topologique, les deux sous-ensembles sont disposés de sorte que l'un entoure l'autre. Nous sommes ainsi confrontés à une configuration de type "espace intérieur"/"espace extérieur". Sur le plan sémantique, cette disposition fait allusion à l'intériorité du personnage mis en scène. Ainsi, le titre de la performance "Fragments of a Mind", peut être visualisé. L'espace intérieur, l'espace sémantique de la contrainte, peut être interprété comme étant l'esprit du protagoniste. Le support de l'intrigue expose ainsi la double lecture possible de la performance.

Frontière

Les deux sous-ensembles sont séparés par une frontière invisible, clairement matérialisée. Dans plusieurs scènes, le personnage teste son impénétrabilité. La première fois, par pure coïncidence, l'une des balles franchit la frontière de l'espace délimité, puis réapparaît dans l'obscurité bien au-dessus de la scène, et tombe au centre de la pièce (Script p.16). Cet événement devient alors un jeu, déclenché par le personnage. "L'homme saisit une balle, et après un moment d'hésitation la lance à l'extérieur de la pièce, exactement là où la dernière balle s'était dirigée. Une autre balle tombe alors du plafond, manquant cette fois de heurter l'homme." (Script p.16) Cette procédure est ensuite répétée lorsque le lecteur de cassette est jeté hors de la frontière. "Soudain, le lecteur de cassette réapparaît dans l'obscurité au dessus de la scène et tombe au centre de la salle en se brisant en morceaux." (Script p.16) À travers la répétition d'objets lancés qui reviennent automatiquement au centre, la performance établit clairement un ordre constitutif, qui ne rend possible aucun échappatoire.

Franchissement de la frontière

Le protagoniste finit néanmoins par franchir cette frontière impénétrable, ce qui conduit à ce que la condition minimale d'une narration, à savoir le changement d'un état, l'existence d'un événement, le "franchissement par une personne des frontières d'un champ sémantique" soit réalisé. Lors de la destruction du lecteur de cassette, l'afficheur à palettes s'arrête de tourner. Pour la première fois, nous entendons la voix du personnage, qui se met à fredonner la chanson du numéro.

L'homme "fait un pas au-delà de la frontière entre lumière et obscurité, puis sort." (Script p.53). La capacité du protagoniste à traverser cette frontière a été préparée par l'inclusion du paradigme "mouvement" au sein de l'oeuvre.

Cette façon particulière de franchir la frontière, mise en scène dans ladite performance, est définie par Juri Lotman comme un événement de restitution. L'homme "revient avec quelque chose qu'il a pris là-bas"⁸ - un masque, en conséquence duquel le personnage réapparaît sans visage – de façon explicite, mais aussi métaphorique.

La performance autorise alors deux lectures différentes. Le fait que l'homme revienne avec un masque ne doit pas nécessairement être interprété comme un changement décisif. Avant même d'apparaître explicitement sans visage, l'homme était mis en scène à travers une certaine distance. À aucun moment n'avions-nous ressenti de profonde empathie pour lui. Dans cette interprétation, en intégrant un ordre contraignant, la structure narrative est utilisée pour souligner l'ordre constitutif du texte, à savoir l'impossibilité de s'échapper de cet espace restreint et contraignant.

Une autre lecture suggère que le masque a été trouvé et retiré de l'espace environnant. À travers cette interprétation, le champ sémantique de la liberté est plus trouble qu'auparavant. En revenant sans visage, la structure narrative indique que le champ sémantique de la liberté n'existe nulle part.

Analyse du discours : Analyse narratologique Gerard Genette

Pour terminer, j'aimerais présenter la façon dont l'histoire est racontée au sein de cette performance, en utilisant les principaux éléments de discours proposés par Gerard Genette : le temps, la voix, et l'humeur.

Le temps

Dans *Fragments of a mind*, nous sommes confrontés à une anachronie narrative, ce qui signifie que les événements sont dérangés sur le plan de l'ordre. Grâce à l'afficheur à palettes, la performance est remplie de flash-backs et d'avances rapides. Parce que les événements présentés pendant cette période de temps ne peuvent être clairement distingués de ceux qui ont lieu en dehors, la représentation dégage l'impression d'un temps qui s'écoule indéfiniment.

Par ailleurs, à plusieurs reprises, des avances rapides nous projettent dans la scène finale du numéro. On connaît donc déjà la fin du spectacle dès son commencement. Ce saut dans le temps est matérialisé non seulement au moyen de l'afficheur à palettes, mais aussi par la lumière qui s'estompe tout au long de la performance. Lors de la scène finale – et pendant les avances rapides, la lumière atteint son point le plus sombre. Les avances rapides ne sont pas uniquement mises au service du progrès de l'histoire – car la fin est claire dès le début, on s'intéresse plutôt aux événements qui amènent à cette situation finale – ; la répétition souligne également l'importance du franchissement de la frontière, ce déplacement du protagoniste au delà de la frontière du champ sémantique.

Il est utile d'étudier l'ordre et la fréquence du temps mais aussi sa durée. L'élément de durée illustre la relation entre le temps du discours et le temps de la narration. Au total, le temps de la narration est bien plus long que le temps du discours.

8. Lotman : p. 238

Le temps de la narration inclut 90009 fois 20 secondes (la durée du premier couplet de la chanson). Ainsi, le temps de la narration est d'au moins 500 heures, ou 20 jours. Parfois, le temps de la narration et le temps du discours se recourent. Au début, cette technique sert à clarifier le lien entre l'afficheur à palettes et la répétition de la chanson. À la fin, elle est utilisée afin de créer une atmosphère particulière, propice au franchissement de la frontière par le protagoniste. Par ailleurs, le rapprochement des temps de la narration et du discours souligne l'importance du couplet "never be free".

Voix

Avant d'en arriver à la fin de cette présentation, je vais m'attarder quelque peu sur la "voix", qui selon Genette renvoie à la question du qui raconte l'histoire, et d'où. La question de l'existence d'un narrateur au cinéma, dans la danse et autres types de narrations non littéraires est controversée. Néanmoins, dans cette performance, son analyse est utile afin d'être bien conscient de la complexité de la structure narrative.

En ce qui concerne cette question du narrateur, une fois de plus nous sommes confrontés à une double lecture.

Si l'on concentre notre étude sur la chanson, la femme peut être assimilée à la narratrice intradiegetique et homodiegetique de l'oeuvre, racontant une histoire au public même si elle n'apparaît jamais sur scène. Dans cette interprétation, l'homme est le protagoniste de son histoire. Cela devient plus clair à la fin : grâce au lien établi entre les paroles "where is the wanderer" - "où est le vagabond" et l'absence du personnage sur scène, l'homme semble *incarner* ce "vagabond", identifié par le pronom personnel "il". Cette interprétation nous donne une autre information : "he came from my sorrow" - "il est issu de ma tristesse", indique la possibilité que le protagoniste soit un produit de l'imagination de la femme. Dans cette oeuvre, nous observerions donc l'esprit fragmenté de la narratrice.

Si l'on nie l'existence d'un narrateur anthropomorphe, la structure du discours devient moins complexe. On ne se concentre alors plus aussi intensément sur la chanson. Même si on entend une voix de femme, on identifie le pronom "moi" au personnage mis en scène. Les paroles seraient ainsi interprétées comme une invitation faite à l'homme de mettre un terme à cette vie compulsive. Cette lecture s'articule plutôt autour de son désir de "s'échapper".

Humeur

Dans ces deux lectures, la narration adopte un point de vue externe : on n'en sait pas plus sur les sentiments ni sur les réflexions de la femme, ou de l'homme. Le public est donc relégué au plan d'observateur, à travers l'utilisation d'une avant-scène et en raison de la structure narrative employée.

Conclusion

Pour terminer ma présentation, j'aimerais revenir à la citation que j'ai mentionnée au tout début. "Parce que je crée une oeuvre qui est profonde et qui renvoie à quelque chose de fort, je dois faire en sorte qu'elle ne soit pas trop superficielle." Bien que je ne sois pas critique de spectacle, j'aimerais commenter cette déclaration de Darragh McLoughlins, au risque de tomber dans le pathos. Notre analyse vient de souligner la complexité avec laquelle la performance crée du sens et établit une structure narrative.

Dans cette oeuvre, la narration et l'art du cirque sont employés conjointement avec succès, et ce malgré la difficulté de relier "la présence du réel et l'imaginaire".⁹ Parce que je suis chercheuse, je me permettrai de dire que c'est une formidable opportunité, pour la création d'une oeuvre issue d'une longue période de recherche artistique, que de pouvoir bénéficier à travers *Circus Next* d'un tel soutien, aussi bien sur le plan financier que dans la conception des idées. J'espère que chacun d'entre vous aura la chance d'en voir les résultats et d'aller voir *Fragments of a Mind* en tournée.



9. Bauke Lievens: Lettre ouverte au Cirque.

Agathe Dumont, "Come Wander with Me" - Lecture à travers l'analyse du mouvement

Qu'est ce que l'analyse du mouvement ou l'analyse du geste expressif ?

Une méthodologie, une façon de considérer le mouvement non seulement du point de vue de la "mécanique", mais aussi à travers l'analyse de ses intentions, de son expressivité, et de son symbolisme. L'analyse du mouvement est intimement liée aux pratiques: ce n'est pas uniquement ce que l'on voit, c'est aussi ce que l'on ressent.

Du point de vue du public "le ressenti" peut être décrit comme une empathie kinesthésique : la façon dont mon corps réagit à un autre corps. Le meilleur exemple pour illustrer cette idée est la réaction de notre corps lorsqu'on voit quelqu'un tomber. Du point de vue de l'artiste, on observera les qualités du mouvement en essayant de comprendre comment il/elle incarne un objet dramaturgique.

D'où est-ce que cela vient ?

L'analyse du mouvement est à la croisée des chemins de différents domaines : la biomécanique (*regarder la structure du mouvement*), l'anthropologie (*pourquoi bougeons-nous*), l'esthétique (*dans quel cadre ce mouvement a-t-il lieu*), et les pratiques incarnées.

Ses origines remontent aux premières recherches des praticiens modernes de l'éducation physique et des danseurs modernes aux Etats-Unis et en Europe, à la fin du 19ème – début du 20ème siècle. Parmi ceux-ci, Rudolf Laban, enseignant et chorégraphe autrichien, a élaboré une théorie complexe sur le mouvement et l'expressivité du corps¹⁰. Pour Laban, le corps est au coeur d'une dynamique spatiale qui "déplace" le corps en même temps qu'elle est elle-même déplacée par ce dernier. Il analyse ainsi un mouvement à travers l'espace, en étudiant par exemple notre "kinésphère" (l'espace que notre corps peut atteindre sans transfert de poids). Les relations qu'entretiennent le corps et l'espace permettront au chorégraphe et pédagogue d'établir une liste de "qualités du mouvements", allant de "presser contre" (effort et résistance maximale) à "céder" (effort et résistance minimale). Pour rentrer dans les détails, il utilisera les quatre grands principes du mouvement : l'espace, le temps, le flux (ou l'énergie) et le poids.

En France, l'Analyse du Mouvement de Laban, a été étudiée par le critique de danse réputé Laurence Louppe, mais aussi par Hubert Godard qui a développé une méthode: "Analyse systémique du geste expressif". Pour Godard, l'élément le plus important est le poids. Le poids incarne notre relation à la gravité, et donc notre relation au monde...!

Hubert Godard a théorisé et analysé les relations en partie concordantes, en partie contradictoires, entre le corps et la force d'attraction de la terre, afin de déterminer les paramètres – fonctionnels et expressifs – qui déterminent nos gestes et postures. Utilisant la symbolique, il parle d'une construction de la gestuelle autour d'un axe Terre-Ciel, déterminant la conscience de notre corps. Pour lui, le "dialogue avec la gravité", constitue notre identité gravitationnelle; notre posture reflète notre histoire, nos émotions. "Derrière chaque posture, chaque geste, on peut voir en filigrane l'organisation psychophysique à l'origine de notre relation avec la verticalité et la gravité."¹¹

10. Analyses du Mouvement de Laban, voir *Choréologie et Eukinétique*.

11. Godard Hubert, « Le déséquilibre fondateur : Le corps du danseur, épreuve du réel », Entretien avec Laurence Louppe, in *Art Press*, hors-série n° 13, « 20 ans, l'histoire continue », 1992.

Ainsi, en ayant recours à ce type d'analyse, nous pouvons nous concentrer sur la posture, les tensions, les actions, et essayer de comprendre les intentions pour proposer une analyse dramaturgique découlant du corps.

Analyse de Fragments of a mind

Pour analyser cette vidéo, je m'intéresserai à différents éléments : le poids, l'espace, la main, le soutien, le toucher.

Espace – Sur le plan de l'espace, Darragh évolue pratiquement sans transferts de poids, dans sa kinésphère, donnant la sensation d'un espace qui se fait "pressant" et intime.

J'aimerais insister sur la main, présentée comme une synecdoque (partie d'un tout) du corps dans son ensemble. L'expressivité de la main est le relai de l'expressivité du corps. Quelle emprise? Quel soutien?

Les mains ont ici des intentions particulières. Leur relation à l'espace est claire : soit la main "comprime" l'espace, en créant une tension dans les doigts et les avants-bras (*presser contre*), soit elle se "déploie" dans l'espace, créant cette impression que le corps pourrait soudainement tomber dans une sensation de flottement, suscitant une sensation de "vertige" chez le public.

Poids – La qualité du contact de la main avec l'objet est très spécifique: il n'y a pas de "poids" exercé dans ce contact. La main n'emploie jamais tout son poids pour manipuler l'objet, et ainsi, à travers ce contact "sans poids", la main, et par extension le corps dans sa totalité, se maintiennent en état de tension, un équilibre éphémère qui risque de se rompre à tout instant.

Plus le rythme du contact avec les objets s'accélère, plus on ressent la fragilité du corps sur scène, la possibilité que la main pourrait, à un moment, rater la balle. La virtuosité du jongleur transparaît dans les détails de chaque petit mouvement, dans les sensations créées par chaque action.

Flux – Lorsqu'on procède à une analyse du mouvement, il est aussi très important d'étudier la musicalité des gestes. On peut définir la musicalité à la fois comme le flux ou l'énergie du mouvement, et sa musique intérieure.

Ici, le flux est quasi linéaire, avec de temps en temps de petits soubresauts. La régularité du flux donne encore plus d'importance à ces "accidents", de sorte que chaque fois qu'ils surviennent, ils attirent immédiatement notre regard. Avant même qu'ils ne se manifestent, quelque chose peut être perçu. C'est ce qu'on appellera le "pré-mouvement". Le pré-mouvement, ce sont ces petits ajustements posturaux, quasi invisibles, qui ont lieu avant que l'impulsion du mouvement ne soit donnée. En neurophysiologie, on les appelle "ajustement posturaux anticipés". La poésie et l'intention du mouvement tiennent en partie à ce pré-mouvement, qui intervient juste avant que le corps ne se mette en marche, avant le premier transfert de poids. "On appellera 'pré-mouvement' cette attitude envers le poids, la gravité qui existe avant que l'on ne bouge, simplement dans le fait de se tenir debout, et qui produit l'initiation expressive du mouvement que l'on s'apprête à faire."¹² De façon plus poétique, on pourrait dire que le pré-mouvement est cette façon que le corps a de nous dire quelque chose, avant même de le dire. Il maintient l'artiste et le public en état d'alerte.

Parties du corps – Cela nous amène à un point sur la notion d'extrémité. Dans l'oeuvre de Darragh, ce sont les extrémités qui produisent la danse : pieds et mains.

12. *Ibid.*

Les mains sont très présentes. Elles sont à l'origine du mouvement, elles amènent le corps au sol, elles soutiennent son poids. Elles sont le réceptacle des petites oscillations du corps. Les mains sont l'indicateur sensoriel du poids du corps et elles portent en elles toute son expressivité.

La mobilité des mains fait appel à notre sens haptique – la façon dont nous percevons le monde à travers le toucher et la kinesthésie – c'est à dire la perception du corps dans son environnement. Dans *Fragments of a mind*, la relation à l'espace et à l'objet transmet à la fois la dextérité des mains d'un pianiste et la sensation du toucher.

Dans son travail, Darragh nous offre une expérience du "toucher" à travers l'empathie kinesthésique, en plaçant ce sens presque au-dessus de la vue et de l'ouïe (qui sont généralement les deux sens stimulés par le théâtre). Il déplace l'enjeu de la scène et interroge le corps du public, en mettant en valeur ce que le philosophe Michel Bernard appelle "l'inter-corporalité".¹³ Cette attention portée aux petits détails est, selon Myriam Peignist, historienne et anthropologue spécialisée sur l'acrobatie, ce sur quoi repose le corps acrobatique : "Les points critiques, les points clés d'équilibre, les points de pivot, de coordination et de sensibilité sont plus subtils. Ce sont des micro-points, des points discrets."¹⁴ Si l'on se tourne vers l'histoire des danses acrobatiques issues de l'antiquité, elle nous rappelle que l'acrobate est "celui qui marche sur la pointe des pieds". L'acrobatie serait donc cette conscience aigüe de ses extrémités, le développement de sensations rares, qui, sur scène, résonnent avec nos émotions profondes.

Sur scène, Darragh est à la recherche de ces "points discrets", de ces "sensations rares", en essayant de nous donner un accès à l'intimité du geste acrobatique, et à la subtilité du geste virtuose, qui n'est pas tant spectaculaire mais plutôt sensationnel.



13. Bernard Michel, "De la corporalité fictionnaire", *Revue internationale de philosophie*, n° 222, 2002/4.

14. Peignist, Myriam, "Acrobaticus et corps des extrémités", *M@gm@*, 7.3, 2009.

Discussion : Agathe Dumont, Sebastian Kann, Franziska Trapp

S. Kann : On m'a demandé de poser à ces deux chercheuses quelques questions, à travers le prisme de ma propre pratique théorique, mais après avoir écouté ces deux présentations, j'ai plutôt des choses à leur demander depuis la perspective de l'artiste circassien. Pour avoir fait moi-même des présentations de ce type, je sais qu'il peut parfois y avoir une certaine confusion quant à là où l'analyse veut en venir, et aussi une tendance à ignorer le fait que nous sommes aussi des producteurs passionnés d'oeuvres créatives. Je me demandais donc si vous pourriez nous expliquer un peu d'où vous vient ce désir de procéder à ce genre d'analyse, et ce que vous espérez transmettre en partageant avec nous ces réflexions et en prenant la parole dans ce contexte en particulier.

F. Trapp : Je propose ce type d'analyse pour comprendre comment les artistes de cirque fonctionnent, et si je prend un peu de recul, je réalise que mon but est aussi de comprendre comment la culture fonctionne. En étudiant le cirque, j'enquête sur la production de sens chez les artistes circassiens, le sens étant toujours en lien avec la culture. Il ne réside pas seulement au sein du numéro de cirque, ni du contexte dans lequel il est présenté; il est aussi produit par le public qui regarde. Ma présentation n'est donc pas une interprétation du public, car, comme nous l'avons déjà dit, le *public* n'existe pas. C'est plutôt une *possible* lecture que le public pourrait avoir de ce sens.

S. Kann : Ce qui retient mon attention dans ce que tu présentes et ce qui est intéressant dans ton approche sur le plan de l'artiste, c'est cette façon que tu as de décomposer les choses, en soulevant la question du temps, de l'espace et en proposant une approche de la dramaturgie comme un ensemble composé de différentes parties qui agissent toutes en même temps. Franziska décompose les choses d'une façon telle que nous les créateurs n'aurions sans doute jamais imaginé pouvoir construire cela de façon intentionnelle, et

et je suis sûr que Darragh n'avait pas pensé à cette question de temps/espace/mouvement.

F. Trapp : Non, pas du tout. J'ai été en contact avec Darragh et je le connais, mais nous n'avons pas du tout discuté de son spectacle. Ce que l'artiste souhaite intégrer à son spectacle ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse c'est ce qui en ressort pour les autres. Même si je suis en contact avec les artistes, et même si je discute avec eux de leurs oeuvres, j'essaie de véritablement prendre du recul pour pouvoir observer la représentation en tant que projet ou produit; c'est ça qui est important.

A. Dumont : Aujourd'hui, je me suis livrée à cet exercice particulier qui consiste à étudier la vidéo du numéro, mais en général, mon approche est l'exact l'opposé de ce propose Franziska, car je m'intéresse aux oeuvres du point de vue de l'artiste. Quand j'analyse un spectacle, je vais d'abord étudier les répétitions, la façon dont les artistes travaillent en studio et je vais procéder à des entretiens. Je mets toujours en relation le discours des artistes avec ce que je vois sur scène. C'est un point de vue radicalement différent. Je ne travaille pas à partir de l'esthétique ou de la sémiotique. C'est une approche différente et j'ai toujours eu ce sentiment que pour analyser une représentation, il faut savoir ce que l'artiste souhaite présenter sur scène et connaître sa relation au corps. Mais bien sûr ce n'est qu'un point de vue.

S.Kann : Penses-tu que cette idée d'empathie kinesthésique et d'analyse du mouvement puisse être utile au processus créatif? Est-ce quelque chose que tu as pu observer?

A. Dumont : Oui, effectivement, et je trouve cela intéressant car c'est une façon de montrer que le mouvement a un sens, que le mouvement n'est jamais inutile.

Ancrer un mouvement dans un espace, c'est dire quelque chose de fort. Il me semble intéressant d'aborder le processus créatif sous cet angle, en interrogeant la production du mouvement et en se demandant ce que le mouvement nous dit de l'espace, de la relation de l'artiste au temps et à la gravité. Evidemment, ce sont des éléments très importants dans le cadre cirque, mais de façon plus générale, notre relation à la gravité détermine beaucoup de choses dans ce que nous souhaitons communiquer au public.

S. Kann : J'ai également remarqué que le jonglage a tendance à disparaître quelque peu de vos analyses. Pourriez vous en parler un peu plus? Pouvez-vous notamment évoquer sa disparition de vos analyses, ou peut-être la difficulté d'inclure les techniques du cirque dans vos réflexions? Comment étudier le "tour" en lui-même sur un plan phénoménologique et sémiotique? Vous avez dit que c'était circulaire il me semble...

F. Trapp : En fait Darragh ne jongle pas vraiment, sauf peut-être lorsqu'il effectue cette cascade circulaire. La plupart du temps, il ne fait que positionner les balles (je crois que c'était dans mon analyse). Tout ceci est très intéressant car il utilise le jonglage, ou tout du moins sa façon de jongler, afin de raconter, de produire du sens. Souvent, les techniques du cirque sont utilisées pour illustrer les sentiments de la personne sur scène par exemple. Selon moi, la technique qu'il utilise sert plutôt à créer le paradigme du mouvement, avec cette locomotive notamment, matérialisée uniquement par le positionnement des balles, ou encore celui du temps, créé grâce au panneau d'affichage et la répétition du déplacement des balles.

S. Kann : Cela m'intéresse quand tu dis qu'il n'est pas vraiment en train de jongler. On suggère ainsi que la représentation se positionne par rapport à un "discours technique". As-tu quelque chose à dire à ce sujet?

A. Dumont : Voilà une question qu'il faut poser à l'artiste! Quelle est sa vision de la technique? C'est ce que je ferai en fait. Je ne souhaite pas expliquer ou proposer une lecture de la technique à travers ma propre vision de ce qu'est la technique du jonglage, en disant d'ailleurs qu'il y a "une technique", ce que je ne crois pas. Je préfère avoir une discussion avec l'artiste pour comprendre d'abord sa relation à la technique. C'est une question importante. Ensuite je lui demanderai ce qu'est le jonglage pour lui et comment ces deux éléments interagissent dans sa pratique. Nous en avons parlé avec Darragh lorsque j'ai fait des entretiens avec lui; il n'a pas beaucoup parlé de la technique de jonglage en elle-même, mais plutôt de la façon dont il a réinventé une relation au "contact". C'est vrai que tu soulignes quelque chose de juste quant au fait de nommer les choses et de se demander comment en parler. De plus, parce que j'ai un regard extérieur (je ne jongle pas moi-même), je peux lire le mouvement mais je n'ai jamais incarné cette pratique du jonglage.

S. Kann : À mon sens, tu soulèves ici une question intéressante, car tu mentionnais toute à l'heure l'empathie kinesthésique. Comme l'a dit Agathe, ceci est en lien avec la recherche neurologique, qui montre que nos neurones reflètent comme un miroir les actions faites par quelqu'un que l'on regarde, en reproduisant ces actions dans notre cerveau. Mais cela fonctionne en fait bien mieux si on a déjà fait l'expérience de l'action en question, ce qui explique par exemple, pourquoi les danseurs aiment regarder de la danse plus que les non danseurs. Je me demande comment cela fonctionne avec le cirque, précisément parce selon moi, la définition du cirque inclut des éléments dont on a jamais fait l'expérience. Je me demande donc si ça fonctionne du point de vue de la kinesthésie, ou est ce que ça sort du champ de la kinesthésie?

A. Dumont : L'empathie kinesthésique se structure autour de nos habitudes corporelles culturelles. En d'autres termes, c'est quelque chose de construit, car il n'y a pas une façon universelle pour l'homme d'interagir avec un corps.

Certaines personnes ne ressentent pas la douleur par exemple. Donc c'est bien une construction. Il est évident que si j'ai l'habitude de jongler, j'entretiens une relation au corps qui est particulière; mais même si je n'ai jamais jonglé, je fais quand même l'expérience d'un type de relation au corps. Bien entendu, sur scène, l'artiste n'est pas maître de cela. Je sais que des recherches ont été faites sur des jongleurs et sur les effets neurophysiologiques que le jonglage a sur le cerveau, et il se passe énormément de choses dans la tête d'un jongleur. Ce sont des réactions neurologiques complexes, et c'est vrai que la plupart des gens ordinaires ne connaissent pas cette complexité dans leur relation à l'espace, au temps, et en particulier au toucher. Cela joue sur notre façon de lire le spectacle. Lorsque je discute avec des personnes du milieu qui regardent une représentation de cirque, je sens bien que, quand on parle du corps, les réactions sont différentes entre ceux qui ont de l'expérience et ceux qui n'en ont pas. Personne n'a raison, personne n'a tort, mais prenant tout ceci en compte, on ne perçoit pas les choses de la même façon parce qu'on a pas tous la même histoire.

Questions du public

V. Štefanová – CIRQUEON : J'apprécie les deux méthodes que vous avez présentées. Celle d'Agathe se concentre sur l'artiste, et celle de Franziska, fondée sur la sémiotique, s'intéresse à celui qui décrypte et reçoit le message exprimé par l'artiste. Je rejoins plutôt le plan de la sémiotique en raison du contexte dans lequel j'évolue, la République Tchèque, qui est un pays de structuralisme et de sémiotique.

Une chose toutefois, vous avez soulevé la question du mouvement, de l'espace, du temps, de l'artiste, mais pas tellement celle des objets. Et pour moi c'est quelque chose de très important. Les objets utilisés, comme par exemple les balles, peuvent aussi faire l'objet d'une lecture en tant que signe et sens. Vos recherches interrogent-elles donc aussi l'objet, et si c'est le cas peut-être ne faudrait-il pas seulement parler de jonglage mais aussi d'objets de théâtre et de manipulations d'objets ?

F. Trapp : Pour ce qui est des balles et de la technique, j'ai peut-être une autre idée de lecture de *Fragments of a Mind* à proposer. Quand on s'y attarde, on se rend compte que c'est en quelque sorte un discours de la technique. Il pourrait être intéressant d'étudier le titre de l'oeuvre lui-même, *Fragments of a Mind*, car on peut y lire non seulement les fragments de l'esprit du personnage, mais aussi un jonglage fragmenté, ou un esprit fragmenté, ou encore des fragments d'esprits de jongleurs... En proposant cette interprétation, on étudiera aussi les balles, qui ne seront alors plus seulement des objets étalés dans l'espace ou positionnés en lignes, mais aussi véritablement des balles, des balles blanches, en opposition avec les frontières délimitées au sol. Il me semble que pour que mon analyse soit complète, je dois enquêter sur ce point ainsi que sur la remarque que vous faites quant à la technique.

A. Dumont : Je vois l'objet uniquement comme une partie de l'espace et de la relations à l'espace. Pour moi, le contact à l'objet est une sorte de relation à l'espace, et l'objet fait partie de l'espace. On pourrait s'intéresser à la spécificité de cet objet, et comment il se positionne dans l'espace, mais l'objet n'a pas d'intentions en lui-même, c'est l'artiste qui donne des intentions aux objets.

S. Kann : Pour moi l'objet joue un rôle décisif, car je m'intéresse à ce qu'il se passe au cirque. Ce qui est fort pour moi dans ce numéro, c'est cette espèce de tension autour de la façon dont la technique nous fait sortir de nous-même. Le personnage entretient une conversation avec cet autre non-humain, avec l'espace, le temps, et le discours du jonglage. Lorsqu'il fait un tour, c'est parce qu'il entre en relation avec quelque chose d'autre, un quelque chose qui permet au tour d'exister. Je perçois une réelle tension là dedans, et hier, nous avons assisté à une présentation très intéressante sur la précarité et la précarisation dans la pratique des arts et particulièrement du cirque.

Je crois qu'il y a un conflit intéressant entre la définition du cirque en tant qu'art radicalement relationnel, et la précarisation qui nous pousse à être des individualistes, des entrepreneurs du soi et des cerveaux. Dans ce numéro solo, il y a un vrai conflit entre l'expression de soi en tant qu'égo profond, et le fait de sortir de soi-même pour "rentrer" dans la technique et dans les objets.

Un participant dans le public : Il y a deux choses qui m'ont frappé dans vos interventions : c'est d'une part la part entre ce qui est de l'ordre de la description des différents champs et des différents périmètres qu'on sent très forts dans l'intervention de Franziska avec la définition des différentes structures narratives, des paradigmes, etc., et cette forme de poétique de l'approche et de la vision qui me semble particulièrement adapté au cirque contemporain, étant donné que l'identité artistique même du cirque est problématique et pose problème à définir. Il y a une chose que je trouve intéressante : c'est la métaphore. J'ai par exemple travaillé avec François Chat, qui est un jongleur très particulier, qui a justement un rapport à l'objet et à sa propre présence très singulier. Quand il en parle, il parle d'un fil qui le relie aux spectateurs et qui est extrêmement élastique, c'est-à-dire qu'il peut se rapprocher ou s'éloigner en fonction de son état de présence, de son état émotionnel au moment de la performance. À la fin de la représentation, il coupe le fil : c'est fini. Je trouve qu'une image comme celle-là parle de ce qui serait de l'ordre de l'analyse de la performance.

D'autre part, il m'a manqué une chose qui est l'étude du rythme. Agathe a parlé de musicalité, et je pense qu'on peut aussi parler de rythme, car le rythme inclut aussi le rythme du corps, de la respiration, du souffle, etc., qui travaillent directement le mouvement et influent sur lui.

Enfin, je pense qu'il serait aussi intéressant de subjectiviser au maximum la vision, c'est-à-dire que le jonglage est pour moi lié à quelque chose de très obsessionnel et donc à une manière de considérer l'objet et l'espace dans cette forme d'obsession.

Je pense que ce que j'ai vu dans le travail de Darragh, c'est aussi une manière d'exprimer le manque. Je pense que toute cette espèce d'enfermement et de restriction de l'espace est aussi une manière de dire le manque qu'il a à être simplement jongleur et à être enfermé dans cette espèce de périmètre d'être jongleur et de l'être jongleur.

A. Dumont : Merci beaucoup pour cette analyse complémentaire, je pense qu'à propos de l'analyse de la représentation, nous pourrions emprunter de nombreuses pistes différentes, c'est inépuisable. Le but de cette session était justement de montrer que c'est inépuisable et que cela vaut la peine de se pencher plus complètement sur ces différentes entrées, sans devenir des spécialistes d'une quelconque forme d'analyse, mais au moins de s'approprier les outils de « comment on regarde ».



Un dispositif de soutien
pour les auteurs émergents de cirque contemporain en Europe

● IRCUSN xt

2 13-2 17

Un projet conçu et piloté par

Jeunes Talents Cirque Europe

% Parc de la Villette
Cité admin. Bât. D
211, avenue Jean Jaurès
75019 Paris • France

Direction : Cécile Provôt

www.circusnext.eu
tel. : +33 (0)1 43 40 48 60
email : info@circusnext.eu



MAIRIE DE PARIS

île de France

SACD
SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES



la culture avec
la copie privée

INSTITUT
FRANÇAIS



Culture



Ce projet a été financé avec le soutien de la Commission européenne.

Cette publication (communication) n'engage que son auteur et la Commission n'est pas responsable de l'usage qui pourrait être fait des informations qui y sont contenues.