



## ***Think Circus!***

### **TABLE-RONDE**

#### **Le corps au travail**

Conférence européenne Think Circus!#2

La Villette, Paris ■ 18 mai 2017

## ÉCRITURES DE CIRQUE

Le cirque pose constamment la question du corps, de ses écritures et de ses engagements : qu'est-ce que le corps acrobatique, le corps jonglé, le corps joué ? Comment définir les frontières de la performance et du risque ? Travailler son corps, l'écrire, le dire... Autant de questions qui viennent nourrir une réflexion sur les langages de cirque et leurs métissages. Comment envisager la notion de technique ? Comment engager quotidiennement son corps physiquement et créativement ? Quelle est la dramaturgie inhérente à l'acte acrobatique ? Quels sont les rapports aux corps et les identités mis en jeu dans le travail des arts du cirque ?

### Présentation des intervenants

#### **Kitt Johnson**

Kitt Johnson est chorégraphe, danseuse, directrice artistique de la compagnie X-Act au Danemark et ancienne athlète. Elle a également travaillé avec de nombreux artistes de cirque et comme interprète auprès de plusieurs compagnies. Son travail est engagé physiquement et elle mène une réflexion sur le corps, ses transformations, ses limites. Elle a été membre du jury CircusNext 2015-2016 et a également suivi certains artistes dans leur travail créatif et physique pendant la phase d'accompagnement du projet en tant que mentor.

#### **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.

#### **Satchie Noro**

Satchie Noro est artiste de danse et de cirque. En 2002, elle crée la compagnie Furinkaï, un espace de recherche, de rencontre, de création d'œuvres chorégraphiques, de performances, d'installations aux croisements de divers disciplines (danse, cirque, musique, construction, photographie...). Le travail de Satchie Noro se situe à la croisée des genres, interrogeant les médiums, la place du corps et son engagement.

#### **Magali Sizorn**

Magali Sizorn est enseignante-chercheuse à l'Université de Rouen où elle enseigne à l'UFR des Sciences et techniques des activités physiques et sportives (STAPS). Elle est également co-responsable du Master « Développement des publics de la culture » à l'UFR des Lettres et sciences humaines. Elle mène des recherches sur les transformations des activités artistiques et sur les formes culturelles dites populaires (cirque, arts de la rue, foire en particulier). Elle a notamment publié *Trapézistes. Ethnosociologie d'un cirque en mouvement* (Rennes, PUR) en 2013 et elle a également récemment participé aux *Anthologies des arts du cirque* (CNAC/BNF) : [cirque-cnac.bnf.fr](http://cirque-cnac.bnf.fr)

#### **Alexander Vantournhout**

Alexander Vantournhout a étudié à l'École Supérieure des Arts du Cirque (ESAC) à Bruxelles, où il se spécialise en roue Cyr simple, puis suit une formation à l'école de danse d'Anne Teresa De Keersmaeker, P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios). Il a créé trois solos : *Caprices* (2014), un solo chorégraphique sur la musique de Sciarrino, puis deux solos en collaboration avec Bauke Lievens, *ANECKXANDER* (création 2015, lauréat CircusNext 2013-2014) et *Raphaël*. Il enseigne régulièrement à l'ESAC, au Danscentrum Jette et à ACAPA (Academy for Circus and Performance Art, Tilburg, Pays-Bas). De 2017 à 2021, Alexander sera artiste en résidence au Vooruit, Gand (BE).

# Introduction

*Magali Sizorn*

Je vais traditionnellement remercier les organisateurs parce que je trouve que c'est assez précieux que des artistes des professionnels, des chercheurs et des chercheurs académiques en particuliers puissent dialoguer dans ces instants qui sont finalement relativement rares. Merci! Mon anglais étant particulièrement mauvais je parlerais en français mais chacun peut bien sur parler dans la langue qui lui est la plus confortable, français ou anglais.

Pour introduire cet échange, avant de laisser la place aux artistes, je voudrais commencer par l'extrait d'un livre d'un collègue sociologue, Thierry Pillon : « Dans le geste, le travail révèle sa part la plus cachée. Achievé, il ne donne pas accès au lent apprentissage dont il est le produit, il laisse aussi en marge la part intuitive de connaissance des choses, des matières, des objets, des outils engagés dans sa réussite. Pour en saisir la richesse, il faut en détailler les phases, les rythmes, insister sur les échecs autant que sur les réussites, souligner les formes de perception qu'il implique. Bien que fragmentaires dans les témoignages, les descriptions de geste, de mouvement, de disposition sensible portent l'enjeu d'une reconnaissance de la part de la création dans le travail ouvrier ».

Vous allez me demander quel est le rapport avec ce qui nous intéresse. C'est un extrait d'un ouvrage qui s'intitule « Le corps à l'ouvrage » sur le travail corporel des ouvriers. Ce matin, l'artisanat a beaucoup été évoqué, ainsi que la dimension du « faire ». C'est une façon de rappeler que les circassiens n'ont pas le monopole du corps, ou en tout cas que cette dimension corporelle peut être interrogée ailleurs, et qu'on peut aussi passer par quelques détours pour questionner la spécificité du travail du corps chez les artistes de cirque.

J'aimerais vous inviter, comme l'a fait Thierry Pillon à propos du travail et du corps des ouvriers, à nous intéresser au sens du détail et du geste, y compris dans la répétition quotidienne, dans ce qui fait que vous rentrez parfois dans une routine, nécessaire sans doute, et comment vous déplacez vos routines pour potentiellement arriver à une forme de créativité, et à une créativité au service d'une démarche artistique. Là évidemment se pose une différence fondamentale avec le travail des ouvriers et avec la question de l'artisanat, rappelée ce matin, qui ne renvoie non pas une coquetterie mais à une volonté de réintroduire dans le travail artistique une valorisation du geste, du « faire », du « bien faire » que l'on peut aussi retrouver dans le travail artisanal.

Cette table-ronde sur le corps au travail ne pourra pas tout embrasser. La question du risque est une entrée très largement explorée dans les travaux sur le cirque, mais on questionnera peut-être une nouvelle fois les frontières de la performance et du risque. Nous nous intéresserons plus généralement au cirque dans la manière d'engager quotidiennement son corps physiquement et créativement. Evidemment se posera la question des écritures : quelle pourrait être une dramaturgie inhérente à l'acte artistique ?

Pour commencer, j'aimerais que vous nous parliez de votre rapport à l'engagement physique, votre propre engagement dans l'exploration des limites et de quelles limites. Agathe Dumont a parlé du déplacement de la virtuosité : quel sens cela peut-il avoir pour vous ?

**S. Kann** : Si je comprends bien, la question concerne ma relation personnelle avec le travail physique / le travail / la virtuosité. Eh bien, j'en ai fait beaucoup à l'école. J'ai fait du cerceau aérien et de la contorsion à l'école et je me suis blessé assez rapidement - c'est normal. Quand j'ai été blessé, j'ai commencé à penser que j'avais l'impression de vouloir cela, mais j'avais l'impression que mon corps ne voulait pas de ça. Je me demandais d'où venaient ces sortes de désirs, comment ils se croisaient et se contredisaient. En ce moment, je dois dire que la plupart de ma pratique physique ressemblait plus à de la danse. Je suppose que si je devais parler de traverser les frontières, de relever des limites, la limite qui m'intéresse le plus est la limite au-delà de laquelle nous disons que ce n'est plus un tour de cirque. C'est plus la limite qui m'intéresse. Je ne sens pas vraiment la limite de mon corps en bonne santé comme le toucher.

**A. Vantournhout** : Si je peux revenir à la lecture précédente et peut-être guider cette discussion, ce que nous avons analysé avec Squarehead Productions, c'est que tout a été analysé à partir de la technique du cirque, et c'est assez fou, étant donné que nous sommes assis ici à Think Circus! La jonglerie n'a pas été analysée et je pense que placer des balles dans un espace ne peut pas être considéré comme de la jonglerie ou que la technique ne peut pas être développée. Je pense que c'est très dangereux et il serait intéressant que cette conversation ne reste pas uniquement sur la danse - juste le corps seul. Pour moi, le cirque est une relation à un objet, même si je pars du corps. Dans ANECKXANDER, j'ai commencé à partir de mes disproportions, et en fait, pendant tout mon travail, la relation à l'objet, même si c'est une question de recherche, s'est échappée de mes mains. Par exemple, dans ANECKXANDER je voulais faire une recherche sur le sujet «prothèse» mais à la fin je discutais des disproportions de mon cou ou de mon identité. Puis, dans *Raphaël*, je me suis demandé quel pouvait être plus un objet et c'était le corps de quelqu'un d'autre, qui est allongé là mort sur scène. Encore une fois, il ne parlait plus du corps, ou comme il a commencé à propos de l'objet.

Les significations ont quelque peu changé, mais ce n'était pas intentionnellement. Je pense que cette relation à l'objet est un bon thème de discussion.

**S. Kann** : Je vais juste faire une petite précision: je pense que parfois le mot "objet" est déroutant, parce que le cirque peut souvent aussi interagir avec l'environnement, donc je pense à « objets / environnement ». Pour moi, les objets créent un environnement. Le mot « environnement » a été plus utile récemment. (Je pense au travail d'Aurélien Bory par exemple, ou même au travail de Stachie Noro, où l'objet est si grand qu'il fonctionne plus efficacement comme un environnement que comme ce qu'on pourrait appeler un objet, ce qui ressemble à quelque chose que je peux ramasser.)

**S. Noro** : Pour moi, le mouvement, l'engagement du corps, est quelque chose de présent depuis longtemps. Mon père est japonais, il était maître d'aïkido, et ne parlait pratiquement pas à la maison. Le langage que j'ai appris en premier je pense, était un langage corporel, en voyant mon père évoluer dans son dojo et enseigner à ses élèves. De là, je suis partie dans la danse classique de haut niveau, jusqu'à entrer à 16 ans à l'opéra de Berlin. Là, ça a été l'effondrement. 10 ans de pratique intensive à 30 heures de danse classique par semaine, à être dans la perfection du mouvement, à toujours essayer de dépasser les limites. Je parle d'effondrement parce que je me rendais compte que je savais faire ces choses au millimètre, et finalement j'étais incapable de créer quoi que ce soit. On me demandais d'improviser mais je me liquéfiais sur place – improviser quoi, comment ? J'ai appris, finalement. J'étais à Berlin à ce moment-là, juste après la chute du mur. Ce sont les espaces qui m'ont donné ce moyen de créer, en allant dans des lieux qui étaient vidés, à Berlin Est. On était dans des sous-sols, dans des usines désaffectées, dans toutes sortes de lieux. Ces lieux étaient tellement forts, chargés d'histoire, que ça m'a permis de renouer mon corps, ma pratique avec un autre partenaire. Ensuite, je suis passée à l'improvisation, la danse contemporaine. Je suis retournée en France et j'ai découvert les arts du

cirque. Un jour, je rentre dans un chapiteau, c'était l'école de cirque de Nanterre, dirigée à l'époque par Michel Novak, avec tous ces trapèzes, ces cordes, ces mâts... et l'objet.

J'avais 26 ans, j'ai découvert que l'on pouvait apprendre sur le tard cette technique qui me paraissait tellement spécifique, spécialisée, de haut niveau. Et là, j'ai vu des gens de tout âge, de tous niveaux pratiquer sur des trapèzes, des cordes. J'ai vu ce rapport à ce partenaire, la recherche de son équilibre par rapport à un objet, récréer des espaces. J'ai découvert l'autonomie, parce que quand on est seul sur un objet, parfois à 4 mètres de haut, on est obligé d'être conscient, d'avoir une conscience très aiguë de son corps, et d'être « un » avec soi. On n'est pas dans un corps de ballet où il faut être le « corps » de ballet, mais là on a une unité entre espace, corps et objet, qui donne une sorte de « un » intransigeant et implacable, que je retrouve chez mon père dans l'aïkido et les arts martiaux. On est là, dans le temps, dans l'espace, et avec soi. L'autonomie de soi par rapport à sa pratique, qu'on nous apprend malheureusement très peu en danse, est une chose très présente dans le cirque. J'ai eu la chance d'avoir comme professeure Wilfride Piollet qui m'a appris à travailler toute seule, ce qui est très rare en danse classique, car la danse classique existe rarement sans une institution.

**K.Johnson** : Tout d'abord, je voudrais dire que je considère l'esprit et le corps comme inséparables. Je ne peux pas parler du corps physique. Donc quand j'utilise le mot "corps", pour moi c'est à la fois l'esprit et le corps. J'ai débuté en tant que coureur de 800m et je m'entraînais intensément entre l'âge de 11 et 24 ans. Puis j'ai découvert la danse et j'ai passé 5-6 ans à essayer de recréer un nouveau corps sur le corps que j'avais auparavant. C'était un changement radical, différentes qualités demandées, différentes manières de penser, pensais-je. Après quelques années, je me suis rendu compte qu'en fait, c'est à peu près la même chose. Il n'y a pas beaucoup de différences et les corps basiques (parce que je ne pense pas que nous ne constituons qu'un seul corps) sont tous les mêmes, en ce qui concerne ce que nous faisons.

J'ai découvert que dans le domaine des arts, en particulier dans le domaine du cirque, où j'ai beaucoup enseigné au cours des 20 dernières années, il y a un peu de méconnaissance de la nécessité de nourrir tous les corps du corps lui-même afin de créer un corps durable. Afin de créer un artiste qui vieillit réellement, et qui est capable de mûrir artistiquement, ce qui est souvent oublié, aussi dans le domaine de la danse, parce que les gens s'arrêtent trop tôt maintenant.

J'aimerais énumérer les corps avec lesquels je travaille. On peut faire valoir que certains des corps corrént tellement que cela ne devrait être qu'un, mais j'aime discuter et développer ce sujet.

Tout d'abord, il y a le corps de base, celui dont nous nous occupons tous les jours: c'est-à-dire la nutrition, comment restaurer votre corps, comment vous reposer suffisamment, et comment vous faites votre entraînement de base. En tant qu'interprète de n'importe quel domaine, vous devez avoir une endurance de base, sur laquelle vous pouvez construire votre corps technique. Cela ne devrait jamais être négligé. Je le vois souvent dans les écoles de cirque : lorsque les étudiants commencent à se lancer dans le domaine technique hautement spécialisé, ils commencent à négliger le corps de base et c'est là que les blessures commencent à se produire. Le corps technique est bien sûr spécifique à la discipline.

Il y a aussi le corps imaginaire, mais on pourrait aussi l'appeler le corps utopique, parce que c'est le corps qui dépasse de loin les limites du possible. Il étend les frontières du possible en pénétrant dans l'utopie. Je pense que c'est nécessaire pour que ce corps soit en bonne forme pour être un artiste.

Il y a le corps expressif, je distingue habituellement entre le performatif et le corps expressif. Le corps expressif est la façon dont vous êtes en mesure de percer réellement ce qui se passe à l'intérieur, dans votre imagination, dans votre intention intérieure, comment vous transposez cela au public, tandis que le corps performatif est le corps qui peut être sur scène, être conscient et « jongler » avec les co-interprètes, l'espace, la lumière, le son, l'objet, l'appareil. Le corps performatif est le corps qui porte le tout et le supervise.

Il y a le corps conceptuel, qui est en quelque sorte un corps très intellectuel capable de penser à de nouvelles façons, ou de définir des concepts très stricts pour les impliquer sur tous les autres corps et d'observer de près quel est l'impact, quel est le résultat, le processus.

Ensuite, il y a le corps historique parce que nous sommes tous issus de l'histoire, du passé, génétiquement et épi-génétiquement, mais aussi des expériences, des entraînements, de la façon dont nous avons mangé, de tout ce que nous faisons avant les résultats à ce moment nous sommes actifs dans le processus de création de notre futur corps. Tout ce que nous faisons a une conséquence qui nous amène à notre corps conservateur.

Il y a aussi le corps conservateur. Nous sommes physiologiquement conçus, notre système nerveux sensuel est conçu pour faire des voies économiques, pour créer des habitudes que nous utilisons, et pour dépenser le moins d'énergie possible dans l'exécution des choses. Je pense que nous sommes conservateurs par nature, et que cela peut être très antiproductif dans un processus artistique, mais quand il s'agit de mettre les choses en scène, nous avons besoin de cette capacité, parce que cela nous sert très bien. Mais nous devons toujours, dans une recherche, très attentifs à ne pas retomber dans ce corps conservateur qui nous permet juste de reproduire ce que nous savons car c'est ce que nous aimons.

Cela m'amène au corps politique parce que je pense que nous avons tous en quelque sorte le devoir d'essayer aussi de découvrir quel genre de rôles notre corps joue dans la société, quel genre de rôle nous avons choisi nous-mêmes, quel genre de rôle nous a été imposé, et quel genre de point de vue nous prenons dans ce jeu, qui pourrait présenter un corps activiste.

Je pense que tous ces corps ensemble ont une chance de créer un corps durable. Une fois qu'ils sont cartographiés, ils reconnaissent leur pouvoir, leurs potentiels, leurs faiblesses. Ensuite, nous savons comment les soigner horizontalement, échanger, rassembler de nouvelles informations et aller verticalement en profondeur avec ce que nous apprenons, ce que nous savons.

C'est ce que j'ai appris du parcours, de l'entraînement sportif, de la danse et du cirque. Une fois qu'il est nourri, je pense que c'est aussi une bonne idée pour les écrits, dans le sens où vous, en tant qu'interprète singulier, vous vous élevez beaucoup plus.

**M. Sizorn** : J'aimerais vous inviter à rentrer dans le vif du sujet, dans le concret : comment habitez-vous, y compris politiquement, un corps (une espèce de corps alter ego), que parfois dans l'entraînement vous avez nécessairement mis à distance pour le façonner, le travailler, peut-être brutalement parfois ? Comment ré-habitez-vous ce corps parfois mis à distance ?

**A. Vantournhout** : Je pensais juste peut-être à rebondir comme dans ce sens où nous pouvons voir le corps technique, je pense que dans le cirque c'est une notion très importante. Fondamentalement, le corps dans le cirque est fortement entraîné : une pratique répétitive va changer mon corps. On pourrait donc dire que le corps se transforme un peu en monstre, un monstre conscient, parce que la personne a décidé d'avoir cette pratique répétitive. Je pense que c'est un sujet très intéressant. Par exemple, un corps féminin qui ferait du poteau chinois, c'est déjà tout à fait une déclaration, et le corps va changer. Je pense que le corps politique et / ou la politique entrent souvent entre le frottement de qui est cette personne et l'objet.

Sandrine Juglair, par exemple, a fait une belle proposition où elle traite son corps très masculin et aborde un sujet très intéressant de la politique du corps. D'une manière ou d'une autre c'est éblouissant si elle est féminine ou masculine, malheureusement nous entrons dans ce sens binaire du genre mais je pense que ce corps technique est quelque chose de vraiment spécifique pour le cirque et une chose très intéressante à partir de laquelle nous pouvons commencer. C'était aussi le cas pour moi à ANECKXANDER. Une autre chose que je voulais aborder est le corps utopique : je pense que le cirque ne concerne pas un corps utopique.

Le cirque est une question de possibilités, donc c'est un peu ce que Satchie disait, étant donné que dans le cirque, nous sommes toujours un. Un artiste de cirque ne pense jamais en exécutant. C'est toujours un plan, ce n'est pas une utopie. C'est toujours un plan, ce n'est pas une utopie. C'est un plan et c'est un plan exécuté. Du point de vue du public, nous pourrions voir l'utopie. Par exemple, si nous voyons un artiste de fil tendu comme Philippe Petit sur les hautes tours, nous voyons une utopie. Le sens est construit, mais pour lui c'est en fait un risque. C'est un risque calculé, il l'a fait au cours d'une pratique répétitive. Le danger est avec le public, pas avec l'artiste de fil lui-même. Un artiste exécute le risque et un spectateur voit le danger. Je pense en ce sens que nous ne sommes pas dans l'utopie, ou pas dans les potentialités, nous sommes dans les possibilités et avec cela nous construisons une performance, un acte, ou quelque chose comme ça.

**S. Kann** : Je pense que vous savez ce que je vais dire parce qu'Alexandre et moi avons ces positions opposées depuis deux ans. J'improvise sur un appareil aérien, donc je trouve difficile quand Alexander dit que le cirque est en train de planifier, et que le cirque c'est des possibilités et non des potentialités, et ce n'est pas une éventualité. C'est juste difficile à entendre quand vous avez une pratique d'improvisation.

**A. Vantournhout** : Disons que c'est de l'éventualité, mais c'est bien sûr une sorte d'improvisation et cela dépend des disciplines, de l'improvisation ou du moment ... C'est la définition de la virtuosité : il n'y a pas d'espace entre moi et la forme. Dans un tour, il n'y a pas d'espace pour penser au tour suivant, sauf si vous êtes très virtuose. Il y a un petit écart, donc l'expression est très difficile dans un tour. La virtuosité est aussi une marque-clé, mais elle ne permet pas beaucoup d'improvisation sur le moment.

**K. Johnson** : Quand je parle d'utopie, je pense que c'est un corps très important à avoir dans le cadre de votre création. C'est beaucoup plus tôt dans le processus que ce dont vous parlez, c'est peut-être lié au développement des concepts qui sont là.

Vous avez le « courage » utopique d'aller au-delà, donc cela se situe bien avant le point dont vous parlez, parce que là où vous rencontrez le public, bien sûr vous n'êtes pas utopique, ce n'est pas là que vous avez votre focale.

**S. Kann** : Quand vous avez dit «corps utopique», j'ai immédiatement pensé «corps critique», ce qui est peut-être une façon de le dire par la négative. Je pense qu'il est vraiment approprié maintenant de parler du «corps utopique» au lieu du «corps critique», en particulier en voyant la façon dont la pensée critique sur l'art et la culture en général dans les années 90 s'est épuisée. J'ai vraiment apprécié ce «corps utopique» comme une manière positive de penser à des normes difficiles. Mais je vois un conflit entre la façon dont je pense que vous pensez à la technique et la virtuosité, comme quelque chose de séparé de la pratique quotidienne. Pour moi, toute une performance culturelle est bien sûr technique et aussi virtuose, et la définition de la virtuosité a plus à voir avec une performance devant des gens qui passent d'une position de savoir à quelque chose d'inconnu, ou quelque chose qui ne produit pas résultats matériels, mais cela ne produit que lui-même, donc c'est comme une action performative. Je pense que nous interférons avec le corps utopique et l'idée de défier les normes quand nous établissons cette différence entre les techniques de la vie quotidienne et les techniques qui sont spéciales, ou qui sont d'une manière intouchable, parce que le corps utopique semble vouloir briser ces limites et les pousser.

**K. Johnson** : Bien sûr, il est fait pour ça ! Parfois, ça réussit, parfois ça ne réussit pas.

**M. Sizorn** : Je crois que nous avons ici des définitions à géométrie variable de la virtuosité, qui renvoient à des cadres qui ne sont pas les mêmes, donc les définitions ne se rencontrent pas. Je crois qu'en fait vous parlez presque de la même chose : l'ouverture des possibles à partir de possibles corporels, qu'on va ensuite réinvestir dans différents contextes. Je vais revenir à comment vous travaillez.

Comment travaillez-vous au quotidien cette matière au service de cette matière au service de cette ouverture des possibles ? Comment vous remettez-vous au métier, à cette possible contrainte aliénante de la technique pour ouvrir ? Comment vous remettez-vous au métier, à cette possible contrainte aliénante de la technique pour ouvrir ?

**S. Noro** : J'ai une pratique physique intensive depuis 35 ans, et ma pratique est en perpétuelle mouvement, elle se réadapte sans arrêt, suivant les pièces que je joue. D'une semaine à l'autre, je n'ai pas le même entraînement. Je ne m'entraîne plus comme lorsque j'avais 20 ans. Il y a 20 ans, je ne comprenais pas pourquoi les gens s'allongeaient au sol pour s'échauffer, c'était quelque chose de totalement incompréhensible pour moi. Maintenant, je ne peux pas commencer un spectacle si je ne me suis pas allongée. En fait, je travaille beaucoup sur la respiration, pour trouver dans le mouvement, et dans le mouvement répétitif, ma respiration à l'intérieur de ça, et ma respiration avec le public, avec l'espace autour de moi, avec l'objet. Mais j'ai besoin pour ça d'avoir un entraînement. Il y a un entraînement pour moi qui est plus musculaire : faisant de l'aérien, je ne peux pas me permettre de ne pas être entraînée pour être à 6m de haut. Je suis donc obligée d'avoir un entraînement musculaire. À côté de ça, il faut sans cesse que je redonne de la vitalité à mon corps. L'objectif est en fait de trouver la respiration dans la technique pour effacer la technique, pour que le mouvement existe en dehors de la technique.

**A. Vantournhout** : J'ai une approche similaire dans un sens, comme lorsque la technique en tant que telle essaie de se dissoudre.

Je cherche les connotations physiques de la technique. Il est connu que si vous pratiquez principalement la contorsion, vous allez parler de schizophrénie ou d'expériences mentales difficiles : c'est la connotation physique. Si vous faites des acrobaties avec des partenaires, c'est souvent de l'amour ou une relation de compétition.

Je pense que je m'intéresse vraiment à ces connotations physiques, et ensuite à chaque création, à la façon dont j'étudie une nouvelle discipline avec mon corps. Je recherche ce que cette connotation physique pourrait être. Je pense qu'elles ne sont pas infinies, elles sont dans une certaine direction, et je peux contre-diriger la connotation physique ou je peux travailler avec, et aussi dans une relation avec mon corps. Est-ce que mon corps est adapté ? A-t-il une sorte de distance naturelle avec des connotations physiques ? Si je faisais de la barre chinoise, j'aurais de vrais problèmes, mais si je faisais de la barre chinoise, cela voudrait dire que je suis très viril, masculin et énergique bien que mon corps ne le soit pas du tout. Donc, je pense que c'est une friction intéressante avec la discipline.

**K. Johnson** : Eh bien, je ne suis pas un artiste de cirque mais j'ai toujours ma pratique. Je performe toujours, et ce que je fais est très physique. Mais vieillir avec votre pratique est également pour moi parallèle : ce dont j'ai besoin devient beaucoup plus raffiné et détaillé. Chaque jour, je me demande ce dont j'ai besoin. Cela peut être très différent: de l'exercice «rapide / lent»- courir sur des collines à différentes vitesses, être simplement allongé sur le sol, se tortiller les orteils et les doigts ... C'est ce dont j'ai besoin. Mais je pense que se rapprocher de vos besoins quotidiens est aussi un moyen de vous tenir à l'écart des blessures, car votre corps sait ce dont il a besoin.

**S. Kann** : Je suis d'accord : je me suis aussi retrouvé de plus en plus en train d'entraîner mes sensations, et d'essayer vraiment d'écouter ce dont mon corps a exactement besoin. J'ai aussi expérimenté une période de «désobéissance», où je n'ai parfois rien fait pendant un moment, ce qui aurait été inconcevable il y a 5 ou 4 ans. Mais dans une certaine mesure, j'avais l'impression que presque immédiatement après l'école, je suis arrivé à un corps qui n'était plus fonctionnel, et j'avais besoin de temps pour le reconstruire. Je suis encore un peu dans cette période. Après l'école, c'était de moins en moins d'activités, de moins en moins.



Maintenant, je fais quelque chose de radicalement différent depuis un moment, et mon plan est de le reprendre cet été, mais je vais vous dire comment ça se passe !

**M. Sizorn** : Malgré les volontés affirmées de ne pas séparer le corps de l'esprit, on réintroduit en fait une distanciation en parlant de « mon corps », des possibilités physiques de « mon corps ». On voit bien que s'opèrent dans le discours une forme de distanciation, un petit pas de côté avec son corps qu'on pourrait regarder, travailler, améliorer. J'aimerais poursuivre sur cette question-là en vous demandant quel jeu de distanciation, de non-distanciation, de réappropriation vous opérez dans ce dialogue avec votre corps. Pour aller un peu plus loin, nous pourrions aussi parler du jeu entre l'artifice et l'authentique, de jusqu'où on va dans la réalité de l'acte. Est-ce que vous introduisez une forme d'artificialité dans l'interprétation, dans un jeu du vrai ou du presque vrai ?

**K. Johnson** : Tout d'abord, je pense que la langue ne sert pas toujours la pensée. Nous devons réinventer la façon dont nous parlons de ces choses - ce n'est pas assez efficace. Je questionne beaucoup l'authentique, si c'est vraiment présent avec nous ou pas. Je le remets vraiment en question : je n'ai pas la réponse. Parfois je sens que nous bougeons authentiquement, ou que nous ne le faisons pas, que nous reproduisons des habitudes ou ce que nous pensons être, bouger, quand vous bougez authentiquement ... Donc, d'une certaine manière, quand je fais mes créations, je suis pas si préoccupé par cette question. Je suis plus préoccupé par le fait que le résultat de mon travail soit équivalent à mon attention, quel qu'il soit.

**S. Kann** : Je pense que ce qui se perd souvent lorsque nous parlons d'authenticité, c'est l'idée que si je bouge tout en me sentant triste, alors le public va ressentir de la tristesse, comme s'il était directement dévié de mon corps. Il y a toujours cette couche de médiation, donc si vous avez un sentiment de tristesse, il se pourrait très bien que

je ne sois pas triste du tout. Parfois, les artistes sortent de la scène et disent qu'un spectacle était terrible, mais le public n'a rien remarqué, ou vous pouvez vous sentir comme si c'était un grand spectacle et le directeur viendra vers vous et dira «pas si bon». Bien sûr, cela peut déconnecter entre ce que vous ressentez et ce à quoi elle ressemble, ce qui ne veut pas dire que nous ne pouvons pas utiliser des techniques somatiques, des techniques basées sur des sensations. Je pense que cela manque au cirque, que l'introduction de la sensation dans l'entraînement du cirque préviendra aussi beaucoup de blessures, mais nous devons aussi être conscients que même si je pense à mon intestin, je ne fais pas un numéro intestinal. Je pourrais utiliser la technique pour créer une certaine image, mais je ne pense pas qu'il y ait un lien direct entre mon imagination, mes sensations et ce que mon corps projette.

**M. Sizorn** : Justement, comment tout ce travail s'opère-t-il quand vous travaillez avec d'autres ? Comment la question de la transmission d'un geste engagé s'opère avec des partenaires, avec de jeunes artistes que vous conseillez ? Qu'est-ce que signifie pousser le corps de l'autre dans certaines limites, par exemple dans *Raphael* ?

**A. Vantournhout** : Je pense que si je travaille avec d'autres personnes, la première chose à clarifier avec eux est peut-être ce que cela signifie, ce que leur pratique serait. Je pense qu'en tant que pratiquant de cirque, parce que je m'identifie tellement à ce que je fais, c'est très difficile de voir ce que j'exprime. Nous pouvons le voir par exemple dans la jonglerie, qui a une sorte de communauté et presque un style vestimentaire. C'est juste un exemple stupide de dire que les gens ont une sorte d'identité construite autour de leur discipline. Si je travaille avec quelqu'un, j'essaie de dire ce qu'il exprime. Ensuite, particulièrement dans ma pratique personnelle, cela part d'un angle totalement différent, ce serait juste une recherche très formelle, presque une question conceptuelle: que peut être un objet? C'est très réstrait. Faire face à une confrontation est très intéressant dans le cirque, ou peut-être dans la performance (qui est

proche), contrairement à d'autres formes d'art. Le cirque pourrait être défini comme ça, faisant face à une question difficile, ensemble ou peut-être avec deux personnes en équilibre les unes sur les autres. Je pense que faire face à une confrontation, et comment vous collaborez réellement avec votre partenaire pour faire face à un danger ou à un défi, est en fait un point de départ intéressant pour rassembler les gens. Très souvent, quand nous voyons une performance de cirque, nous voyons des solos les uns à côté des autres. Comment pouvons-nous échapper à cela ? Peut-être avoir une sorte de terrain d'entente ? Je pense que c'est très important. C'est pourquoi les spectacles de groupe en cirque sont aussi parfois si autobiographiques...

**S. Kann :** Je suis d'accord que ça devient souvent très autobiographique. Je pense qu'une autre chose intéressante à propos du cirque est cette tendance à toujours vouloir intégrer votre meilleur tour à chaque numéro. Vous circulez en quelque sorte entre différentes performances et différents groupes, tout en conservant votre marque. Je pense que la façon dont fonctionnent les artistes de cirque, sorte de marques en circulation, ajoutant de la valeur aux performances des autres et ensuite partant avec plus de valeur, est un peu problématique. J'ai essayé, pas avec mon propre travail, mais en travaillant comme dramaturge avec des artistes, en partageant des chorégraphies et des pratiques, en se chorégraphiant les uns les autres ... Par exemple, l'un des artistes ferait un numéro de corde et l'autre l'interpréterait au meilleur de sa capacité. Il y a une façon dont la technique devient plus faible, mais nous ne sommes pas tellement concernés par les hauteurs ou avec les artistes individuels qui ajoutent de la valeur à eux-mêmes en montrant à quel point ils sont bons. Donc, je pense que cet élément de faire des choses en commun, et aussi d'aliéner le matériel de soi en tant que un corps, est la clé pour s'éloigner de l'aspect toujours «parler de moi» des représentations de cirque.

**A. Vantournhout :** Je pense qu'une grande évolution dans le cirque pourrait être ce langage commun. Nous manquons de terminologie. Dans les disciplines aussi, il devrait y avoir une sorte de langage comme nous le voyons dans la notation de Laban où nous écrivons juste, et nous pourrions transcrire le tour d'une personne à l'autre. La déconnexion entre la circographie ou l'acte avec l'interprète sera bientôt une évolution importante dans le cirque. Je pense que cela sera également bénéfique pour la lisibilité de ce qui a été fait pour voir les tours effectués par quelqu'un d'autre.

**S. Kann :** Nous ne faisons qu'évaluer en général une pratique, quelque chose que nous ne faisons pas, comme par exemple écrire et comprendre différentes techniques d'écriture de nos chorégraphies. Je pense que c'est essentiel pour cette discussion mais je serais contre le projet de créer un unique langage. Je serais intéressé à encourager la pratique de la découverte d'une multiplicité de techniques de notation qui sont spécifiques au genre de travail que nous faisons à ce moment-là.

**M. Sizorn :** Kitt, peux-tu nous parler du travail que tu fais avec les artistes de cirque en tant que mentor, comment travailles-tu avec eux pour les « déplacer » ?

**K. Johnson :** Eh bien, je travaille avec des gens à différents niveaux. D'une part, je fais de l'entraînement physique, et je m'étire avec les plus jeunes afin de les adapter à leur corps, de les détailler en même temps qu'ils deviennent vraiment forts et de leur apprendre à s'étirer avec des techniques de relaxation. Je ne sais pas comment ça se passe dans les écoles européennes, mais je ne suis pas d'accord avec la façon dont les écoles scandinaves enseignent les étirements, parce qu'il y a trop d'effort à l'intérieur et les élèves ne bénéficient pas de la détente, du poids et du soufflé à l'intérieur du corps. D'un autre côté, les gens qui créent des spectacles me demandent d'être un troisième œil, un œil extérieur, pour travailler sur leur performance.

Je fais de mon mieux pour être vraiment ouvert et poser des questions plus que toute autre chose, ne pas imposer mes propres goûts, ou les décisions que je prendrais si j'étais dans cette position. J'essaie de poser beaucoup de questions pour les rendre plus conscients de leurs choix. Je pense que tous les choix peuvent être bons, s'ils sont des choix éclairés. Plus tu es formé, plus tu peux faire des choix fous, alors j'essaie de les aider à faire ça. Entre les deux, il y a tout le travail d'improvisation et de composition. Quand j'étais un mentor pour CircusNext, je devais essayer d'amener la compagnie de Circus Katoen à analyser les problèmes dans la façon dont ils s'entraînaient et proposer une manière de s'entraîner avec les problèmes au niveau physique qui se sont produits dans leur travail.

**A. Vantournhout** : Ayant moi-même été pédagogue, je pense qu'il y a une chose intéressante : je vois aussi une sorte de concept bizarre d'avoir un entraînement de cirque souvent seul. Vous vous échauffez, vous vous échauffez collectivement, et ensuite vous avez votre entraînement personnel sur votre discipline, seul ou avec deux ou trois personnes. En fait, je pense que cela devrait presque être inversé. Parce que si vous n'avez pas besoin de longe, bien sûr, vous pouvez pratiquer votre discipline en groupe, et je pense que le cirque pourrait énormément en bénéficier. Mais les artistes de cirque ne travaillent jamais à prendre conscience de leur morphologie, de la façon dont leurs corps sont proportionnés, où sont leurs forces, ou par exemple savoir où se trouve quel muscle. En fait, les gens ne connaissent pas les points forts de leur corps. Mais encore, toute la formation ultérieure est individualisée. C'est peut-être un exemple radical, mais en réalité en Chine, les enseignants vérifient votre corps et décident de la discipline pour vous. Parce que quelqu'un a de longs bras, il/elle est plus apte à cela, ou parce que son point de gravité est plus bas, cette personne sera un artiste de fil. Je pense qu'aujourd'hui, dans les écoles de cirque, les étudiants ne sont absolument pas conscients de cela et, en même temps, ils essaient quand même d'atteindre l'excellence virtuose.

Mais si vous êtes un boxeur et avez les bras courts, vous ne serez jamais un bon boxeur. Vous devez juste l'avoir en tête avant de commencer à boxer : peut-être que vous voudriez essayer quelque chose d'autre. Et c'est tout. Les artistes de cirque n'ont parfois pas le corps capable de faire un tour, et pourtant ils essaient trois cents fois sans vraiment connaître leur spécificité et aussi s'entraîner avec cette spécificité.

**S. Kann** : À Montréal, les enseignants vous disent quoi faire avec votre corps, donc nous pouvons dire que ce n'est pas seulement une pratique non-occidentale. Mais à Montréal, je dirais même plus radicalement que dans les écoles de cirque en Europe, tout votre parcours est individualisé. Il n'y a même jamais d'échauffement de groupe ou quoi que ce soit. Et vous êtes toujours placé avec des personnes de votre capacité. D'une certaine façon, c'est une hiérarchie très claire, alors vous savez si vous êtes dans le groupe le plus flexible ou le moins en regardant autour de vous. Je pense que le problème est moins que certaines personnes essaient de faire certaines techniques qui ne sont pas adaptées à leur corps, que le fait qu'il existe une hiérarchie de désirabilité des tours. Donc le fait que dans chaque discipline, il y ait comme un développement normatif clair de ce qui est meilleur et de ce qui est moins bon, crée ces «embouteillages» entre le corps spécifique et la pratique qu'ils désirent. Je pense que la solution n'est pas de dire aux gens quoi faire en fonction de leur type de corps, mais d'éliminer l'échelle de désirabilité entre les différents types d'expression technique.

**M. Sizorn** : Vous nous proposez donc un modèle qu'on peut appeler de façon provocante normatif, sélectif, sportif en somme, selon lequel on orienterait les gens en fonction de leurs capacités. Il ne s'agirait donc non pas d'ouvrir les possibles à partir des potentialités d'un individu sur un agrès X ou Y, mais de restreindre l'usage d'un objet en fonction de corps plus ou moins adaptés.

**A. Vantournhout** : J'ai peut-être été mal compris, alors je redis que je ne préconise aucunement

l'excellence physique. Ces jeunes ont 18 ans : ils veulent juste bouger, ils veulent faire des trucs dingues. Je pense que ce n'est pas une mauvaise chose de les rendre conscients de leur corps. Nous ne pouvons pas décider pour eux, s'ils veulent faire cette discipline ou celle-ci (et je pense que c'est aussi une belle chose à faire pour sauter sur une bascule, même si vous n'avez peut-être pas le type de corps parfait pour cela). Mais je pense que c'est juste pour les rendre conscients et conscients qu'il y a aussi un autre moyen. Il n'y a pas de hiérarchie des niveaux. Malheureusement, dans les écoles de cirque, ou même dans le cirque, nous continuons à penser aux niveaux, ou à faire mieux ou à aller plus haut. C'est ce que le cirque était, et le cirque traditionnel était peut-être meilleur dans ce domaine. Dans le cirque contemporain, le niveau de virtuosité diminue. Je pense que nous devons y échapper un petit peu, tout en continuant d'enquêter sur la technique, mais d'une manière différente, en dépensant plus que en touchant les limites.

**S. Noro** : Je pense que la diversité des enseignements des professeurs est aussi importante. Je ne suis pas passée par une école de cirque "normale", institutionnelle. J'ai toujours choisi mes professeurs et j'ai eu des centaines de professeurs (avec des professeurs principaux évidemment). Il est vrai que cette diversité, la façon dont chacun enseigne, apporte de sa propre expérience et regarde le corps de la personne, est intéressante. Chacun regarde différemment le corps d'une personne. Ça enrichit la façon dont on se perçoit soi-même et comment on trouve différents possibles. J'ai été étonnée qu'il y ait très peu d'entraînements collectifs dans le cirque, que tout se fasse individuellement, et qu'il n'y ait pratiquement pas de professeurs dans certaines disciplines. Par exemple, dans les aériens dans l'école où j'étais, il n'y avait qu'un professeur, qui venait de la gymnastique. J'ai la sensation que la génération qui est là et qui arrive a plus ce désir de transmettre, alors qu'avant, quand je suis arrivée il y a quinze ans, on me regardait en disant "Oh, la danseuse, qu'est-ce qu'elle vient faire ici ? Elle devrait rester dans la danse !".

On sent qu'il y a une nécessité de partager ces savoirs et une nécessité de transmettre. Avant, une artiste pouvait dire qu'on lui avait volé sa figure, et maintenant ce rapport-là existe moins. Je pense aussi que c'est en train de se définir. La danse classique a des siècles, elle a été définie en une centaine de mouvements bien cadrés et à partir de là se chorégraphient toutes ces pièces. Mais le cirque est en perpétuel mouvement, et c'est cela qui me passionne : toutes ces différentes écritures et différentes disciplines de cirque, tous ces possibles, d'essayer de perméabiliser, de faire se rencontrer les gens, de ne pas cloisonner... Je pense que l'acrobatie ne devrait pas être enseignée seulement par des professeurs de gymnastique. On voit beaucoup ce genre de phénomène dans les écoles, ce qui formate dans une seule méthode et n'est finalement pas souvent adapté à certains corps, et manque d'écoute. Je pense que plus que d'aller diriger une personne, accompagner un artiste serait plutôt d'être à l'écoute des potentialités de cette personne et d'essayer de l'épanouir, pas seulement dans une discipline, mais d'essayer de l'accompagner au mieux. Je pense qu'il y a une question d'écoute qui doit être très présente dans l'accompagnement de l'artiste de cirque.

**S. Kann** : Je suis d'accord avec l'idée que nous devrions écouter nos étudiants et ce dont les étudiants ont besoin. Mais j'ai «coupé» quelque chose que vous avez déjà dit et vous avez répété que le cirque était une sorte d'espace de possibilité et d'acceptation. Je pense que souvent, cette façon de parler suscite un conservatisme assez fort. Parmi mes pairs, je vois beaucoup d'expérimentation, mais je ne vois pas cela dans les spectacles qui sont programmés, je ne le vois pas dans le travail qui devient institutionnellement soutenu, et je ne le vois pas forcément chez les élèves des écoles de cirque. C'est quelque chose qui arrive d'une certaine manière après. J'ai eu cette expérience quand j'enseignais à Codarts : j'avais l'idée que j'allais rester ouvert à ce que les étudiants voulaient et vraiment laisser tout disponible et vraiment essayer de les aider à faire ce qu'ils voulaient faire de mieux.

Bien sûr, ils ont alors décidé de faire les choses les plus conservatrices possibles, parce que ce qu'ils voulaient était le plus normal. Donc j'étais assis là avec cette idée que j'étais un professeur super progressiste et bien sûr, cela a été complètement chamboulé quand je suis entré. Je voulais créer un espace pour le cirque avant-gardiste et il est devenu un espace pour le plus produit le plus commercial possible. Alors, là, que faites-vous ? Vous essayez de contraindre doucement les gens à être expérimentaux, ce qui ne fonctionne jamais vraiment. Mais je pense que cela a à voir avec le genre de travaux qu'ils voient. Je pense que cela commence d'une certaine façon avec les institutions et les théâtres qui décident de programmer des œuvres plus expérimentales, parce que cela affecte les désirs des étudiants qui viennent regarder le travail. Donc, quand vous, en tant que pédagogue consciencieux, fournissez une sorte d'espace ouvert, cet espace devient l'espace d'utopiste, de critique ou de quelque chose, et non cet espace qui reproduit les mêmes choses.

**K. Jonhson** : Tout ce discours sur le marché m'amène à ce que je n'ai pas réussi à partager hier. Tout d'abord, je pense que c'est un mauvais angle. Vous ne pouvez pas utiliser les mesures que vous utilisez pour les professions normales dans les professions artistiques. Vous ne pouvez pas regarder le marché, essayer d'identifier quel type de paramètres est nécessaire pour que les artistes soient employés, puis aller dans les écoles et dire «Vous devez vous assurer que ces paramètres sont remplis afin que nous puissions continuer à vous financer». Ce n'est pas de l'éducation artistique et vous tuez l'art si vous créez des artistes qui sont éduqués pour servir un certain marché. Je pense aussi que c'est une mauvaise interprétation du marché et du public parce que je pense que la plupart des contribuables connaissent la différence entre le divertissement et l'art. Avec l'art, ils veulent être surpris, ils ne veulent pas de consensus. Nous devons donc éduquer les jeunes étudiants et les artistes, qui sont en mesure de secouer la boîte. Je pense que c'est ce que les gens aiment réellement, et ne peuvent pas savoir avant de le voir réellement.

**M. Sizorn** : Cela renvoie à l'ouverture des possibles qui passe aussi par le regard des spectateurs ou de ces futurs étudiants, qui doivent apprendre à jouer avec des conventions pour en sortir, tout en reproduisant ces mêmes conventions, car elles sont tellement intériorisées qu'ils imaginent que c'est ce que vous attendiez d'eux, alors que justement vous attendiez d'eux qu'ils jouent avec celles-ci.

## Questions & Réponses

**J-M. Guy** : Nous employons encore et toujours ce mot de « corps » comme s'il allait de soi. Bien que Kitt ait rappelé au début qu'elle ne faisait pas de différence entre "body" [corps] et "mind" [esprit], je voudrais quand même rappeler le travail, entre autres, absolument fondamental de l'anthropologue Philippe Descola, qui nous rappelle que le corps n'est jamais dans notre culture occidentale, que l'une des six formes que nous donnons à notre intériorité d'occidentaux. Les trois formes les plus connues sont celles que nous avons héritées jusqu'à Freud, le corps, l'âme et l'esprit, puis Freud a rajouté le moi, le surmoi et le ça, qui nous permettent de dire notre corps. J'ai entendu qu'il y avait le mot "soma" qui est une nouvelle étiquette pour désigner notre corps, mais le corps n'est jamais que l'une des notions par lesquelles nous éprouvons le besoin de nommer notre intériorité. Dans d'autres civilisations, nous montre Descola, cette notion n'existe tout simplement pas. Je pense qu'il commence à devenir temps de nous pencher sur d'autres manières non-occidentales d'envisager le corps, pour précisément éviter ces ambiguïtés quasiment constantes que j'ai entendues dans pas mal de discours.

J'aimerais, si c'est possible, que Kitt précise sa notion de corps intellectuel. Est-ce qu'elle pourrait considérer que le squelette est l'un de ces corps intellectuels possibles ?

**K. Johnson** : À 13 ans, j'ai eu un nouvel entraîneur. Dans les sports d'élite à cette époque, il était très à la mode de travailler sur l'entraînement psychologique, alors nous avons fait beaucoup de formation de méditation, sur le squelette. Nous avons commencé à nous entraîner et à travailler physiquement sur le squelette. Nous avons essayé de nous entraîner, et je pense que cela a fonctionné, de mettre mon attention quand je courais dans le squelette, de façon à être présent dans ce tissu dans mon corps. Je ne serais pas présent dans ma respiration ou dans mes muscles. Et j'ai amélioré énormément mon temps après avoir fait ce changement. Alors oui, le squelette peut à coup sûr être intelligent. Et je pense que le corps n'existe pas sans la physicalité du reste. Je suis totalement d'accord que les mots trouvés ou non trouvés pour en parler sont très pauvres. Et je n'ai pas trouvé les mots pour en parler. C'est pourquoi le genre de raccourci est de dire que quand je parle du corps, j'inclus aussi l'esprit, les émotions, la psychologie, l'esprit, tout, parce que c'est lié. Mais la langue n'est pas encore assez correcte.

**A. Rosenfeld Szelwar** : Merci à Kitt d'avoir parlé des émotions, car j'ai l'impression que pendant la journée d'aujourd'hui, dédiée à la création artistique, c'est la première fois que j'entends le mot "émotion". On évoque le corps comme créateur, et les capacités physiques, qui pour moi incluent les émotions, qui sont moteurs de la création. Au-delà de ça, vous parlez d'un corps dans ses capacités de mouvement. J'aurais aimé savoir si pour ce corps, qui est puissant et souple en même temps, ses incapacités ne seraient pas elles aussi un moteur créatif ? Dans un deuxième temps, est-ce que ces incapacités, qui donnent des émotions, puisqu'on se confronte à des difficultés, ne créeraient-elles pas elles aussi un nouveau langage créatif ?

**S. Noro** : Je n'ai pas parlé d'émotion car on parlait de l'engagement du corps, mais tout mon parcours n'est marqué que d'émotions : du ressenti du corps, des choses, et des incapacités évidemment. Je suis tombée de 5 mètres donc j'ai dû ensuite

réadapter beaucoup de choses dans ma pratique. Dans ma carrière, pendant les spectacles, sur 10 représentations il y en a peut-être 3 où je n'ai pas mal, mais 7 où il y a toujours quelque chose : une blessure, une fatigue. C'est sans arrêt me remettre, m'allonger au sol, et retrouver ma respiration, pour remettre une sorte de page à zéro et revitaliser ce corps en le transformant sans arrêt. Je suis dans cette pratique intensive depuis 35 ans, je ne fais que transformer. Transformer par rapport à ce que je découvre, à des rencontres, des émotions, à des blessures, des effondrements aussi. Tout cela nourrit la création, cela fait partie des choses qui sont moteurs selon les personnes.

**S. Kann** : Je pense qu'il y a quelque chose d'important dans ce que tu dis : tu as décrit un genre de chemin, de trajet, où tu subis des émotions. Je pense qu'il est important de préciser cela, car trop souvent, lorsqu'on utilise les émotions comme moteur pour la création, on a l'impression que cela va de l'intérieur vers l'extérieur. Le mot "émotion" implique souvent une certaine obsession avec le soi, qui efface un peu l'extériorité du cirque, le fait qu'on soit toujours en relation avec quelque chose, une technique, un objet, et aussi politiquement avec les autres. Le fait que si on travaille sur mon émotion à moi, ce n'est pas que les émotions viennent juste de nous. Souvent, cela paraît comme ça surtout dans les processus de création. Je pense que l'affect est une façon de penser l'émotion comme quelque chose que l'on subit de l'extérieur, et comme quelque chose de moteur. Je trouve qu'il est plus facile de nous considérer comme des canaux recevant et redonnant des contenus, car avec le mot "émotion", on retombe dans l'auto-expression.

**K. Johnson** : Parlant d'émotion, je pense que ça peut être un bon conducteur. Mais, parlant de ma propre expérience et de mon propre goût et travail aussi, je préfère la laisser vivre, dessécher dans le processus de création, et pour définir une sorte de récepteur, une sorte de récepteur presque simple. Si je veux que ces émotions soient créées et vécues par le public, je ne devrais pas les vivre, mais je devrais trouver le récepteur approprié pour cela, qui

qui doit être assez sec en fait. C'est ce que je fais habituellement.

Je veux parler un peu de cet obstacle de faiblesse ou de maladie, etc. Il y a plusieurs années, j'ai fait une création et ensuite je suis tombé malade. J'ai été hospitalisé, j'étais très malade pendant un an. Et je ne savais pas si ce serait chronique ou non. À ce moment-là, ils n'avaient aucun remède contre l'hépatite. J'ai décidé que j'avais un travail à mi-parcours de cette maladie, avec cette pièce que j'avais créée avant de tomber malade, et j'ai décidé de l'exécuter. J'étais totalement faible, j'avais perdu environ 8 kilos. J'avais peur parce qu'à ce moment-là, si ce n'était pas guéri, ce serait chronique et cela se transformerait en cancer. Donc j'étais dans cet état mais j'ai décidé de l'exécuter. C'était l'un des meilleurs processus d'apprentissage que j'ai jamais eu. Car comment pouvez-vous permettre à votre corps, qui est si transparent, d'être toujours présent, au meilleur de sa forme ? Vous ne le sentez pas, vous vous habituez à ce que vous faites en pleine puissance. Comment pouvez-vous encore l'effectuer dans un état différent ? Et comment pouvez-vous effectuer sans être pathétique, car vous ne voulez pas ressembler à un patient. C'était un processus d'apprentissage vraiment fort.

**M. Sizorn** : On a peu parlé du rapport au public. Peut-être qu'on pourrait finir par ce que ce corps engagé produit et comment vous le pensez au moment du travail d'écriture. Est-ce que vous avez des exemples à partager ? On a parlé d'empathie kinesthésique précédemment, est-ce que cela fait partie des choses auxquelles vous réfléchissez dans le travail d'écriture ?

**A. Vantournhout** : Oui, pour moi, ce qui est problématique dans le cirque et dans la relation au corps, c'est plutôt l'approche circulaire. On l'a vu avec Darragh McLoughlin, si on a un espace et qu'on le considère plutôt circulaire, même si c'est frontal, on ne crée par du drame si on bouge de l'arrière vers l'avant de la scène. C'est le problème de la pluralité des points de vue. C'est d'autant plus difficile de mettre son corps sur scène, on est moins conscient de ce qu'on exprime avec notre

corps dans un espace circulaire.

Je pense que c'est un peu problématique, c'est notre héritage de Johan Le Guillerm peut-être, même si je l'adore dans pratiques minoritaires, etc. Réduire le cirque à un espace d'attroupement autour d'un point ou d'un espace circulaire sera problématique pour faire évoluer, pour focaliser vraiment sur le corps en soi, car on ne sait pas ce que l'on exprime. L'équilibre du plateau est différent pour chaque spectateur. Et si je prends l'exemple d'ANECKXANDER, le corps y sert comme scénographie. Par exemple, si je fais de petits mouvements ou des gestes, j'organise mon corps comme espace architectural avec la scène, qui n'est bien sûr presque rien du tout sur scène. Avec un regard frontal, on peut mettre le corps plus en avant et l'utiliser comme espace scénique, comme scénographie, un peu comme un balai du corps, mais plus complexe, en cherchant comment son corps peut servir l'action que l'on fait. Peut-être qu'en jonglage on est toujours de face, on tourne toujours, mais on n'arrive pas à exprimer plus que ça, plus que le jonglage, parce qu'on est en circulaire. L'espace va seulement du milieu vers la périphérie. À part ça, c'est très dur d'exprimer des choses, sauf si on travaille avec le public, en le faisant participer, en travaillant sur la proximité.

**S. Kann** : Je pense que nous avons trouvé comme le cœur de nos désaccords, parce que d'après ce que j'ai entendu de votre part, c'est comme si la frontalité était importante pour que vous puissiez contrôler ce que le spectacle présente.

**A. Vantournhout** : La circularité inconsciente ou la circularité comme choix conscient non-artistique est un problème, et je pense vraiment que certaines disciplines comme la jonglerie sont presque inutiles à présenter sur une scène circulaire, parce que vous avez affaire à des objets organisés dans l'espace, et un environnement circulaire c'est comme un clown, comme disait Jacques Lecoq «Pourquoi un clown dans un cercle ?». Parce que vous ne pouvez pas créer de drame. Si vous omettez la participation du public, un clown dans un environnement circulaire est en réalité moins bénéfique. Donc, sur une scène, le

clown aura réellement plus de pouvoir, il sera capable de créer plus de sens, donc je pense que c'est une chose très importante et nous n'en sommes pas assez conscients.

**S. Kann** : Je suis d'accord avec cela, je suis d'accord que dans le cirque en général, nous faisons souvent un mauvais travail d'organisation de l'espace. Cela a aussi à voir avec nos conditions d'entraînement. Dans la plupart des écoles de cirque que j'ai vues, tout le monde s'entraîne dans le même espace, alors quand vous apprenez à être un artiste, vous ne pensez pas à vous déplacer hors de votre espace ou à concevoir un chemin avec un véritable espace. En outre, les personnes formées en aéronautique, par exemple, ont peut-être un espace vertical, mais lorsque ces personnes commencent à faire un travail pluridisciplinaire et que vous parlez de mise en scène, je trouve que l'espace est souvent laissé pour compte. Je dirais qu'il y a une certaine idéologie où le sens est plus important que la forme, ce qui est bizarre parce que pour moi, le sens a une forme. Mais j'ai l'impression que la forme du corps commence à être perçue comme superficielle. Il y a une tendance dans l'aérien à vouloir faire des actions et non de la forme, et je pense que nous devons comprendre que c'est un choix idéologique et non un choix neutre. Je pense qu'il y a aussi une tendance au cirque à acquiescer une bonne dramaturgie avec des contrôles de dramaturgie. Nous devons également réfléchir à la façon dont cela se rapporte à une relation vers des organes contrôlés. Nous devons comprendre que c'est aussi un choix idéologique et non un choix neutre. Il y a différentes façons de penser ce qu'une dramaturgie pourrait être, en dehors du cadre de «je sais exactement ce qui se passe, et chaque moment, et je sais exactement comment être reçu».

**K. Johnson** : Je pense que généralement les choix du type d'espace devraient être examinés plus clairement. Il manque souvent une relation entre le choix du lieu, de l'espace et du concept. C'est très habituel d'entendre «j'ai juste besoin d'une scène, j'ai juste besoin d'un manège, quel qu'il soit».

L'espace public est-il uniquement un espace public ? Non, ce n'est pas seulement un espace public. Tout a un ordre du jour. Les scènes ont aussi des agendas. Je voudrais donc beaucoup voir une relation beaucoup plus étroite entre un concept et un choix d'espace, et donc aussi un choix de la façon dont vous vous rattachez au public.





Dispositif de repérage et d'accompagnement  
pour les auteurs émergents de cirque contemporain en Europe

# CircusNext

## 2013-2017

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](http://www.circusnext.eu)  
tel. : +33 (0)1 43 40 48 60  
email : [info@circusnext.eu](mailto:info@circusnext.eu)



MAIRIE DE PARIS

île de France

SACD la culture avec la copie privée

INSTITUT FRANÇAIS

Culture

onda

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.