



HAL
open science

Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes

Lucie Bonnet

► To cite this version:

Lucie Bonnet. Corde et cirque, une histoire de renversements: évolution et révolutions de fibres circassiennes. Musique, musicologie et arts de la scène. 2020. dumas-02904619

HAL Id: dumas-02904619

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02904619>

Submitted on 22 Jul 2020

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

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

MEMOIRE

Présenté par Lucie BONNET
Numéro d'étudiant 10492226

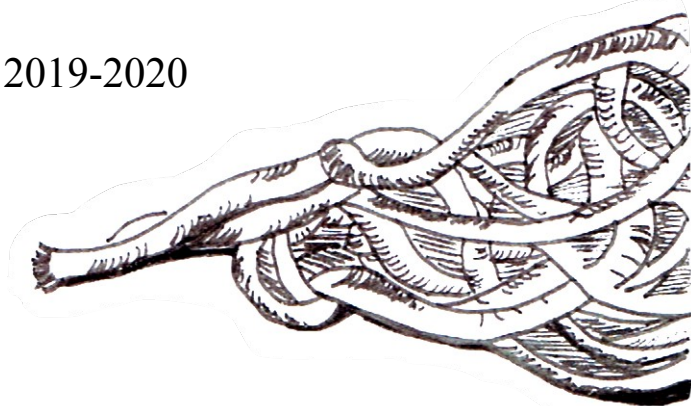
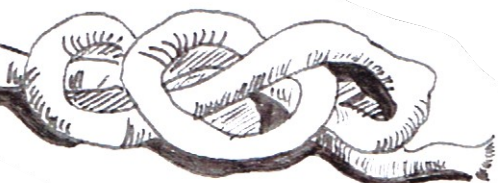
Corde et cirque, une histoire de renversements *Evolution et révolutions de fibres circassiennes*

Université Grenoble-Alpes, UFR LLASIC – Langage, Lettres, Arts
du Spectacle, Information et communication

Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène,
2ème année

Sous la direction de Marion GUYEZ

Année universitaire 2019-2020



MEMOIRE

Présenté par Lucie BONNET
Numéro d'étudiant 10492226

Corde et cirque, une histoire de renversements *Evolution et révolutions de fibres circassiennes*

Université Grenoble-Alpes, UFR LLASIC – Langage, Lettres, Arts
du Spectacle, Information et communication

Master de recherche Création Artistique, parcours Arts de la scène,
2ème année

Sous la direction de Marion GUYEZ
et co-évalué par Gretchen Schiller

Année universitaire 2019-2020

Remerciements

Ce mémoire est le résultat d'un entrecroisement de rencontres bouleversantes, d'un tissage de discussions passionnées, et d'un tressage de découvertes renversantes. Autrement dit, cette réflexion et l'écrit qui l'accompagne sont le fruit de quelques années de pratique, et d'observation, et ont surtout pu germer grâce à de nombreux coups de mains et de cordes.

En premier lieu, je tiens évidemment à remercier ma directrice de recherche Marion Guyez, et je tiens à le faire avec beaucoup d'admiration, et même un peu d'émotion. Depuis maintenant deux ans, son soutien et son immense bienveillance me permettent d'avancer dans les mondes de la recherche et du cirque, dans lesquels elle m'a offert une grande ouverture. Son professionnalisme aura permis d'étoffer ma réflexion et mon écriture, et ma reconnaissance est colossale, tant sa présence dans ma scolarité aura eu un impact important sur mon parcours.

Ensuite, je souhaite naturellement, et bien chaleureusement, dire un immense merci à ces artistes de génie qui m'ont autorisée à capturer leurs paroles et leur identité artistique, que j'espère ne pas avoir trahies. Parmi ces monstres d'imagination et ses passionnés de la fibre, je compte Valérie Dubourg, Alvaro Valdès, Cécile Mont-Reynaud et Inbal Ben Haim. Sans eux, ce mémoire aurait été vide de sens et de cordes, car je défends fermement cette importance de faire coexister pratique et théorie. Je les remercie d'avoir enrichi ma réflexion et d'avoir propulsé mes considérations circassiennes bien au-delà de la grande toile.

Il aura aussi bien fallu un important bagage théorique pour dépiauter ce vaste sujet, et je remercie le Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne pour leur accueil en résidence de recherche. Plus particulièrement, mes remerciements se tournent vers l'équipe du Centre de Ressources pour leur efficacité et leur amitié, mais aussi vers Cyril Thomas pour sa bienveillance. J'adresse aussi un rapide merci à Stéphane Riou pour sa générosité sans bornes, qui aura poussé ce mémoire à être des plus cadrés...

Pour finir, je remercie mes camarades de recherche et de Scrums, pour leur rigueur sans faille et leur bonne humeur. Je porte une attention plus particulière à Kieran Puillandre pour son aide précieuse et sa présence indéfectible. Et pour terminer par le commencement, merci à l'école de cirque Badaboum pour tout ce qu'elle a éveillé en moi.



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : **Bonnet** PRENOM : ...

Sommaire

Remerciements.....	2
Table des illustrations.....	9
Glossaire.....	11
Introduction.....	13
Partie 1 : Cordes et histoires verticales de cirque.....	27
1) La corde, ligne de départ	29
1.1. Fil et Histoire.....	29
1.2. De l'utile au réel.....	33
1.3. Les différents types de cordes.....	35
2) Récits et techniques ancestrales.....	39
2.1. Un savoir-faire ancestral à partir d'un fil archétypal.....	40
2.2. Notation en volume.....	42
2.3. Navigation et imaginaire collectif.....	45
3) Acrobatie et évolutions circassiennes.....	48
3.1. Le corps en hauteur.....	48
3.2. Une discipline à part entière.....	51
3.3. Vocabulaire technique et quête de prouesse.....	54
Partie 2 : Déconstruction et transformations de la ligne	61
1) Formes graphique et visuelle dans l'espace.....	63
1.1. Ligne et verticalité.....	63
1.2. Confrontation au cercle	66
1.3. Un gage de transformation.....	68
2) Les racines aériennes chez Inbal Ben Haim.....	71
2.1. Simplicité du geste et écoute.....	71
2.2. S'arracher à la terre	74
2.3. Multiplier les lignes, bouleverser le haut et le bas	77
3) Cordes fileuses et paysages chez Cécile Mont-Reynaud.....	81
3.1. De l'architecture à l'acrobatie aérienne.....	81
3.2. Déconstruire pour multiplier les lignes et renverser l'ascension	84
3.3. Du fil d'Ariane à la cellule : mythes et voyage vers l'intériorité	88
Partie 3 : Poétiques de la matière.....	93
1) La matière circassienne	95
1.1. Réflexions autour de la matière et de la technique	96
1.2. Pratique minoritaire et affordances.....	101
1.3. Une dramaturgie de la matière.....	106
2) La corde comme surface de la mémoire.....	109
2.1. Héritage et artisanat.....	109
2.2. La texture comme point de départ.....	113
2.3. Du réel à l'imaginaire.....	116
3) Rencontre entre cirque et papier : renversements entre force et fragilité	120
3.1. Le papier, matière circassienne.....	121
3.2. Réinventer la matière, le corps et l'espace.....	124
3.3. Puissance du renouveau et fragilité de la trace.....	127
Conclusion.....	133
Bibliographie	141
Index des Annexes.....	145
Annexes.....	147

Table des illustrations

Dessins en couverture : Kieran Puillandre

« Scribe des domaines du seigneur des Deux Terres de Haute et Basse-Égypte », Tombeau de Menna, XVIIIe dynastie. © T. Benderitter/www.osirisnet.net.....	31
Schéma d'une corde toronnée. © Chaire ICiMa.....	36
Schéma d'une corde tressée avec une âme toronnée. © Chaire ICiMa	37
Schéma d'une corde tressée avec une âme de fils. © Chaire ICiMa	37
Schéma d'une corde tissée. © Chaire ICiMa	38
Schéma d'un quipu. © Meyers Konversations Lexikon v.13.....	43
Racine(s), (2019) avec Inbal Ben Haim et David Amar. © Nathalie Sternalski.....	75
Ariane(s) (2005), avec Hélène Breschand et Cécile Mont-Reynaud © Christophe Raynaud de Lage.....	85
Fileuse (2015), avec Cécile Mont-Reynaud © Pauline Turmel.....	86
Echantillon des cordes du projet © La texture comme Matière Interprétative.....	112
Motifs et couleurs sur une des cordes du projet © La Texture comme Matière Interprétative	114
Alvaro Valdès et José Córdova sur une des cordes du projet © La Texture comme Matière Interprétative.....	119
Inbal Ben Haim sur une corde en papier du projet Pli. © Groupe La Marge.....	123
La piste suspendue (pliée) du projet Pli © Groupe La Marge.....	125
La piste suspendue (dépliée) du projet Pli © Groupe La Marge.....	125
Du papier à la corde © Groupe La Marge.....	129

Glossaire

Ame ou Fil d'âme : n.m. « Fil support situé au centre d'un complexe et lui conférant ses caractéristiques mécaniques. Partie essentielle, vitale, centrale. »¹

Artisanat : n.m. « ensemble et caractères des personnes exerçant, pour leur propre compte, un art mécanique ou un métier manuel qui exige qualification et compétences. »²

Corde : n.f. « Assemblage de fils, de fibres naturelles ou non tordus ensemble pour former un fil, un câble, la corde. »³

Corde « lisse » : n.f. et adj. « Agrès acrobatique. Corde sans noeud. »⁴

Chute : n.f. « Fait de tomber, de se détacher de son support. Glissade. »⁵

Cosse : n.f. « Anneau métallique, creusé en gouttière pour recevoir un cordage, dont il réduit l'usure en réduisant les frottements. »⁶

Dramaturgie : n.f. « Agencement d'actions et composition d'un ensemble d'éléments signifiants au service d'une forme qui relève aussi bien du tissage que de la mise en œuvre des actions. »⁷

Figure : n.f. « Terme chorégraphique ou acrobatique pour désigner une phase précise d'un exercice particulier. »⁸

Routine : n.f. « Terme d'origine anglaise désignant un enchaînement de figures dans un numéro. »⁹

Staff : n.m. ou n.f. « Poignée de cuir ou de textile solide accrochée à un agrès ou tenue par un porteur et utilisée par les acrobates aériens pour des suspensions. »¹⁰

Toron : n.m. « Assemblage de brins textiles ou métalliques enroulés en hélice autour d'un axe longitudinal. »¹¹

Tresse : n.f. « Textile de longueur indéfinie obtenu par la technique du tressage et comprenant deux catégories : les tresses plates que l'on utilise surtout en ornementation et les tresses tubulaires qui sont surtout du domaine de la corderie. »¹²

1 DE BLOCK Fill, *La corde lisse acrobatique*, Bruxelles : Fill de Block, L'atelier du Trapèze, Mars 2006, 130p.

2 CNRTL [en ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/artisanat>. Consulté le 22/01/2020.

3 *Ibid.*

4 DE BLOCK Fill, *Op. Cit.*

5 *Ibid.*

6 CNRTL [en ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/cosse> . Consulté le 01/04/2020.

7 Eugenio Barba, « Actions au travail », in *L'Énergie qui danse*, Eugenio Barba et Nicola Savarese (dir.), Montpellier, L'Entretemps, 2008, p. 54.

8 DENIS Dominique, *Lexique du cirque*, [en ligne], URL : <http://www.circus-parade.com/2016/06/09/lexique-du-cirque/> . Consulté le 15/01/2020.

9 *Ibid.*

10 JACOB Pascal, *Le cirque, Un art à la croisée des chemins*, Paris : Gallimard, 2001, 160 p.

11 CNRTL [en ligne] URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/toron> . Consulté le 03/04/2020.

12 DE BLOCK Fill, *Op. Cit.*

Introduction

« Au Cirque, on vient voir un homme qui prend la liberté de faire un acte proprement inutile, en y consacrant toute sa vie. Sur une corde lisse, il n'y a qu'une chose à faire : monter. Arrivé en haut, il n'y a qu'une chose à faire : descendre. Et peut être au milieu de tout ça, se demander pourquoi. »

GEHLKER Fragan, *Le vide*, L'association du vide [Auto-édition, Hors collection], 2018, p. 29-30.

Confrontée à l'absurdité de ces ascensions qui ne se résolvait que par un retour à la terre ferme, je contemplais celle qui m'accompagnait depuis si longtemps, et j'en venais au constat suivant : je ne connais rien d'elle. La seule évocation de son nom fait pressentir toute sa puissance et la densité de son mystère, qui plus est, elle appelle tous ceux qui la côtoient à lever le nez et faire face à leur plus profond désir. Je fais partie de celles et ceux qui montent, descendent, chutent, se meuvent le long de cette fidèle partenaire. Cette inconnue dont je connais pourtant la surface et dont le passage sur mon corps est bien visible, c'est la corde. Un mot d'une simplicité presque brutale, un mot qui fait éclater mille images et qui, malgré tout, ne parvient pas à donner tout son secret. Verticale, elle se dressait comme un défi, comme un appel vers la hauteur et la promesse de l'inconnu. Des heures d'acharnement sur et avec cet assemblage de fibres sans jamais que je ne parvienne à comprendre ce qui l'avait menée jusqu'ici, au cirque, et qui lui avait donné naissance. En dehors de la méconnaissance de son voyage jusqu'au cirque, c'est justement sa place au sein de cette grande famille qui m'interrogeait. Certes, toutes les disciplines circassiennes possèdent leur étincelle, leur particularité et leur frisson, pourtant, il me semblait que la corde rassemblait ses adeptes de manière plus profonde et viscérale. Sans nul doute, cette impression était biaisée par l'affection que je porte à cet objet, il n'en restait pas moins un élément en marge et de curiosité. Ainsi, la corde en elle-même posait question, mais pas seulement. En effet, comment ne pas s'interroger sur le fondement des actions et autres gesticulations que cet objet nous invite à faire ? Il semblerait que le cirque se complaît parfois à conserver les mystères qui entourent ses diverses pratiques, peut-être est-ce par timidité, ou peut-être par volonté de préserver cette part d'extraordinaire.

Néanmoins, une nouvelle tendance s'inscrit dans le cirque contemporain : celle de réfléchir sur sa propre pratique. Ajouté à cela, les arts de la piste gagnent petit à petit en intensité et densité dans le domaine de la recherche universitaire. Le présent document profitera de la rencontre de ces deux éléments qui pourraient être pensés comme allant de pair. En effet, dans le milieu des arts de la scène, et plus particulièrement celui du cirque, il paraît judicieux, sinon nécessaire, de faire coexister la théorie et la pratique, et d'associer le

discours des artistes à notre démarche académique. La précédente affirmation peut sans doute paraître évidente, pourtant, force est de constater que de nombreux écrits théoriques s'élaborent à distance de la pratique. Tel ne sera pas le cas de ce mémoire qui, sans se targuer de poser quelques vérités, trouvera sa légitimité dans l'expérience physique, émotionnelle et concrète qui a fait naître ses interrogations. En d'autres termes, le but n'est pas ici de lever le voile sur ce que serait la corde dans le cirque ou encore la pratique de la corde lisse verticale. En effet, il s'agit plutôt de se questionner autour de cet objet dans une perspective qui est orientée par une pratique personnelle et qui est augmentée par des rencontres et autres échanges avec les artistes que je nommerai plus tard. Ainsi, rien ne prétend ici à l'universalité du propos, mais toutes les précautions ont été prises pour respecter les savoirs et expertises du milieu circassien. Sans imposer une vérité absolue, ce mémoire rend compte des présupposés de la pratique de la corde lisse et du pouvoir de transformation de cette dernière, voire de bouleversement, ainsi que de sa capacité à être vectrice d'imaginaires.

La corde est indubitablement le fil conducteur de notre réflexion, si bien qu'il serait judicieux de revenir sur ce qui est désigné par « corde ». Dans le milieu circassien comme dans le quotidien, la corde est très présente : elle compose certains agrès comme le trapèze, ou, encore, sert d'attache solide sous les chapiteaux. La corde lisse désigne cette pratique circassienne où la tresse de coton est utilisée seule, de façon verticale et pour y développer un vocabulaire acrobatique relié aux disciplines aériennes. Toutefois, la corde n'a pas toujours été utilisée comme un agrès en soi, mais bien souvent comme un outil, affirmation sur laquelle je reviendrai. En remontant le cours des siècles, il semblerait que le terme de « corde » prenne d'abord racine dans le grec *Khordê* qui désigne un boyau, puis dans le latin *chorda* qui renvoie tout autant aux entrailles, utilisées alors pour les instruments de musique. Certes, étymologiquement la corde fait écho à un aspect utilitaire, pourtant sa définition se complexifie au X^{ème} siècle avec une évolution vers le terme italien « corda » qui définit un assemblage, ou une torsion, de fibres d'une matière textile. Les arts du cirque sont encore bien loin de ces premières considérations, néanmoins, il paraît intéressant de conserver ces données étymologiques en mémoire. Quel lien entre un boyau et une corde acrobatique, la question est clairement légitime. La suite de cet écrit renseignera davantage sur ce point, mais il faut se figurer qu'une partie des cordes utilisées aujourd'hui dans le cirque reproduit la forme et la fonction d'un boyau par la présence d'une gaine en coton, pouvant être remplie de fils de coton ou nylon permettant confort et résistance. De même, le mot italien « corda » semble évoquer une définition technique et fonctionnelle de la

corde qui annonce toutefois un visuel, une matière et des enjeux concernant l'organicité du matériau et le savoir-faire de cette torsion de fibres. Par ailleurs, il peut être intéressant de s'attarder sur le préfixe de notre terme : « cor ». En latin, ce dernier signifie le cœur et son origine date d'avant Jésus-Christ, en découlent des termes assez semblables comme « cordial » ou « cordialité », autrement dit, ce qui vient du cœur. Ne serait-ce que dans une dimension linguistique et étymologique, la corde se charge d'horizons très riches et variés. Ce long passage sur la simple origine d'un mot donne de précieuses indications et est primordial pour tenter de comprendre en quoi cet objet possède un lourd bagage historique et symbolique. Avec ces quelques indications, la définition de la corde s'enrichit et se précise, elle devient cette union de matières organiques ayant le pouvoir de lier. La définition reste vague, car elle n'a pour autre but que d'offrir des pistes d'interprétation et de nous laisser entrevoir la complexité et la profondeur d'un tel objet. Si ces remarques sont rapportées au cirque, même si elles ne restent que d'ordre linguistique, elles densifient déjà et légitiment la relation privilégiée qu'un circassien peut avoir avec sa corde. Par ailleurs, dans le cirque plus qu'ailleurs, elle est cette ligne qui fait le lien entre le haut et le bas, l'artiste et l'acrobatie, le spectacle et son public.

Entrevoir la richesse du mot afin de faire deviner la force qu'il représente, c'est presque faire la promesse de l'inépuisable bagage de cette ligne verticale, reliant le cœur au rêve. Sur ce sujet visiblement intarissable, les connaissances sont multiples, mais éclatées. Autrement dit, la corde, dans sa globalité, est objet, outil, agrès, arme, *etc.*, bref elle est partout, à tel point qu'elle en devient négligée. Les informations sur la corde ne manquent pas, cependant, elles ont rarement été rassemblées, encore moins sous la toile du cirque. D'abord, d'un point de vue historique, l'existence de la corde est tangente, alors que son ancienneté et sa naissance auprès de l'homme auraient pu faire penser qu'elle aurait eu autant de gloire que la roue. Le succès de la corde réside finalement dans son aspect pratique et utilitaire, rarement artistique ou symbolique. En faisant état de ce qui est acquis à propos de cet objet, il semblerait qu'il faille avant tout produire un travail de rassemblement. La réunion de ces données autour de la corde permettrait de s'en faire une idée plus juste et précise, et avant tout, de rendre compte de l'hybridité du cirque et de la capacité de cet univers à puiser dans d'autres domaines. Cela semble fondamental de replacer la corde dans le quotidien, l'évolution de l'homme et son essence, pour ensuite la confronter au monde du cirque. Comprendre la spécificité de cet objet circassien, c'est avant tout comprendre ce qui fait de lui un objet unique. Comme cela a été énoncé plus tôt, les arts du cirque prennent petit à petit leurs marques dans le domaine de la recherche

universitaire. Pourtant, ces débuts sont encore timides, et la pratique de la corde lisse ne concernant qu'une petite partie du cirque, la part qui lui est dédiée dans la recherche est encore plus mince. Sans se vanter d'être inédite, la présente recherche annonce un éclairage innovant sur cette pratique qui n'a pas été profondément abordée dans la théorie. Les recherches portant sur le cirque ont permis de définir ce dernier au sens large, mais peu de recherches abordent les spécificités artistiques et esthétiques des disciplines. En effet, de nombreux ouvrages, articles et recherches sur le cirque ont déjà le mérite d'exister et, car il faut bien commencer quelque part, permettent d'acquérir une perspective complexe et éclairante du cirque. L'enjeu ici est de prolonger cette dynamique et de faire parler nos pratiques, en dehors de la piste.

Afin de prolonger les précédentes considérations, il me semble opportun de préciser qu'un des intérêts de cette recherche est justement d'accompagner, sinon d'augmenter, la présence du cirque dans la recherche universitaire. Au sein de cette motivation, se trouvent plusieurs éléments : tout d'abord, l'envie d'affirmer que les arts du cirque sont légitimes dans un domaine académique, aussi, le désir d'appréhender une pratique circassienne en particulier, et encore, la curiosité de sortir de la dimension uniquement physique et pratique du cirque, pour finalement parvenir à apporter des réponses et à se poser davantage de questions. Un des avantages de la corde comme sujet de recherche est qu'elle permet de réduire l'écart qui peut séparer le monde du cirque du monde quotidien. Diminuer ce fossé rend compte du fait que le cirque peut donner à penser le monde, et à la voir sous un autre angle. Ce que permet aussi ce travail universitaire, c'est la collecte de précieuses paroles et le témoignage de circassiens. Cette démarche sera approfondie par la suite, mais il reste important de mentionner son intérêt au sein de la communauté circassienne qui peine parfois à suivre les traces de son histoire. Construire une archive vivante du cirque revient à participer, dès aujourd'hui, à la démocratisation et à la mémoire de ce dernier. Il s'agit bien là d'un autre enjeu de cette recherche, celle de populariser le cirque et de lui offrir d'autres caractéristiques que celles qui sont déjà les siennes. Ainsi, il pourra devenir critique, réflexif. Certes, ces qualités, le cirque les possède déjà, mais je conserve tout de même l'intime conviction que la recherche est enrichissante pour le monde de la piste. En dehors de ces enjeux colossaux, il réside une grande part d'intime dans les motivations qui ont mené à cette recherche. En effet, la corde lisse accompagne mon chemin dans le monde du cirque depuis quelques années déjà et elle est devenue, presque instinctivement, la spécialité que je ne souhaite plus quitter. Entamer une série de questionnements et d'investigations au sujet de ma propre pratique circassienne, c'est

prendre le parti de déconstruire cet objet – ressenti plutôt comme un univers sensible – pour tenter de saisir ce qui m'habite et me met en mouvement intérieurement sur cet axe vertical. L'objectif est donc de taille et l'originalité de ce sujet repose autant sur l'approche personnelle qui est adoptée, que sur le fondement des questionnements, à savoir, une pratique qui n'est que très peu présente dans le domaine de la recherche. Ce sujet, et les interrogations qui l'accompagnent, me semblent ainsi extrêmement précieux, dans la mesure où ils sont d'abord issus d'un vécu intime, puis de dialogues avec d'autres praticiens qui ont permis d'élargir les perspectives de recherche, et finalement, car ils entourent une pratique corporelle et artistique se basant sur un des désirs le plus profond et ancestral de l'Homme : s'élever et s'arracher à la terre.

Il m'importait de comprendre comment la corde était venue au cirque, comment est-ce qu'on a commencé à l'utiliser et, grâce à l'observation des pratiques et créations contemporaines, il fallait surtout s'interroger sur la façon dont on a commencé à ne plus l'utiliser de manière conventionnelle et traditionnelle. Un long parcours chronologique dont la dimension historique ne semblait pourtant pas suffire à rassasier cette quête de connaissance de la corde lisse dans le cirque. Naturellement, c'est la matière de la corde qui a ensuite posé question : non seulement parce qu'elle s'inscrit dans l'évolution historique et technique de cette dernière, mais aussi parce que c'est vers elle que se tournent nos premiers sens. Cet angle d'approche a ainsi fait éclater les questionnements, car il pousse à considérer le côté technique de la confection d'une corde lisse, et en cela à évoquer une forme d'artisanat et de savoir-faire. Par ailleurs, il semble opportun, afin de déterminer les moteurs qui conduisent à l'acte circassien et à la corde lisse en particulier, de s'attarder sur l'impact de la matérialité de cet objet sur la performance. Afin de mettre à l'épreuve ceci et d'ancrer davantage notre réflexion dans les créations contemporaines, il paraît judicieux de se demander ce que déclenche et met en évidence le changement de texture et matière de la corde lisse. Ces considérations sur la matière deviennent un tremplin pour penser le rapport entre la corde et l'artiste. À ce propos, et pour s'inscrire plus encore dans le monde du cirque, la façon dont le corps et l'objet cohabitent et s'inscrivent dans l'espace circassien est à prendre en compte. De même, en revenant sur le lourd bagage historique et symbolique dont la corde semble être chargée, il faudrait s'interroger sur la façon dont cette forme de mémoire impacte le corps du circassien et celui des spectateurs, ainsi que leurs perceptions sensorielles. Par extension, cela reviendrait à s'interroger sur l'influence des composantes de l'objet sur le vocabulaire gestuel de l'artiste, ce qui semblait finalement être le point de départ de cette réflexion. De tous ces problèmes qu'une étude approfondie de la corde et de

ses pratiques pourrait résoudre, une problématique globale a pu se dégager et permettra de diriger l'ensemble de cette recherche. Fil conducteur de notre enquête sur la corde lisse, elle se construit comme suit : comment la corde, en tant qu'objet ancestral et technique, peut-elle être source de dramaturgies et, par ses transformations, bouleverser les conventions spatiales, matérielles et corporelles de cette discipline du cirque ?

À présent, il reste à convenir de la façon dont cette lourde question sera éclaircie. Dans un premier temps, c'est une recherche bibliographique qui permettra de consolider certaines bases théoriques et d'approfondir, voire de d'augmenter, certaines intuitions. Parmi les ouvrages majeurs qui ont contribué à élaborer l'argumentaire de ce mémoire, il y a d'abord les écrits historiques permettant de se faire une idée de l'arrivée de la corde dans le monde du cirque. Les livres de Geneviève Adrian¹³ et de Paul Ginisty¹⁴ représentent un apport non-négligeable et ont permis de se faire une représentation de l'arrivée de la corde sous la toile et de ses premières formes. Ces informations étaient parfois de l'ordre de la suggestion et le travail de lecture a pu se transformer en plongée archéologique. Il n'en est pas moins que ces deux ouvrages, à l'image de quelques autres, ont permis d'échafauder un premier regard historique sur le cirque. Pour prolonger le cadre théorique de cette recherche, deux autres ouvrages se sont imposés comme des références afin d'enrichir la réflexion autour de la forme graphique, visuelle, voire symbolique de la corde, objet linéaire, et de son inscription dans l'espace. Il s'agit de la théorie des formes de Kandinsky¹⁵ et du chef d'œuvre d'anthropologie de Tim Ingold¹⁶. D'un côté, un essai qui constitue un ouvrage majeur dans l'analyse picturale et qui permet de repenser la corde pour sa forme graphique et son intégration à une surface ; de l'autre, une révolution de la pensée qui replace l'élément linéaire dans l'évolution de la civilisation et qui nous amène à reconsidérer cet héritage. Enfin, comme la promesse d'une ouverture supplémentaire, quelques ouvrages philosophiques se sont ajoutés aux précédents et ont propulsé les considérations sur la matière. En effet, la question de l'objet et de la matière semblait être le point le plus délicat, compte tenu de ces multiples interprétations et représentations. Ainsi, se plonger dans certains ouvrages philosophiques a permis de comprendre de quoi il s'agit et en quoi est-ce relevant pour la corde dans le cirque. Parmi les influences majeures

13 ADRIAN Geneviève, *Ils donnent des ailes au cirque, Histoire et exercices des Acrobates aériens*, Paris : Edition Paul Adrian, 1988, 132p.

14 GINISTY Paul, *Mémoires d'une danseuse de corde : madame Saqui (1786-1866)*, Paris : Editeur Eugène Fasquelle, 1907, 282p.

15 Kandinsky, *Point Ligne Plan*, Paris : Editions Denoël, 1970.

16 INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Belgique : Zones Sensibles, 2019.

autour de la matière et de l'objet, les écrits de Gilbert Simondon¹⁷, Henri Bergson¹⁸, Jean-Luc Matteoli¹⁹ et bien d'autres ont été mobilisés. Comme cela a été pressenti plus tôt dans cet écrit, le cadre théorique aurait été incomplet pour traiter convenablement ce sujet et il a donc été décidé d'y ajouter un dispositif d'investigation plus que pratique. Cela s'est d'abord traduit par une mise en relation avec différents artistes qui participent aujourd'hui à la création circassienne et à une réinvention de sa forme, j'ai nommé : Inbal Ben Haim, Valérie Dubourg, Cécile Mont-Reynaud et Alvaro Valdes. La réunion de ces artistes contribue aussi à la réalité du propos que je soutiens, grâce à une diversité de sexes, d'âges et d'origines. L'intérêt de cette démarche est double : elle permet d'abord de proposer une analyse plus juste et moins centrée de la pratique de la corde lisse et elle participe à la constitution de ce que j'ai nommé une archive vivante du cirque. C'est sur ce point qu'il me semble nécessaire d'insister, car, comme la récente arrivée du cirque dans la recherche l'a laissé présager, la parole des artistes de cirque ne dépasse pas toujours le stade de l'échange oral. Par conséquent, j'ai jugé primordial de bâtir un répertoire de témoignages de quelques artistes de cirque dont le travail pouvait, qui plus est, enrichir et faire avancer ma réflexion autour de la corde lisse. Des entretiens ont donc été réalisés d'après une certaine méthodologie qui sera détaillée dans la présentation de ces derniers en annexe. Par ailleurs, dans le but d'approfondir cette plongée dans la réalité de la corde circassienne, j'ai choisi de m'investir plus particulièrement auprès d'une des personnes contactées et d'amorcer un suivi de création. Ce suivi de création s'est établi sur la création en cours de *Pli*, un projet regroupant Inbal Ben Haim, Domitille Martin et Alexis Merrat. Inbal Ben Haim est justement cordéliste et c'est avec elle que j'ai particulièrement échangé et que j'ai accompagnée dans un des ateliers qu'elle a dirigé au Centre Chorégraphique National de Grenoble, auprès de qui elle est devenue artiste associée. L'enjeu de ces écoutes et observations a été de conserver une humilité et une rigueur auprès d'un objet que je pensais connaître et d'y rester fidèle. Autrement dit, m'entourer de personnes révolutionnant l'approche de l'objet sur scène me garantissait une justesse dans le propos grâce à sa réalité et la certitude de conserver un lien pratique avec le cirque. Suivre une création encore embryonnaire, c'était aussi se confronter au monde du spectacle vivant, à ses incertitudes et à son avancée. Qui plus est, cette rencontre avec le monde professionnel et actuel du cirque me permet d'interroger, d'une autre façon, ma pratique de la corde lisse et de démultiplier

17 SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Editions Aubier, 1989.

18 BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris : Presses universitaires de France, 1939, 280p.

19 MATTEOLI Jean-Luc, *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

les perceptions de celle-ci.

À présent, il faut revenir précisément sur ces créations qui augmentent ma réflexion et lui servent de point de départ ou d'appui ou pratique. En respectant un ordre chronologique, j'ai pensé judicieux d'introduire d'abord la création de la Compagnie Lunatic, qui fêtera bientôt ses vingt ans d'existence. Pour amorcer cette décortication de la corde, c'est un spectacle de cette compagnie, plutôt ancienne à l'échelle du cirque, qui sera au cœur de l'analyse : *Fileuse*. Cette création de 2015 est interprétée et mise en scène par Cécile Mont-Reynaud, accompagnée par la voix de Laurence Vielle dans une scénographie de Gilles Fer. Dans ce spectacle, la dimension sonore est primordiale, il sera même question de dispositif acousmatique, orchestré par Wilfried Wendling. Ce solo aérien se présente comme une plongée microscopique vers les structures internes de l'être humain et utilise pour cela, la déconstruction matérielle et symbolique de notre objet phare, et des pratiques complémentaires, comme le Body Mind Centering²⁰. En effet, la corde est plus que présente dans ce que la compagnie nomme un « poème musical », mais sa forme et son point d'accroche sont inédits. Devenue structure circulaire et labyrinthique, composée de brins, la corde est éclatée dans sa forme, mais retrouve quelque part son organicité primaire. Il s'agit bien là de l'enjeu de ce spectacle : donner à voir l'intériorité de l'être humain. Cette porosité du dedans et dehors trouve sa place dans un volume de cordes dont la physicité associée ne se limite plus aux déplacements verticaux. Avec une grande attention à l'expérience sensorielle du public, *Fileuse* marque un point pivot dans la réflexion de ce mémoire. Une fois de plus, il se place au plus près de la matière pour donner à voir un bouleversement radical de sa forme et tend vers une déconstruction de l'agrès. Cette déconstruction passe par le dépiautage de la corde dont seuls les brins, les fibres subsistent. Cet objet circassien reste néanmoins omniprésent par son aspect monumental, et par la fidélité à ses éléments clé : la ligne, le haut et le bas, le lien.

Pour poursuivre cette recherche autour des formes innovantes de la corde dans le cirque, j'ai choisi de traiter deux créations dans lesquelles Inbal Ben Haim prend part. Ce choix s'explique d'abord par le parcours extrêmement riche de cette artiste israélienne, puis par l'évolution de la perception et de la pratique de la corde que marquent ses deux créations, et finalement, pour l'impact que sa rencontre aura eu dans mon parcours circassien²¹. Cette première création qui a attiré toute mon attention a été créée par

20 Le Body Mind Centering est une pratique somatique visant à développer la conscience corporelle et la connaissance des structures internes pour faciliter le mouvement et l'utilisation des fonctions motrices.

21 Cette rencontre s'est faite il y a de cela bien des années, lorsque Inbal Ben Haim était étudiante à l'école préparatoire de Piste d'Azur dans le Sud de la France. J'ai eu la chance de la croiser, lors de rencontres régionales circassiennes entre écoles de loisir, dont je faisais partie.

L'attraction Compagnie, qui regroupe Inbal Ben Haim et David Amar, et qui s'intitule *Racine(s)*. *Racine(s)* est un spectacle qui a été créé en deux temps : d'abord avec une version *in situ* en 2018 puis, en 2019, à travers un format *in door*, dans des salles de spectacles. L'écriture et la mise en scène de ce projet a été dirigée par Jean-Jacques Minazio. Ce spectacle, qui pourrait être qualifié de monodisciplinaire, emprunte à plusieurs disciplines. Évidemment, la corde y est plus que présente, mais il ne faut pas non plus négliger l'importance des passages performés au sol ainsi que celle de la musique, qui contribue sans aucun doute à l'atmosphère enveloppante du spectacle. Comme son titre peut le laisser présager, *Racine(s)* vient creuser dans notre héritage et dans l'histoire de nos origines. C'est l'appartenance à la terre, en tant qu'entité vivante et vibrante, comme en tant que nation, qui est le sujet de ce spectacle. Les origines, l'exil et la relation par la distance sont subtilement illustrés par ce lien que dessine la corde entre le ciel et la terre. Ces thèmes sont chers à Inbal Ben Haim qui s'est éloignée d'Israël où elle a grandi pour suivre le chemin de la corde. En revanche, cette création ne semble n'être qu'une ode à l'attachement terrestre et géographique que chacun peut posséder, il s'agit aussi de venir profondément réfléchir à sa raison d'être au monde. Le point de départ de ce spectacle paraît très intime, mais sa place face aux spectateurs permet de lui conférer une grande universalité, renforcée par la musique live quasi-cosmique de David Amar. Ce qui est particulièrement intéressant, et qui concerne directement notre réflexion, ce sont les bouleversements que ce spectacle opère sur la perception et la pratique de la corde lisse. Il s'agira de se concentrer davantage sur la création *in door* qui affiche un travail plastique et scénographique extrêmement pertinent. En outre, l'analyse de cette création permettra de formuler en quoi la corde peut devenir objet multiple dans son utilisation et dans sa forme, et en quoi elle peut dépasser ce cadre du lien entre haut et bas. En outre, *Racine(s)* semble être un bon point de départ pour considérer les spectacles contemporains qui modifient la forme de la corde lisse, jusqu'à en faire une structure plastique, mais qui conservent tout de même une certaine fidélité à sa matière première, le coton. De ce fait, cela pourra conduire à une mise en évidence de l'impact de cette matière sur la création, dans sa dimension physique et dramaturgique.

Afin d'achever cette explosion de la forme traditionnelle de la corde lisse, le dernier élément du corpus sera le spectacle en création : *Pli*. C'est donc le trio Inbal Ben Haim, Alexis Merrat et Domitille Martin qui travaille et réfléchit sur cette rencontre entre cirque et papier. L'enjeu est de taille : partir d'une matière ancestrale et quotidienne pour la donner à voir différemment et révéler sa dimension circassienne. *Pli* sera un spectacle de corde,

sans corde. Du moins, la corde telle que nous sommes habitués à la voir laissera place à la création, sous nos yeux, de brins faits de papier sur lesquels le corps évoluera. C'est la capacité de transformation de l'agrès, du corps, et finalement du cirque, qui est mise en lumière à travers cette création. Le bouleversement s'effectue autant dans la matière que dans la perception de l'agrès, et par conséquent, dans les imaginaires convoqués et dans le vocabulaire gestuel. Il sera question de résistance, de fragilité, de trace et de déchirure. Tout cela pour tenter d'approcher, de capturer ce que le cirque semble avoir parfois perdu : un goût inconditionnel pour la marginalité et la liberté. D'autres œuvres seront évoquées comme points de comparaison et comme possibilités d'approfondissement. Il s'agira principalement d'autres créations des artistes déjà réunis, dans le but de conserver une ligne directrice et de plonger totalement dans un travail artistique spécifique. Seront donc analysés, le numéro pour les Echappées d'Inbal Ben Haim, *Bout à Bout*, la création *Ariane(s)* de la Compagnie Lunatic et l'expérimentation *La texture comme matière interprétative* d'Alvaro Valdès et José Córdova. Comme il a été annoncé plus tôt, le corpus sera augmenté des témoignages des personnes interrogées et avec lesquelles j'ai pu échanger, leurs travaux seront évidemment pris en compte dans la réflexion et l'analyse de ce mémoire. Ces artistes et férus de la fibre sont les suivants : Valérie Dubourg, pionnière de la corde lisse comme pratique à part entière, Alvaro Valdès, Cécile Mont-Reynaud et Inbal Ben Haim.

L'objectif sous-jacent à la réunion de toutes ces paroles et créations est de formuler un constat général sur l'actualité de la corde lisse dans le cirque. La progression que dessinent les trois éléments majeurs du corpus montre bien ce vers quoi tend cette réalité de la corde : à sa déconstruction. Il est fondamental de rappeler tout de même qu'il ne s'agit là que d'un échantillon des créations concentrées sur la corde lisse qu'il est possible de trouver dans le monde. Malheureusement, ces spectacles qui révolutionnent la corde lisse et qui sont uniques dans sa pratique demeurent assez rares. Néanmoins, ils permettent à ce mémoire de trouver des pistes et des réponses à cette grande question autour du pouvoir de transformation de la corde. Interroger sa pratique artistique pour un circassien peut passer par la fabrication et/ou la transformation de son agrès ; ce bouleversement visuel et matériel peut alors conduire à une déconstruction des vocabulaires gestuels et de la technique vus et revus sur la corde lisse. C'est par ces révolutions, subtiles mais radicales, qu'il est envisageable de mettre en évidence l'impact de la matière et de l'objet d'origine sur la dramaturgie, les imaginaires et la symbolique d'un spectacle. Il faut bien s'entendre sur le fait que cela doit passer, selon moi, par une reconsidération de l'objet dans sa dimension

historique et technique, et par une ouverture sur les bouleversements de ce dernier. L'hypothèse de ce mémoire revient à démontrer que la corde est un objet propice aux transformations et révélateur des imaginaires inhérents à la matière. Par extension, l'angle d'approche adopté nous permet de défier un prêt-à-penser selon lequel la matérialité physique de l'agrès doit demeurer stable. Dans l'histoire de la corde comme outil, comme dans l'histoire du cirque comme pratique artistique minoritaire et hybride, la matière s'est dressée comme un motif de transformation et d'évolution. L'objectif de ce mémoire est finalement de déterminer comment les origines de la corde peuvent faire surgir l'importance de l'organicité de la matière et un certain rapport au savoir-faire dans le cirque. Cette plongée dans l'histoire permet de donner à comprendre la capacité de cet objet commun à raconter des histoires. Il est crucial d'insister sur cette nécessité de croiser histoire et transformation, dans le but hypothétique de renseigner sur la place spécifique de la corde dans le cirque et des raisons de son important bagage émotionnel et sensible. Avec amusement, il semblerait que l'hypothèse qui se vérifiera le plus probablement dans ce mémoire, c'est de ne jamais trouver, ailleurs que dans notre histoire personnelle, de raison à ce désir, ou besoin, de grimper et de se suspendre.

Le plan adopté dans ce mémoire est thématique et concentre trois grands axes – histoire, esthétique, philosophie – au sein de trois grands piliers – corps, espace, matière. En revanche, la dimension corporelle ne peut être séparée de ces deux pôles, il a donc fallu repenser cette fragmentation et réintégrer le corps dans l'espace et la matière. En effet, que ce soit dans nos considérations spatiales ou matérielles, il était primordial de se demander comment les enjeux corporels sont ébranlés de façon unique dans chacun des cas. Dans chacune des situations, spatiale ou matérielle, l'enjeu était de comprendre en quoi les bouleversements de la corde lisse amènent à de nouvelles conventions, de nouvelles dramaturgies, un autre rapport au corps et à l'acrobatie, un regard différent du public, *etc.* Le premier axe consistera en une définition globale de la corde lisse : dans un premier temps, par son apparition dans l'histoire et par ses évolutions techniques, ensuite dans son lien avec la notation, l'artisanat et des imaginaires multiples (référant à ses premières utilisations comme aux expressions dans lesquelles elle est présente) et, finalement, par l'étude de son utilisation acrobatique, ceci par le biais d'hypothèses autour de la navigation, de pratiques ancestrales indiennes et du funambule, puis par son évolution vers une discipline circassienne aérienne à part entière et un vocabulaire normé. Le second axe de ce mémoire se concentrera sur la forme graphique et visuelle de la corde lisse, pensée en relation avec l'espace dans lequel elle s'inscrit. La verticalité de cet objet sera ainsi étudiée

et mènera rapidement à l'analyse de spectacles qui font exploser cette forme linéaire traditionnelle. Comme une première révolution de la corde dans l'espace circassien, le spectacle *Racine(s)* sera le centre de nos préoccupations et fera ensuite place à l'étude des cordes fileuses de Cécile Mont-Reynaud et de sa construction de paysages, structures et autres formes organiques. Le troisième axe se focalisera sur les poétiques de la matière à travers une redéfinition de cette matière et de la présence des objets sur scène, le but étant de mieux appréhender ce qui sera nommé une dramaturgie de la matière dans le cirque. Cette plongée dans la matière amènera ensuite vers le projet d'Alvaro Valdes et José Cordova qui permet de confronter l'artisanat à la mémoire émotionnelle des objets. Qui plus est, ce projet vient faire le lien avec la dernière analyse du mémoire qui se fera autour de *Pli* et du renouveau de la matière, comme celui des vecteurs d'imaginaires et d'émotions. Somme toute, il s'agit à présent de se hâter vers cette quête, cette plongée au cœur de la corde qui s'annonce intense. Prenons tout de même le temps de grimper une dernière fois sans arrière-pensée, d'observer notre hauteur et notre maintien, de songer à la descente, de ne rien faire, et de profiter de ne pas savoir comment on est arrivé là.

Partie 1

Cordes et histoires verticales de cirque



Tout au long de cet écrit, la corde sera dépiautée, littéralement et symboliquement, et observée sous tous les angles : celui de sa matière, de son apparence, de sa texture, *etc.* Dans le chapitre qui s'ouvre ici, il s'agit d'effectuer une transition de la corde-outil vers la corde-agrès. Une tentative d'historisation de cet objet est mise à l'œuvre, ou plutôt, une tentative d'approche des origines supposées de la corde, que ce soit dans le monde comme dans le cirque. En outre, cette quête évolutive permet de s'ancrer fortement dans le pouvoir de transformation et d'emprunt du cirque, et de rapprocher cet art hybride du monde réel. L'objectif sous-jacent est de faire connaissance avec cet objet, et de comprendre quelle densité historique et symbolique l'habite. Par ailleurs, il s'agira d'observer comment la corde a accompagné l'homme au fil du temps, et des paysages, et quel dialogue s'est instauré entre ces deux entités. Si c'est le geste technique de l'homme qui donne naissance à l'objet, il semblerait que ce dernier soit en mesure d'effectuer quelques bouleversements auprès de son créateur, l'ancien artiste et professeur Alexandre Del Perugia dit à ce propos : « On donne une forme à l'objet qui, lui, nous structure »²².

1) La corde, ligne de départ

La corde est un objet connu de tous, sur tous les continents, dans de nombreuses civilisations et sous des formes très variées. Néanmoins, il semblerait que son aspect ancestral et ses techniques de fabrication se soient perdues, ou aient été industrialisées, au cours des siècles. Il s'agit ici de rendre à la corde son histoire, ou du moins un fragment de celle-ci, et de montrer à quel point cet objet est riche de variétés matérielles, d'utilisations et de millénaires. Même si ce rassemblement d'éléments historiques et techniques ne prend pas pour appui le monde du cirque, il est fondamental pour comprendre comment la corde peut réduire l'écart entre le monde du quotidien et le cirque, et comment cet objet recèle d'univers et d'imaginaires hétéroclites.

1.1. Fil et Histoire

S'il est important de débiter depuis la naissance de la corde, il semble d'autant plus judicieux de partir du plus petit élément qui compose cet objet : le fil. En considérant le fil comme un brin d'une certaine longueur et d'un certain diamètre, le champ d'analyse s'élargit démesurément. En qualifiant ce fil originel de « fibreux », les perspectives ne sont pas réduites, mais elles amènent à considérer l'étendue des fils de matière organique déjà

22 DEL PERUGIA Alexandre *in* BERNARD Françoise, "L'agrès comme objet", Arts de la piste, 2001-2002, numéro spécial n°21-22.

présents dans la nature. En effet, si la corde se résume à un assemblage de fibres longilignes, de nombreux végétaux et autres compositions naturelles correspondent à cette définition. De ce fait, de nombreuses cordes seraient présentes à l'état sauvage, parmi lesquelles : l'arbre, élément qui s'élève vers le ciel et composé d'un assemblage de fibres. Par ailleurs, des artistes l'ont démontré, il est possible de jouer avec ces éléments naturels pour se suspendre, grimper, s'élever. Pourtant, ces fibres végétales ne sauraient être qualifiées de « cordes », même si leur composition et leur dynamique ascensionnelle les rapproche de cet objet. Il est d'ailleurs intéressant de qualifier cette dernière d'objet, car cela renvoie quelque part à son artificialité, à la manufacture qui lui a donné vie. La confection par l'homme, comme transformation humaine, semble être l'élément *sine qua non*, la caractéristique manquante pour pouvoir parler de corde. Suite à ce constat, l'origine de la corde se trouverait donc aux côtés de l'homme, et c'est peut-être jusque dans la Préhistoire qu'il faut chercher.

Le chapitre « *A condensed history of Rope-Making* »²³ de l'ouvrage de Henry Winram Dickinson renseigne largement sur cette apparition de la corde dans l'histoire, mais aussi sur une définition technique de la corde. Dans sa définition, il est possible de retrouver des données qualitatives, matérielles et utilitaires de la corde ; cette dernière annonce :

*In common parlance, a rope is taken to mean a stout, flexible tenacious appliance of considerable length, made of material of animal or vegetable origin, and used for many purposes, e.g., binding, carrying, lifting and hauling objects.*²⁴

La notion de fabrication est primordiale dans cette définition, car c'est cette action par l'homme qui conditionne l'utilisation de la corde. En effet, selon les fibres sélectionnées, leur force, la technique de combinaison, le fabricant tisse une corde et son usage. Selon la résistance de ses matériaux, la corde sera utilisée pour lier, soulever, *etc.* Elle est donc d'abord un outil avant d'être un objet à part entière, son fabricant lui donne forme en réponse à un besoin et en projetant son utilisation future.

Dans la suite de son écrit, H.W. Dickinson soutient que les cordes puiseraient leurs origines du Paléolithique, voire du Néolithique. Par ailleurs, des scènes de fabrication de cordes seraient représentées sur certaines tombes égyptiennes. La première de ces représentations aurait été découverte sur une tombe de la V^{ème} dynastie de Thèbes, et elle aurait été supplée d'une inscription, traduite de la façon suivante « *Twisting ropes of boat*

23 DICKINSON Henry Winram, « A Condensed History of Rope-Making », *Transactions Newcomen Society*, Vol. 23, 1942-43.

24 *Ibid*, p. 71.

building ». L'hypothèse sur le matériel utilisé porte sur le papyrus, plante déjà très exploitée par les Égyptiens. Dans le cas de cette première représentation de la corde, l'utilisation se fait dans le cadre de la navigation. Il s'agit là d'un fait très intéressant lorsque l'on considère les liens, ou mythes, qui unissent navigation et cirque. Ce sujet sera approfondi par la suite, mais il est primordial de rappeler que, si la corde lisse est utilisée comme un agrès dans le cirque, le terme « agrès » est justement issu de la navigation. Dans le cirque, ce terme est couramment employé pour désigner le matériel acrobatique, dans la navigation, il est lié à l'action de « gréer » qui consiste à préparer un bateau à la navigation. Plus précisément, il s'agit du matériel *mobile* comme les voiles, vergues, cordages, *etc.* Cette piste sera davantage explorée plus tard, lorsqu'il s'agira de confronter les éléments historiques aux imaginaires qu'ils convoquent. Pour revenir à l'Égypte Ancienne, les cordes étaient aussi utilisées pour délimiter les terrains : des cordes étaient tendues entre des piquets plantés dans le sol et servaient de démarcation. Par ailleurs, à cause des crues du Nil qui, chaque année, détruisaient les marquages, il fallait ré-établir les limites de chaque propriété. C'est alors un scribe, savant en géométrie, qui se chargeait du contrôle à l'aide d'une corde ponctuée de nœuds. Cet homme était désigné comme le « tendeur de corde »²⁵ et il est possible d'en observer une représentation sur l'illustration ci-dessous.



Illustration 1: « Scribe des domaines du seigneur des Deux Terres de Haute et Basse-Égypte », Tombeau de Menna, XVIII^e dynastie. © T. Benderitter/www.osirisnet.net

Ces éléments historiques peuvent paraître éloignés du sujet circassien, pourtant, ils sont fondamentaux pour définir le bagage historique et mémoriel dont se charge l'objet avant d'arriver au cirque. Le lien avec la navigation nous sera essentiel pour comprendre les premières ascensions sur les cordages, mais aussi pour pressentir cette propension à

25 INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Belgique : Zones Sensibles, 2019.

créer du lien entre le haut et le bas, et à préparer à l'éloignement terrestre. De l'autre côté, l'utilisation de la corde par les scribes égyptiens annonce en quelques sortes la capacité de notation, de trace, de cette dernière. Il est aussi important de se faire une image, par les représentations évoquées, de la corde il y a plus de 3000 ans.

Cet outil fibreux possède une dimension ancestrale équivoque et des utilisations extrêmement variées. Pour revenir au Paléolithique et Néolithique évoqués par Dickinson, les historiens considèrent que les premiers hommes auraient confectionné des sortes de cordes, à base de poils d'animaux, de cheveux ou de fibres végétales. Ces cordes auraient été utilisées principalement pour la pêche et la chasse. Dans ce cas, aucune représentation ne permet d'appuyer ces informations, ni de les affirmer complètement, à l'instar de l'Égypte Ancienne. L'absence de traces s'explique par l'organicité et l'absence de durabilité des matériaux utilisés pour faire ces cordes. Malgré ce manque matériel, force est de constater que la corde et son essence, le fil, sont assez négligés dans l'histoire. En dépit du manque de résistance des matériaux utilisés, cela pourrait s'expliquer par le lien qui existe entre le fil, la manipulation par les mains, l'habileté et les femmes. En effet, Tim Ingold²⁶ avance que si le fil a autant été ignoré dans l'histoire, malgré son importance, c'est parce qu'il est associé au tissage et au travail féminin, et que l'histoire a été écrite par des spécialistes masculins. Voici à nouveau un parallèle intéressant entre le fil, la corde et le cirque : la genrification d'une spécialité et technique. Ce point sera spécifiquement développé dans la partie consacrée à la spécialisation de la corde dans le cirque, mais il est intéressant d'appuyer le fait qu'à partir d'un simple fil, se déploient de nombreuses thématiques, qu'elles soient sociétales, historiques ou techniques.

Des siècles d'histoire et d'évolution ont été très brièvement rassemblés ici pour donner à voir un point de départ de la corde telle qu'elle est connue aujourd'hui. Les périodes et informations sont d'autant plus variées qu'elles constituent un point de départ à notre réflexion. Concevoir le caractère ancestral de la corde, c'est enrichir davantage son bagage historique et les mémoires qu'elle porte en elle-même. Pour cela, il faut partir du postulat que les objets, dans leur matérialité et lien indéfectible à l'homme, possèdent une mémoire. Cette mémoire peut, quelques fois, n'exister qu'aux yeux de celui qui perçoit l'objet, mais, elle peut aussi être collective et précieusement conservée par une même entité matérielle. Somme toute, il est fondamental de conserver ce paysage historique en tête pour la suite de cet écrit, pour saisir le fondement de la mémoire émotionnelle que l'objet

26 INGOLD Tim, *op. Cit.*

peut réveiller. Par ailleurs, la jonction entre Histoire et cirque permet de renforcer l'hybridité de ce dernier et son rapport au réel. Spécialiste de l'emprunt, cet art, et plus particulièrement celui de la corde, remet en perspective ces éléments du commun oubliés, laissés de côté, et met en lumière leur portée éminemment poétique.

1.2. De l'utile au réel

La corde est d'abord apparue en réponse à un besoin, ce qui lui confère immédiatement le qualificatif « utile ». Au fil des siècles, elle a permis à l'homme d'améliorer son quotidien en aidant à diverses tâches vitales. Ce qui fait la particularité de la corde lisse, en tant que discipline de cirque, c'est que l'objet utilisé a justement perdu cette notion de l'indispensable. Certes, sans la corde, le circassien ne pourrait pas grimper, ni assurer sa survie en hauteur, mais cette situation, dans laquelle la corde assure sa sécurité, ne répond pas au même régime de nécessité. Fragan Gehlker, dans la citation qui apparaît au début de l'introduction de ce mémoire, parle justement du circassien comme d'un « homme qui prend la liberté de faire un acte proprement inutile »²⁷. La corde, dépossédée de ses fonctions premières, ne devient indispensable que pour trouver cette liberté de faire quelque chose sans utilité. Fragan Gehlker pousse cette absurdité de l'acte circassien à son paroxysme, il en fait sa ligne de conduite, son moteur, mais le très grand nombre de représentations de son spectacle *Le Vide* et sa notoriété suffisent à affirmer le plaisir de pratiquer et contempler cette vacuité. Sans aller jusqu'à questionner la légitimité des mouvements des circassiens, il s'agit en fait de constater le basculement qui s'opère au sein de l'objet, sans que celui-ci n'ait à modifier son aspect.

L'emprunt est une tradition circassienne qui participe à son caractère hybride. Très peu d'agrès ont directement été pensés et conçus pour la pratique acrobatique. Le trapèze, agrès emblématique de la pratique aérienne, pourrait être vu comme un objet qui n'existe qu'au cirque. Pourtant, sa forme renvoie sans nul doute à celle de la balançoire, et surtout à son ancêtre, l'escarpolette²⁸. Dans le cas de la corde, son histoire est colossale et son utilisation l'est d'autant plus : elle est présente partout. Même au cirque, les cordes sont présentes pour leur fonction d'attache et de lien, que ce soit dans la structure des chapiteaux, ou par la présence des longes de sécurité. Néanmoins, dans la pratique de la corde lisse, l'objet sort de sa fonction initiale pour trouver une autre forme d'existence.

27 GEHLKER Fragan, *Le vide*, L'association du vide [Auto-édition, Hors collection], 2018, p. 29-30.

28 Terme issu de l'ancien français qui désigne un siège sur lequel il était possible de se balancer assis ou debout. A l'identique du trapèze, cette balançoire de la période romantique était composée de deux cordes et d'un support en bois.

Dans le cirque traditionnel, l'agrès a une fonction de support de l'acrobatie et, par conséquent, de vitrine de la prouesse physique. En témoigne la définition de l'agrès suivante :

In traditionnal circus, « apparatus » could perhaps best be defined as a piece of equipment that enables the performer to demonstrate their own bodily prowess, their mastery over the object, and in addition their mastery over forces such as gravity.²⁹

Cependant, le cirque contemporain s'accompagne de nouveaux enjeux et celui de la technique, ou du moins de la démonstration de force, s'en éloigne considérablement. L'objet est intégré à la performance et les rapports qu'il établit avec la matière sont davantage explorés. Il est donc possible de constater un premier bouleversement de l'objet utile, dans le monde réel, à l'agrès fonctionnel dans le monde du cirque, et une seconde transformation de cet agrès, souvent placé au second plan, à sa considération en tant qu'objet. Il est intéressant de remarquer comment le cirque se saisit et se réapproprie des objets utilitaires, comment il les dépossède de leur fonction, puis comment il leur confère une nouvelle identité. Jean-Luc Matteoli³⁰ fait justement référence à cette différence de statut de l'objet sur scène, il distingue l'« objet utile » de l'« objet réel ». Le premier objet serait celui que l'on trouve dans le quotidien, auquel on associe une fonction, qui existe parce qu'il est utile et qui observe un statut d'accessoire. Cet objet se situe, d'après Jean-Luc Matteoli, hors du temps. L'usage quotidien de cet objet et son association à une action connue et précise le détache de toute temporalité, si bien qu'il existe presque en tant qu'entité détachée de tout contexte. D'une certaine façon, c'est le cas de la corde qui est un objet tellement présent qu'il s'efface de nos perceptions. Son utilité est la première chose qui saute aux yeux, à tel point que son histoire en est négligée. La dimension ancestrale de la corde qui a été évoquée plus tôt témoigne de cette méconnaissance de l'histoire et de la temporalité de l'objet. À l'opposé se trouve donc l'objet réel, celui qui peut se trouver dans le cirque, et se démarque par l'affect qu'il comporte. En effet, il peut acquérir un statut de partenaire et s'entourer de toute une sphère intime.

Le cirque aurait donc cette capacité de transmutation du statut de l'objet, voire de défonctionnalisation, par sa co-présence sur scène avec le circassien. Cette piste sera d'autant plus approfondie par la suite, car la présence de cet objet sur scène (qui n'a pas initialement été pensé pour la scène) peut faire appel au souvenir de son utilisation. Le cirque aurait donc ce pouvoir de mémoire, en convoquant le passé des objets par leur

29 LAVERS Katie, LEROUX Louis Patrick, BURTT Jon, « Apparatus in contemporary circus », *Contemporary circus*, New York : Routledge, 2020, p. 7.

30 MATTEOLI Jean-Luc, *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 79.

apparition sous les yeux des spectateurs. Le cirque contemporain permet justement de montrer des objets sur scène pour ce qu'ils sont, et avec le cirque de création³¹, il est totalement possible de mettre une corde sur scène dans le seul but de questionner l'existence de cet objet au cirque et son rapport à l'artiste. Toujours est-il que, mettre une corde sur scène revient à la détourner de sa fonction, à activer sa mémoire latente et à rejoindre sa matérialité pour lui faire dire ce qu'elle est, d'où elle vient. Le cirque serait donc en mesure de fluctuer sans cesse entre l'évocation du souvenir de l'objet utile et la monstration de l'intimité de ce dernier en relation avec le circassien.

Ainsi, la corde représente déjà un objet à part dans le cirque dans le sens où son existence n'a pas été conditionnée pour ce dernier. En tant qu'objet chargé d'une longue et importante histoire, elle serait d'autant plus en mesure d'osciller entre souvenir et réalité. Plus qu'un autre agrès, la corde peut surprendre par sa simplicité et l'absence de son caractère extraordinaire. C'est justement à cet endroit qu'intervient le cirque et que cet art du mouvement vient rendre le quotidien un peu plus merveilleux. Emprunter un objet au commun, le placer dans un contexte inédit, voir ce qui se produit, ce devraient être là les moteurs suffisants du cirque pour conserver ce lien avec le monde réel et faire apparaître sa dimension exceptionnelle. Finalement, la pratique de la corde lisse aura peut-être permis d'éviter la disparition de toute cette histoire de fibres, depuis le fil jusqu'à la corde circassienne. Elle retrouve alors le caractère nécessaire qui lui avait donné naissance, et se heurte au paradoxe de cet acte circassien absurde, celui de se trouver dans une posture, en apparence, inutile, mais que le besoin de s'élever a provoqué.

1.3. Les différents types de cordes

Les représentations historiques et le statut de la corde étant désormais plus concrets, il s'agit à présent d'entrer un peu plus dans le détail technique de cet objet. Par technique, j'entends ici traiter de ce qui relève des données matérielles, d'accroche, de confection. Ces données seront aussi confrontées à des impressions sensibles, car pour comprendre pourquoi certaines cordes sont plus utilisées que d'autres dans la pratique circassienne, il faut comprendre quel impact elles ont sur le corps. Cependant, l'évolution et le développement de la pratique elle-même seront explorés dans une autre section de ce mémoire. Le but ici étant de se faire une représentation précise des types de cordes utilisées dans la pratique acrobatique.

Dans le cirque, de manière globale, trois types de tressage différents sont utilisés. Il

31 Formulée par Jean-Michel Guy, cette notion renvoie à un cirque qui questionne ses propres pratiques.

existe donc différentes façons de réaliser une corde, et la technique utilisée sera choisie en fonction de l'usage futur de la corde. La première, et supposément plus ancienne dans la pratique du cirque, est la corde toronnée. Elle aurait été utilisée depuis le XIX^{ème} siècle pour le trapèze fixe et le trapèze volant, mais c'est aussi une corde bien connue de la navigation. Ces cordes sont présentes à la verticale et permettent de suspendre la barre de bois qui sert de support au trapèze. La technique utilisée est plutôt simple, elle consiste à assembler plusieurs fils de caret³² et à les tourner ensemble. Le visuel est, en apparence, simple aussi, comme l'illustration ci-dessous le montre :



Illustration 2: Schéma d'une corde toronnée. © Chaire ICiMa

Cette corde toronnée est rarement utilisée par les cordélistes pour une raison principale : la douleur qu'elle cause. En effet, la surface de cette corde n'est pas complètement lisse et les reliefs qu'elle présente pénètrent profondément dans la chair. Par ailleurs, même si plusieurs matériaux sont possibles, le chanvre est souvent de rigueur pour la corde toronnée. Cette matière n'est pas non plus la plus confortable et son manque de douceur ne fait pas l'unanimité auprès des cordélistes. Il est toutefois possible d'observer des trapézistes effectuer quelques figures dans les cordes de leur agrès, plutôt que sur ou sous la barre. Ces derniers bravent la douleur infligée par ces cordes, mais s'équipent parfois un peu plus que les cordélistes, notamment avec des guêtres ou autres protections. Le trapèze présente aussi l'avantage du support en bois qui permet de trouver un appui, propice au repos. Les cordélistes, de leur côté, sont en contact permanent avec la corde et ne peuvent trouver des positions de repos stables que par l'astuce de quelques nœuds et autres figures statiques.

Le contact avec la peau est très important, c'est pour cette raison que la corde

³² Terme marin qui désigne des fils de chanvre, ou de sisal, rassemblés par torsion et dont l'ensemble forme un toron*. (*voir glossaire)

choisie ne doit pas être trop blessante. Ce lien capital entre la chair et la matière a lieu, à mon sens, pour deux raisons : d'une part, car il permet un meilleur maintien, une prise plus solide et évite les glissements dûs aux vêtements ; et d'autre part, car il est la condition sans laquelle la relation à la matière ne peut pas naître. Le toucher semble avoir une part prépondérante dans la perception de la corde, et ce sens est vecteur d'imaginaires. Cette piste sera d'autant plus ouverte par l'analyse du projet *La texture comme matière interprétative* de José Cordova et Alvaro Valdes. D'autre part, ce contact permet aussi de se faire une représentation mentale de son dialogue avec la corde, de comprendre où sont les points de tension, d'appui, de liberté, de retenue, *etc.*³³

La seconde technique de tressage est celle qui est majoritairement utilisée dans la pratique de la corde : il s'agit de la corde tressée. L'utilisation de la corde tressée pour la pratique de la corde acrobatique s'est généralisée depuis le XX^{ème} siècle. C'est cette corde qui est utilisée pour pratiquer la corde lisse, mais elle sert aussi dans le domaine de la sécurité, notamment pour les longes. Les cordes tressées, contrairement aux cordes toronnées, sont composées de deux ensembles. L'intérieur de la corde est une âme* composée de fils et l'extérieur de la corde est, en fait, une gaine tressée qui entoure tous ces fils. Par ailleurs, l'âme de la corde peut être faite de plusieurs façons : les fils peuvent être toronnés, comme représenté sur l'illustration 3, ou tressés, ou simplement rassemblés comme l'indique l'illustration 4.



Illustration 3: Schéma d'une corde tressée avec une âme toronnée. © Chaire ICiMa



Illustration 4: Schéma d'une corde tressée avec une âme de fils. © Chaire ICiMa

Les matériaux utilisés pour cette corde peuvent varier, car il est possible d'utiliser

33 Afin de mettre à l'épreuve cette prévalence du toucher, j'ai expérimenté plusieurs passages à la corde les yeux bandés. Cette expérience permet de s'apercevoir que le corps connaît son chemin sur la corde dès qu'il entre en contact physique avec cette dernière. Le contact visuel serait avant tout un élément rassurant, et le toucher est tellement sollicité dans la pratique de la corde qu'il supplée à tous les autres sens. L'attitude est, certes, différente de celle que j'observe les yeux ouverts, pourtant, en reconnaissant l'usure et les blessures de la corde, j'étais même en mesure de situer la hauteur à laquelle je me trouvais.

* Voir glossaire.

des fibres différentes pour la gaine et pour les fils de l'âme. La gaine est généralement en coton, pour privilégier le confort, et les fils de l'âme peuvent être en nylon, polyester ou coton. Peu importe la technique de tressage, les matières restent organiques, sauf à de rares exceptions, cela sera observé plus tard. La corde tressée est moins résistante que la corde toronnée, mais elle est beaucoup plus adéquate pour une pratique acrobatique. Par ailleurs, il existe de nombreuses variations à partir de ce modèle de la corde lisse. Les évolutions matérielles de cette dernière dans le cirque ont été conditionnées par une évolution dans la pratique acrobatique. Ce point sera donc développé dans la dernière partie du chapitre. Néanmoins, il est possible de préciser que les premières cordes tressées étaient augmentées d'un staff*, et depuis quelques années, ce sont les cordes à gaines qui prennent leur essor. Ces cordes, aussi appelées « cordes canadiennes » en raison de leur origine, possèdent un peu moins l'apparence d'une corde. En effet, le tressage est moins apparent, car il s'agit littéralement d'un tube rembourré de coton. Ces cordes sont plus malléables et confortables, malheureusement, elles sont très fragiles et ont une durée de vie extrêmement plus courte que les autres types de cordes. De plus, il est intéressant de constater que certains puristes de la corde tressée rebutent très fortement les cordes à gaine, les qualifiant de « fausse corde » et leur reprochant leur manque d'organicité, voire de sincérité. Sans être aussi radicale, je ne pratique que sur des cordes tressées, par affection pour le visuel et les sensations auprès de ces cordes véritables. Malgré le confort du coton, ces cordes peuvent parfois être douloureuses et il est toutefois fascinant de les observer vieillir, s'étirer, se transformer selon la pratique de chaque cordéliste.

Même si elle est surtout utilisée en arts décoratifs, il existe une autre technique qui tient plutôt du tissage. Les cordes tissées sont rarement utilisées dans la pratique du cirque, mais certains adeptes des techniques ancestrales et de la stylisation des cordes font resurgir ces cordages, c'est notamment le cas d'Alvaro Valdes et José Cordova. La particularité de ces cordes est qu'elles ne possèdent pas d'âme, elles sont entièrement tissées comme le représente l'illustration 5.

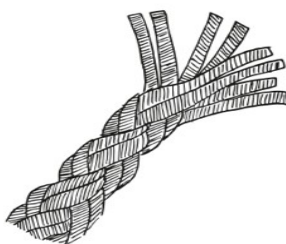


Illustration 5: Schéma d'une corde tissée. © Chaire ICiMa

* Voir glossaire.

Pour finir sur ces données techniques, il ne faut pas mettre de côté les points d'ancrage et les notions de charges de rupture de la corde lisse. En dépit de son apparente résistance, chaque corde possède une durée de vie et une charge maximale. Au-delà de celles-ci, les cordes se fragilisent et menacent de rompre. Par ailleurs, les points d'ancrage, ou d'accroche, des cordes sont des données méticuleusement analysées dans le milieu circassien professionnel. De nombreux accidents surviennent aussi à cause d'une mauvaise accroche de l'agrès. Par ailleurs, quelques accessoires peuvent être ajoutés entre le point d'accroche et l'agrès, les élastiques, par exemple, qui permettent de réduire l'impact du choc après une chute ou glissade. Ces accessoires ne sont pas du tout utilisées dans les pratiques du corpus de ce mémoire, ni dans ma pratique personnelle.

À travers toutes ces descriptions, une certaine complexité de l'objet et de sa fabrication a été mise en avant. Plus que tout, cela aura aussi permis de souligner le lien qui existe entre corps et matière, texture et pratique. Ces informations constituent un premier seuil dans les capacités de transformation de la corde. Certes, ces changements restent principalement de l'ordre visuel et technique, mais cela sous-entend aussi une modification des pratiques acrobatiques sur cet objet. La corde serait d'ores et déjà un objet aux multiples facettes, aux multiples histoires et apparences. Cette variété s'est construite au plus près des artisans, artistes, travailleurs, à l'écoute de leurs besoins, et de leurs désirs. Finalement, la corde lisse puise son essence dans la simplicité du matériel et la pureté de la forme, masquant en réalité une complexité du savoir-faire, du tressage, du cheminement de la matière première et une densité dans la mémoire de l'objet.

2) Récits et techniques ancestrales

Chargée d'histoire et lourde des siècles qu'elle a parcourus, la corde file entre les mains des Hommes et la complexité de sa mémoire leur échappe souvent. Cette mémoire a été exposée plus tôt, celle de l'invention d'un objet utile que le cirque a ensuite permis de transcender. Pourtant, il faut encore comprendre quels gestes ont donné naissance à de tels tressages, comment la corde a aussi pu s'exprimer comme entité artistique avant d'être empruntée dans le cirque. Par ailleurs, afin d'engager un discours sur la portée dramaturgique de cet objet, il est judicieux de creuser dans l'histoire et de découvrir la dimension narrative de la corde, dans sa forme la plus pure. Finalement, cela conduira à une évocation des mythes pouvant rassembler le fil, et qui dessinent une symbolique de cet objet qui sera plus tard présente dans les éléments du corpus. Petit à petit, la corde, point de

départ de la réflexion de ce mémoire, et objet d'une extrême simplicité formelle, lève le voile sur certains de ses mystères, et s'enrobe d'un peu plus d'épaisseur, d'histoire et de symboles.

2.1. Un savoir-faire ancestral à partir d'un fil archétypal

Le fil, entrelacé, suspendu, tendu, revient au cœur de ma réflexion pour donner à voir un geste : celui du tissage ou tressage. Ce fil, fabriqué par des mains humaines et résultat de leur habileté, m'intéresse pour son caractère d'artefact, pour le lien qu'il entretient avec la production humaine. Seront donc volontairement mis de côté tous les autres fils n'appartenant pas au domaine de l'artificialité, ceux qui se trouvent dans la nature et ses habitants par exemple.

La corde s'affirme comme une tresse de fibres naturelles géante et, en regardant de plus près, se compose de fils entrelacés. Les premières histoires de la corde en tant qu'outil sont vastes, cela a déjà été affirmé, il a aussi été convenu d'un second statut de la corde en tant qu'objet réel sur scène. Pourtant, cette longue natte semble posséder une autre histoire ancestrale qui n'est pas utilitaire, mais artistique. En effet, les techniques de tissage et tressage étaient utilisées pour construire des murs, tisser des barrières et des enclos avec des branches ; fabriquer des filets de pêche, des ponts, et des vêtements. Cependant, de nombreux spécialistes comme Gottfried Semper, historien de l'art et théoricien de l'architecture, considèrent que le tressage et autres procédés d'entrelacement des fibres sont d'abord apparus en tant que pratiques artistiques. Dans son ouvrage *Du style et de l'architecture*³⁴, il affirme que cet art du tissage figure parmi les premières formes artistiques inventées par l'homme. À l'opposé de ce postulat, il est souvent admis que le dessin est la première forme d'art et cela peut s'expliquer car ce procédé laisse une marque durable sur une surface, alors que le tissage est la fabrication d'une surface non durable, du fait de ses matériaux organiques. Le parallèle avec la corde circassienne est intéressant à formuler : en tant que résultat d'une technique artistique ancestrale, la corde serait d'abord un objet d'art. Au sein du cirque, la corde se voit ensuite augmentée d'une nouvelle strate artistique, celle apportée par le geste circassien.

Le travail du tissage consiste principalement à former des nœuds qui, une fois agencés, formeront une surface. De l'autre côté, le tressage revient à entrecroiser des fils ou fibres pour créer une tresse, c'est une technique de tissage un peu plus grossière. La

34 SEMPER Gottfried, *Du style et de l'architecture : écrits*, (1834-1869) Marseille: Parenthèses, 2007, 360 p.

dimension artistique de ces techniques réside dans les matériaux sélectionnés, le type de nœuds choisis et les motifs qui se dessineront en fonction de ces deux précédents éléments. La corde circassienne semble s'être éloignée de cette précision artistique du tissage pour privilégier la résistance de l'objet et sa neutralité. Cette norme de la corde couleur écrie sans motifs s'explique par une tradition circassienne qui est celle de mettre le corps de l'artiste au premier plan. Par ailleurs, la corde circassienne ne doit faire appel qu'à sa qualité d'agrès, de support de l'acrobatie, non pas à sa portée décorative ou à sa dimension artistique intrinsèque. Finalement, la portée historique et artistique de la corde elle-même a été mise de côté pour mettre en avant la virtuosité du corps circassien. À l'image de notre quotidien où tous les fils et cordes sont ignorés malgré leur omniprésence, la corde au cirque s'est effacée derrière le corps. Elle est heureusement sortie du rang utilitaire des agrès de cirque grâce à certains artistes, à la fois acrobates et plasticiens, qui ont su déceler en elle l'extraordinaire.

La mise en lumière de la portée artistique de la corde seule peut passer par sa déconstruction, sa modification visuelle et matérielle, ou encore par sa présence unique sur scène. Tous les artistes interrogés dans le cadre de ce mémoire s'accordent sur l'assimilation symbolique entre la corde et la ligne. Par ailleurs, le terme « ligne » vient du latin *linea* qui signifie « fil en lin ». En prenant du recul et en observant une corde seule, il est vrai que cette dernière ramène d'emblée à une forme linéaire, et finalement, à l'essence du fil. En cela, la corde serait en mesure, à elle seule, de ramener à ce symbole archétypal qu'est le fil. Dans les travaux sur la psychologie et la psychanalyse, C.G. Jung a défini l'archétype comme une représentation symbolique et primitive commune à tous les Hommes. Ce symbole universel, en prenant racine dans l'inconscient collectif, apparaît dans les mythes, les rites, les contes, *etc.* Le fil peut être considéré comme tel dans la mesure où il fait indéniablement partie de l'inconscient collectif, en témoigne son oubli, et, car il est présent dans les imaginaires de toutes les cultures. Les exemples de ces mythes autour du fil seront explorés dans les parties suivantes, mais il est déjà possible de penser au fil du temps, au fil d'Ariane, au fil de la vie, *etc.* Le fil, à lui seul, est un symbole, et il reste à savoir si cette dimension universelle, primitive et mythique peut contaminer la corde circassienne.

Le lien entre le tissage, le fil et la corde réside dans le caractère inséparable de ces éléments qui ne peuvent exister sans une action humaine. Cela m'amène à penser que ce n'est que par la présence du corps sur scène, aux côtés de la corde, que cette dernière peut

rejoindre la dimension archétypale du fil. Un double échange est alors possible entre la corde et le corps : le corps peut ressusciter les imaginaires sous-tendus par la corde, et cette dernière offre au corps des possibilités de représentation et d'action à partir des mémoires qu'elle contient. Finalement, le geste du tissage qui donne naissance à la corde à partir du fil est reconduit par le geste circassien. Ce dernier assure une continuité dans la dimension artistique de l'objet. Il est important d'insister sur la nécessité du geste circassien comme révélateur de l'identité de l'objet, de son histoire et de ses symboles. Sans l'ajout de cette présence et sans le cadre artistique, l'objet riche d'un savoir-faire risque de disparaître dans le quotidien et sa mémoire d'être effacée. En outre, le tissage risque d'être catégorisé au rang de savoir-faire, mais sa célébration par la présence de la corde sur scène permet de rappeler sa dimension éminemment artistique (à condition que l'objet ne soit pas uniquement considéré comme un agrès-support de l'acrobatie). Cette connexion entre deux formes d'arts ne peut se faire qu'au moyen du corps et par l'humilité de ce dernier. En effet, si le corps acrobatique ne domine pas la corde, il est possible de retrouver la parenté avec le fil archétypal.

Partir de la conception de la corde permet de rappeler que son existence tient à un savoir-faire ancestral, impossible à dater. Cette technique a cela d'ancestral qu'elle n'a jamais été modifiée : il s'agit toujours d'entrecroisement, d'entrelacement et de nœuds. Le fil est donc outil et réceptacle de tous les imaginaires référant à la ligne et imprégnant les consciences humaines. La corde double ainsi son histoire : d'une lignée utilitaire, elle appartient aussi à une évolution artistique. Être conscient de la charge symbolique de la corde circassienne, c'est repenser l'élément et la technique qui lui ont donné naissance. Le fil, par son caractère archétypal, peut donc évoquer, stimuler l'imagination, mais comment peut-il raconter, dire et transmettre des histoires, si ce n'est l'Histoire elle-même ?

2.2. Notation en volume

Au fil de la réflexion de ce mémoire, il devient désormais plus aisé de comprendre en quoi la corde est un objet ancestral et technique. Riche de connaissances sur l'histoire et les caractéristiques de cet entrelacement de fils, ma curiosité s'éveille désormais sur le pouvoir narratif de cette corde. En effet, constater comment, dans l'histoire, la corde a permis de raconter et de transmettre, au même titre que l'écriture, pourra me permettre d'approcher la notion de dramaturgie de la matière.

Comme cela a été évoqué plus tôt, l'étymologie latine de la « ligne » renvoie

directement au fil. De cela, il est possible de conclure que la ligne est d'abord un fil avant d'être une trace, comme dans l'écriture ou le dessin. Tim Ingold, dans sa recherche sur les lignes³⁵, avance que même l'écriture trouverait son origine dans l'action du tissage. Tout d'abord, l'étymologie latine de « tisser » est *texere*, ce qui renvoie au « textile » qui, par dérivation, a donné le mot « texte ». Ensuite, Tim Ingold considère que l'écriture est inspirée du tissage qui se traduit par un maniement de fils, donc de lignes. Il augmente son propos d'une citation du philosophe chinois Liu Xie qui, au V^{ème} siècle, affirme que « Quand les traces des pattes de l'oiseau ont remplacé les cordes à nœuds, l'écriture est apparue. »³⁶ Cette information à propos de la naissance de l'écriture fait un lien direct entre ce système de notation utilisant la trace, et les nœuds, comme technique d'inscription en volume. Cette citation amène à penser que l'écriture, ou du moins les systèmes de notation, n'est pas née d'une trace sur une surface, mais peut-être bien d'une composition dans l'espace.

Dans le même ouvrage, Tim Ingold évoque certaines traditions qui concrétisent ce que serait un système d'écriture utilisant la corde et les nœuds. Il prend notamment l'exemple des Kandingei du Moyen-Sepik en Papouasie-Nouvelle-Guinée où l'homme le plus important de la tribu possède une corde à nœuds de six à huit mètres. Chaque nœud symbolise un voyage, un lien. Cela montre d'ores et déjà l'utilisation de cordes pour la mémoire d'événements importants et la trace matérielle des histoires. Il s'agit bien d'une écriture dans l'espace et la matière. Un autre type de dispositif de notation à être uniquement composé de fibres est le *quipu* inca qui était utilisé dans le Pérou Ancien. Il s'agit d'une corde épaisse à laquelle sont rattachées des cordelettes à nœuds comme illustré ci-dessous, le tout permet de conserver des informations utiles à la société inca dans laquelle l'écriture n'existait pas, contrairement aux Mayas.

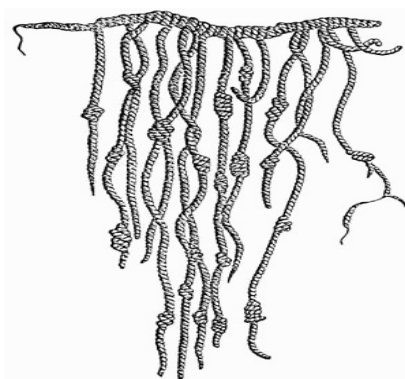


Illustration 6: Schéma d'un quipu.
©Meyers Konversations Lexikon v.13

35 INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Belgique : Zones Sensibles, 2019.

36 XIE Liu, in INGOLD Tim, *Op. Cit.*, p. 89.

En effet, l'utilité du *quipu* était de mémoriser des messages ou des données numériques afin d'organiser le système économique et administratif de la société inca. Tous les éléments de cet objet traditionnel sont signifiants : du type et de l'emplacement des nœuds, jusqu'à l'épaisseur et la couleur des cordes. Ce système de notation se charge donc de symboles complexes qui peuvent être identifiés par toute une population. Ces signes sont traduisibles et disent quelque chose qui avait vocation à être transmis. À partir de ces éléments, il est clairement possible de considérer que la corde a pu être un système de notation au même titre que l'écriture. Cela témoigne aussi de l'universalité du fil, des nœuds et de la corde, mais aussi des immenses possibilités d'utilisation et d'interprétation que cet objet possède.

Les modalités du récit ne sont donc pas qu'orales ou tracées sur une surface. Les histoires peuvent se transmettre par des volumes, des formes, des couleurs, *etc.* réunis dans un unique objet. Sans encore rentrer dans une dramaturgie de la matière, il est intéressant de songer à ce système de notation dans le cirque. Une fois de plus, le corps et le geste circassiens viendraient ajouter de nouvelles informations sur la corde qui regorge déjà d'histoire. Si, dans ses utilisations les plus primitives, la corde a su faire office d'écriture en volume, le corps ne reproduit-il pas les mêmes schémas sur la corde acrobatique ? En effet, le vocabulaire gestuel³⁷ employé à la corde lisse se compose de figures qui peuvent être réalisées par certains placements du corps avec la corde, dans la corde et à l'aide de nœuds. Ces nœuds se traduisent par des enroulements, des prises et autres astuces qui permettent au corps d'être maintenu dans la corde, sans pour autant être bloqué. De ce fait, l'exécution de figures avec des nœuds peut aussi être considérée comme un langage dans l'espace et un type d'écriture éphémère. Pourtant, force est de constater que les mises en scène, ou en piste, de spectacles de cirque superposent des couches d'interprétation à ce langage corporel, déjà riche. En considérant que la corde a déjà beaucoup à dire, il ne semble plus nécessaire de forcer le trait et imposer des représentations ou interprétations au corps et à l'objet. Par ailleurs, le langage corporel circassien peut aisément être compris des spectateurs, ces derniers pouvant traduire les gestes accomplis sur la corde d'après leur propre répertoire de gestes. Les figures peuvent ainsi devenir des symboles que tout le monde est en mesure d'interpréter, à l'image des suspensions par le cou qui renvoient sans détour au pendu.

Cependant, de la même façon que chaque tribu possède son vocabulaire de nœuds,

³⁷ Il est intéressant de remarquer ce terme de « vocabulaire gestuel », qui renvoie à un ensemble de gestes répertoriés, connus et identifiables, au même titre qu'un vocabulaire de mots...

chaque cordéliste possède son vocabulaire gestuel. D'autre part, les possibilités de signification d'un objet tel que le *quipu* sont limitées à un domaine, administratif en l'occurrence, alors que les domaines d'interprétation de l'acte circassien sont beaucoup plus vastes. Le système de notation tracé sur la corde circassienne est donc un peu plus insaisissable qu'en apparence : d'une part à cause de son caractère éphémère, et d'autre part, à cause de son manque d'universalité. Néanmoins, il est pertinent de conserver en mémoire que la corde a elle seule peut fonctionner comme un système de notation, mais que celui-ci doit se déployer en volume. Par extension, si l'écriture se définit conventionnellement comme la trace écrite d'un langage parlé, l'hypothèse d'un langage gestuel inscrit dans la corde par une trace que le corps laisse dans la matière peut se valider. Les cordélistes d'aujourd'hui ont peut-être remplacé les nœuds d'autrefois, il ne reste qu'à faire appel à notre imaginaire et à notre liberté d'interprétation pour saisir et traduire leur message. Finalement, si les agencements de nœuds peuvent raconter une histoire propre à chaque tribu, quelle histoire la corde des circassiens a-t-elle à transmettre ? Ou autrement, à quelles histoires universelles la corde a-t-elle déjà participé et conservé ?

2.3. Navigation et imaginaire collectif

La corde et sa réduction, le fil, possèdent un vécu incontestable et sont imprégnés de mythes et autres histoires dont notre imaginaire collectif a été contaminé. La corde peut s'emparer des imaginaires du fil dans la mesure où elle suit la même forme, le même mouvement, une généalogie identique, un lien de parenté évident et une composition similaire. Le fil fonctionne presque comme une réduction, un double, voire un concentré de la corde dans sa forme la plus essentielle et il est alors possible de considérer des échanges entre les imaginaires propres au fil et ceux de la corde. Cette partie achèvera le tour d'horizon des imaginaires inhérents à la corde qui permettront de comprendre en quoi cet objet puise ses représentations dans d'autres domaines que celui du cirque.

Le fil est un élément archétypal et recèle donc de nombreux mythes. Sa présence dans l'inconscient collectif est très importante pour ce qu'il symbolise. En effet, le fil est souvent associé à la ligne de la vie, à cette fragilité de l'existence et cette menace de rupture de la mort. En remontant le fil des siècles et des mythes de l'humanité, la figure des parques, ou moires, paraît extrêmement pertinente dans l'étude de ce symbole de la vie. Ces trois divinités du Destin sont présentes dans la mythologie grecque comme dans la mythologie romaine, mais aussi dans les cultures scandinave, irlandaise, pré-islamique et au sein de l'Église catholique. Les parques, moires, ou encore nornes, sont représentées par

trois femmes aux âges croissants et prenant le rôle des fileuses. Chacune possède un âge et un rôle bien défini : la plus jeune fabrique le fil et est associée à la naissance, la seconde déroule le fil et se charge de la destinée, et la plus vieille coupe ce fil et décide de la mort. Ces trois figures féminines décidant du sort des Hommes sont donc directement reliées à la figure de la fileuse, et de la tisserande. L'universalité de cette représentation du rythme de la vie et l'opacité son origine renforcent le caractère archétypal du fil. Par ailleurs, cette trinité féminine permet d'ancrer l'assimilation du fil au cours de la vie, et de situer son apparition dans l'inconscient collectif. Il faut aussi noter que cette représentation impacte la symbolique du fil, mais aussi sa genrification. Une fois de plus, cet élément est associé à des figures féminines qui ont ici une importance majeure dans l'évolution de l'humanité. Ces trois femmes participent à l'ordre du monde et à ce rythme linéaire de la vie, que même les Dieux ne peuvent contester.

De nombreuses autres représentations associant le fil à la vie existent, par exemple, avec le fil d'Ariane. Ce mythe grec est intéressant à mentionner, car il reste extrêmement actuel. Il est notamment possible de le retrouver dans le domaine de la plongée sous-marine, ou simplement dans les expressions du quotidien. Le fil d'Ariane renvoie initialement à la pelote de fil qu'Ariane a confié à Thésée alors qu'il devait se rendre dans le labyrinthe abritant le Minotaure. Cette astuce lui a permis de combattre le monstre et de retrouver son chemin pour sortir du labyrinthe. Une fois de plus, c'est une femme qui est détentrice du fil qui assure une sécurité de la vie. Ce fil d'Ariane peut être relié à une ligne directrice qu'il faut suivre pour assurer ses objectifs, et quelque part sa destinée, rejoignant ainsi la représentation des parques.

S'il est fascinant de constater à quel point le fil est associé à des figures féminines et au cours de la vie, son utilisation dans le monde de la navigation vient contrebalancer ces constats. En effet, il est primordial de faire la jonction avec l'univers marin qui entretient des liens assez forts avec le monde du cirque. En effet, un premier lien s'effectue par le vocabulaire commun qui est employé, mais il existe aussi un parallèle entre le monde du spectacle et les marins. Ces derniers, experts en nœuds et cordages, étaient souvent mis à contribution dans les théâtres. Leur présence dans la gestion technique des spectacles explique notamment pourquoi le mot « corde » est proscrit des salles obscures, comme des bateaux. Ce terme renvoie à la sentence de pendaison infligée aux mutins. Dans ce cas, la corde s'entoure d'une dimension plutôt macabre. Même s'il est plutôt d'usage de parler de cordages ou de filins sur un bateau, la corde est un élément primordial à la navigation et il

semblerait même que sa présence sur les mers ait amorcé son utilisation dans les airs. En effet, il est possible d'imaginer que les ascensions des marins sur les cordages, afin de préparer les voilures, ont inspiré certains acrobates qui se sont mis au défi de grimper aussi bien sur les cordes. Fill de Block, professeur et artiste circassien aérien, précise à ce propos :

Sur les bateaux à voile de la "grande époque", les cordes ne servaient pas qu'à hisser les voiles. Les marins se prêtaient à des jeux de force et d'adresse lors de leurs longs voyages. Ils glissaient probablement le long des voiles pour atterrir sur le pont. Étaient-ce les prémisses de l'acrobatie sur cordes et tissus ?³⁸

Par pur divertissement, les marins auraient été tentés de grimper sur les cordages, de prendre de la hauteur et de faire valoir une certaine force. Dans cette situation marine, il est possible de retrouver les enjeux de démonstration, de prouesse et de détournement d'objets communs et utilitaires, qui sont propres au cirque. Toutefois, il s'agit d'une hypothèse, d'une piste qui permet d'esquisser la généalogie des corps sur les cordes et de ce désir de hauteur. Par ailleurs, un autre point commun se détache de ce lien entre navigation et corde circassienne : alors que le bateau permet de quitter la terre pour la mer, la corde lisse, elle, permet de quitter la terre pour les airs. Un sentiment commun de détachement, d'ailleurs et d'inconnu teinterait ces deux pratiques et permettrait de retrouver le désir qui a poussé ces marins ou circassiens à grimper sur des cordes.

À travers ces récits mythiques et marins, il est intéressant de constater la dualité qui habite la corde. Cette binarité fluctue entre masculin et féminin : d'une part pour la force qui était déployée par les marins pour se distraire en hauteur, et d'autre part, pour l'habileté des tisserandes à filer le temps. La corde condenserait ainsi des schèmes en apparence éloignés et rassemblerait des éléments de vie primordiaux. Que les cordes participent au domaine de la sécurité et assurent la pérennité de la vie, qu'elles permettent de quitter la terre, ou qu'elles représentent le cours fragile de la vie, ou qu'elles expriment la puissance physique et la virtuosité, elles se dressent finalement comme un objet des plus complexes et le cirque n'entache en rien ce bagage historique et symbolique. Au contraire, le cirque semble inconsciemment rejouer cette histoire des cordes et réveiller les imaginaires collectifs. En demandant à plusieurs cordélistes un mot pour définir la corde, ce sont la « vie » et la « liberté » qui reviennent le plus souvent. En interrogeant des spectateurs après un numéro ou spectacle de corde, l'image suscitée qui est la plus récurrente est celle du cordon ombilical ou du pendu, soit la vie ou la mort. L'hypothèse d'une corde circassienne

38 DE BLOCK Fill, *La corde lisse acrobatique*, Bruxelles : Fill de Block, L'atelier du Trapèze, Mars 2006, p. 7.

comme trésor d'histoire et vecteur d'imaginaires se vérifie une fois que les mythes, histoires et récits sont associés aux représentations et ressentis de la corde. Désormais, il ne reste plus qu'à déterminer ce qui reste des fileuses et des marins dans le corps des cordélistes et si la corde demeure profusion de symboles binaires.

3) Acrobatie et évolutions circassiennes

L'histoire de la corde circassienne semble être aussi fournie et encore moins explorée que son histoire générale. Cette partie vise à se concentrer sur le développement de la pratique de la corde lisse, depuis l'utilisation des cordes pour les pratiques acrobatiques (qui ne sont pas toujours celles de l'aérien), jusqu'aux formes actuelles de l'acrobatie aérienne sur corde. Une attention particulière sera de nouveau portée sur les détours qu'a empruntés cet objet et sur les univers variés desquels le cirque s'est inspiré. L'historique de la pratique de la corde lisse qui va être esquissé ici ne prétend pas à l'exhaustivité, il est évident que d'autres documents et événements auraient pu s'y ajouter.

3.1. Le corps en hauteur

Bien avant l'existence du cirque et la présence de cordes verticales sur sa piste, quelques acrobates et autres saltimbanques se risquaient à défier le vide, perchés sur des lignes horizontales. La corde et l'acrobatie ont d'abord trouvé leur union au Moyen-Âge avec la pratique du funambule. Cette discipline, appartenant au domaine de l'équilibre sur objets, n'entre pas dans le champ de recherche de ce mémoire, mais il est pertinent de se plonger dans certaines analyses ou témoignages anciens et de penser le basculement de la corde horizontale à un axe vertical. Le funambule, ou « danse de corde », était un art à succès au XVI^{ème} siècle même si les acrobates en question avaient très mauvaise réputation. Les funambules étaient catégorisés parmi les troubadours et les charlatans : tout d'abord à cause de l'assimilation entre la danse de corde et la pendaison, mais aussi, car la dextérité des acrobates était assimilée à l'œuvre du démon. Dans le cas du funambule, il est fascinant de voir à quel point la présence de la corde et de son histoire impacte les perceptions des spectateurs. De nombreuses légendes circulent à propos de l'héroïsme dont il fallait faire preuve pour être un acrobate et se placer aux côtés d'Icare. En effet, le funambule constitue déjà une forme d'ascension et de rapprochement avec le ciel, et les dangers de chute ne sont pas moindres. Parmi ces légendes, il existe celle qui affirme que les acrobates mangeaient du « dormit », une herbe que broutent les bouquetins et chamois avant de grimper sur les falaises et qui éviterait les malaises ou autres vertiges. Pour apporter un peu

de réalisme à la condition des acrobates, le sieur Archange Tuccaro a écrit un traité en 1579 sur l'enseignement de la danse de corde, dans lequel un sonnet écrit par l'angevin Beauvois de Chauvencourt apparaît*. Ce sonnet écarte toutes les croyances et superstitions qui entourent l'art du funambulisme, et fait valoir la dextérité de ces acrobates. Par ailleurs, il permet de penser au caractère inédit de ces pratiques et à leur vive évolution.

Observer un corps en l'air défiant le vide était extrêmement novateur et extraordinaire, cela amenait à concevoir une autre dimension du corps. À ce propos, Peta Tait énonce : « *Previously, tight and slack, high and low, rope acts had raised everyday actions of walking, balancing, dancing, carrying and wheeling into the air.* »³⁹ Comme en témoigne cette citation, les danseurs de corde ne se contentaient pas d'une simple marche en équilibre et leur vocabulaire gestuel est rapidement devenu varié. Certains funambules utilisaient même une seconde corde pour pouvoir se suspendre et effectuer ainsi des figures possibles à la corde lisse ! Un témoignage de 1546 présent dans l'ouvrage de J. Strutt permet d'en attester :

*Then took he the rope, and tied it to the cable, and tied himself by the right leg a little space beneath the wrist of the foot, and hung by one leg a certain space, and after recovered himself again with the said rope and unknit the knot, and came down again.*⁴⁰

En dehors de la verticalité, les funambules s'étaient donc déjà adonnés aux suspensions à l'aide d'une corde. Par ailleurs, la corde était souvent tendue selon un angle afin de permettre des glissades. Il semblerait d'ailleurs que le basculement de la corde du funambule vers la corde aérienne se soit fait grâce à l'impératif de surenchère, les danseurs de corde voulant sans cesse faire plus impressionnant et plus inédit que leurs pairs. En 1724, dans *l'Histoire générale de la danse*, J. Bonnet raconte les spectacles auxquels il a assisté et témoigne de cette inclinaison de la corde à laquelle un Turc s'est risqué : « il montoit tout droit le long d'une corde qui était attachée de haut en bas au bout d'un grand mât et dont le sommet *alloit* jusqu'au plafond du jeu de Paume »⁴¹. Ce tour de force devait être tellement exceptionnel et inédit qu'il a conduit à un peu de fabulation et d'exagération de la part de J. Bonnet qui décrit le Turc descendant debout et à reculons de la corde verticale. C'est donc à la foire Saint-Germain, à la fin du XVII^{ème} siècle, que Jacques Bonnet aurait assisté à une des premières représentations de la corde verticale.

* Voir annexe 1.

39 TAIT Peta, *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*, New York, NY: Routledge, 2005, p. 4.

40 STRUTT Joseph, *The Sports and Pastimes of the People of England*, London: Methuen and Co., 1903, p. 179-180.

41 BONNET Jacques, in GINISTY Paul, *Mémoires d'une danseuse de corde : madame Saqui (1786-1866)*, Paris : Editeur Eugène Fasquelle, 1907, p. 205.

Ce simple témoignage permet d'ancrer la pratique de la corde verticale dans une période et de contredire le postulat selon lequel le trapèze a pré-existé à toute autre discipline aérienne. D'autres chercheurs comme Sonya Smith à l'Université du Colorado s'accordent à dire que c'est bien la pratique du funambule qui constitue les premiers mouvements acrobatiques au dessus du sol, elle dit précisément « *The rope dance was a precursor to aerial circus, with full acts taking place off the ground* »⁴². Il existe ainsi un lien historique étonnant entre le funambule et la corde lisse qui, même s'ils utilisent un matériel identique, ne mobilisent pas du tout les mêmes états de corps, muscles, réflexes, vocabulaires ou préparations. Toujours est-il que c'est l'envie de se dépasser, de transcender les codes et de braver la peur et l'inconnu qui ont conduit à cette évolution de l'horizontalité à la verticalité, de cette action de marcher entre ciel et terre vers celle de grimper de la terre au ciel.

Dans un tout autre registre et continent, une autre pratique permet de repousser davantage la date d'apparition de ces corps en hauteur. À partir de 1135 en Inde, la pratique du Mallakhamb a pris de l'ampleur afin de développer la force, l'agilité et la souplesse des lutteurs. Cela consiste en une combinaison d'étirements, de yoga et d'autres positions physiques. Ces ensembles d'exercices de force et de postures de yoga se pratiquaient sur deux agrès : un mât en bois et une corde en coton. Les termes utilisés dans le Mallakhamb se sont aujourd'hui enrichis et viennent soit de la gymnastique, soit du yoga ; il s'agit ici d'une rencontre entre des traditions indiennes et la compétition sportive de l'Ouest. Cette pratique permet aussi une connexion spirituelle avec le dieu hindou Hanuman⁴³, ce qui explique qu'un geste de salut et de respect doit être exécuté avant de s'entraîner ou d'utiliser les agrès. Par ailleurs, le choix de l'agrès ne se fait pas par affinité, mais par genre : les femmes s'entraînent sur la corde, amplifiant une fois de plus la genrification de cet objet, et les hommes sur le mât. Cela s'explique par la symbolique de chaque agrès : la corde représente la queue du dieu-singe Hanuman tandis que le mât présente une forme phallique, proscrite aux femmes. Cette corde est plus fine que la corde lisse circassienne, elle mesure 5.5 mètres et fait environ 20 millimètres d'épaisseur et ce qui lui permet d'être semblable à une queue de singe. Une autre tradition veut que le dessous du pied ne doive jamais toucher la corde, ce serait un manque de respect envers Hanuman. Les praticiens montent ainsi avec les orteils et s'adonnent à des postures de yoga en hauteur, de la

42 SMITH Sonya, *Aesthetics of aerial dance and aerial circus*, University of Colorado, Boulder, 2013, p. 13.

43 Hanuman est le dieu-singe immortel des hindous, le fils du « Seigneur des Vents », il a la capacité de voler et est extrêmement fort.

souplesse, des chutes et rattrapes. Jon Burt a notamment fait profiter sa compagnie australienne Skadada de ses observations⁴⁴ sur le Mallakhamb, en modifiant notamment les modalités d'entraînement et de rencontre avec l'agrès. Cette pratique indienne peut donc influencer aujourd'hui les pratiques circassiennes, mais il est aussi possible qu'une partie du vocabulaire du Mallakhamb ait été empruntée il y a bien longtemps par le cirque. La montée avec les orteils sur la corde est souvent appelée la « montée sauvage » dans la pratique de la corde lisse, et peu d'acrobates sont conscients de son histoire indienne, ni des rapports avec une quelconque divinité. Le cirque semble avoir puisé dans tant d'univers différents qu'il est devenu fastidieux de chercher la généalogie de toute pratique. Pourtant, cela permet d'éclairer et de remettre en question les habitudes corporelles de chaque circassien, et d'affirmer une fois de plus que le cirque n'a rien inventé, il a seulement rassemblé.

3.2. Une discipline à part entière

Comme beaucoup d'autres élèves de l'école de loisir dans laquelle j'ai commencé à pratiquer les arts du cirque, ma spécialité était le tissu aérien. Lassée par cette discipline et piquée de curiosité par une vieille corde trouvée dans le matériel abandonné, j'ai décidé de me mettre au défi de ce nouvel agrès. Apprenant seule, j'ai découvert mes premières sensations de cordéliste sur une corde tressée en coton avec un staff* dont les fibres étaient tellement usées qu'elle avait une allure un peu hirsute et une texture très douce. Cette corde était parfaite pour garantir une transition du tissu à la corde en douceur, prendre de l'assurance et explorer les premiers gestes sans se faire violence. Par la suite, je me suis heurtée à une corde tressée en coton complètement neuve, et par conséquent, extrêmement rude et blessante. Pendant une semaine entière, il n'était possible que de monter et descendre sur cette corde, tant les brûlures étaient importantes et l'inconnu déconcertant. J'ai finalement compris qu'il ne servait à rien d'essayer de plier cette corde à mon ancien vocabulaire gestuel, et que je devais en fait réinventer avec elle un nouveau répertoire. Ce que je n'avais pas réalisé à l'époque, c'est que le retrait du staff sur la corde et l'élaboration de tout un vocabulaire technique n'étaient pas des éléments acquis quelques décennies auparavant. Je n'avais pas envisagé que le passage de cette vieille corde avec staff à cette corde nue, qui m'accompagne encore, témoigne d'une évolution récente dans la pratique de la corde lisse au cirque. Par ailleurs, ce que j'avais pris pour un défi personnel représentait

⁴⁴ BURTT Jon, *Mallakhamb: An Investigation into the Indian Physical Practice of Rope and Pole Mallakhamb*, Champaign (Illinois, USA) : Common Group Publishing, 2010.

* Voir glossaire.

en fait, chez les circassiens de la fin du XX^{ème} siècle, un bouleversement historique pour la corde circassienne.

Malgré son caractère ancestral et sa postérité dans l'histoire acrobatique, la corde a été considérée comme une discipline à part entière très tardivement. Ce fait s'applique surtout dans le milieu institutionnel du cirque, notamment au niveau des spécialisations dans les écoles professionnelles, desquelles la corde lisse était absente. Il est à noter que durant tout le XX^{ème} siècle, même les plus grands artistes pratiquant la corde exerçaient d'autres disciplines. De plus, il est aussi possible de constater que dans le cirque traditionnel, la corde était surtout utilisée comme transition lors des changements de matériel et de la mise en place de la cage. Geneviève Adrian précise à ce propos que la corde était considérée comme un « intermède acrobatique souvent défavorisé par son rang dans le programme, puisque fréquemment placé pendant le montage ou le démontage de la cage aux fauves. »⁴⁵ A ce moment-là, la corde comportait un staff et était pratiquée à l'« espagnole », c'est-à-dire avec une personne qui fait tourner la corde depuis le sol et une autre qui prenait ses postures depuis le staff. Le répertoire gestuel n'était donc pas très varié, et la considération de cette pratique n'était pas non plus très élevée. Ceci peut s'expliquer, supposément, par deux éléments : le succès du trapèze et son assimilation directe avec le monde du cirque, et l'absence apparente d'extraordinaire de la corde. Par ailleurs, il a été énoncé plus tôt que la pratique de la corde serait apparue avec les saltimbanques, et elle aurait en fait été détrônée par le trapèze. Tel qu'il a été pratiqué par Jules Léotard dès 1859, le trapèze volant a retrouvé ce goût de l'inédit et de la prouesse que la corde du funambule avait fini par perdre au fil du temps. Ce qui peut aussi expliquer le manque de considération de la pratique de la corde dans le cirque, c'est qu'elle a « longtemps [été] considérée comme une discipline de gymnase »⁴⁶ comme l'affirme Geneviève Adrian. Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la pratique de la corde se résumait encore à des exercices gymniques, comme celui de la traction. Cet agrès était surtout utilisé pour déployer la force physique et exécuter des tours de force. Par cette utilisation de la corde comme moyen de démonstration de force et de dextérité, il est possible de retrouver les coutumes marines précédemment exposées. À ce sujet, Geneviève Adrian évoque le cas de Marie Foucart qui se mesurait aux gabiers de la marine « pourtant bien rodés dans les ascensions aux cordages »⁴⁷. L'éventail des exercices possibles à la

45 ADRIAN Geneviève, *Ils donnent des ailes au cirque, Histoire et exercices des Acrobates aériens*, Paris : Edition Paul Adrian, 1988, p. 12.

46 *Ibid*, p. 13.

47 *Idem*.

corde était alors extrêmement réduit, mais ancre davantage ce lien entre cirque, gymnastique et navigation. Pourtant, quelques artistes, souvent féminines, ont tenté de raviver l'intérêt du public et de l'opinion commune sur la corde. C'est notamment le cas de Chrysis de La Grange qui accrochait une perche entre l'accroche et la corde afin de développer d'autres figures. Il est à noter qu'elle tressait elle-même sa corde et qu'elle s'était formée aux anneaux puis au trapèze. De 1934 à 1955, Chrysis de La Grange mariait gymnastique et chorégraphie sur ces agrès doubles, et fondait l'espoir que la corde eut un succès plus retentissant. Malheureusement, la corde restera un outil d'entraînement physique, un accessoire d'élévation vers les autres agrès et un système de distraction lors des transitions jusqu'à la fin du XX^{ème} siècle.

Afin de mieux comprendre ce bouleversement, je me suis tournée vers Valérie Dubourg, acrobate aérienne et régisseuse technique, qui a travaillé, entre autres, avec le Cirque Plume et sa propre compagnie Petites Perfections, et qui est aujourd'hui coordinatrice déléguée à l'insertion professionnelle au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne où elle avait été formée de 1989 à 1993. Considérée comme une pionnière de la corde lisse, j'ai choisi de m'entretenir avec elle pour éclaircir cette évolution de la fin du XX^{ème} siècle. Son parcours de la gymnastique au cirque est extrêmement riche et c'est la pratique de la corde espagnole qui a marqué son premier contact avec cet objet. Valérie Dubourg précise à propos de cette discipline :

Pour la corde espagnole, "à l'ancienne", il y avait toujours quelqu'un en dessous qui exerçait une tension afin de pouvoir bloquer et grimper. [...] Quand mon porteur n'était pas là, ça me plaisait de grimper et de chercher des manières de tenir sur la corde sans cette tension et sa présence, et effectivement comme en escalade.⁴⁸

La curiosité et le désir d'indépendance l'ont donc poussée à explorer de nouveaux gestes sur la corde, en utilisant notamment ses connaissances en escalade et les réflexes corporels qui y sont associés. Valérie Dubourg précise aussi qu'elle a été inspirée par le travail de Ramon Fernandez de la Cie Archaos, mais qu'elle ne souhaitait pas reproduire les mêmes travaux de force que lui qui renvoyaient à une conception gymnique de la corde. Ce qui a poussé Valérie Dubourg à s'intéresser davantage à la corde, c'est le plaisir de tenir à un endroit de cet agrès, avec son corps seul, et d'avoir une « vie en trois dimensions »⁴⁹, d'observer sa posture en hauteur. Lorsqu'en 1991, pendant sa deuxième année de formation au CNAC, elle a souhaité se spécialiser dans la corde, l'école a refusé, considérant qu'il ne s'agissait pas d'une discipline d'école supérieure et qu'aucun professeur n'était disponible

48 Annexe n°5, [0:08:10-0:09:24].

49 *Ibid*, [0:09:24-0:10:05]

pour cet enseignement. Valérie Dubourg s'est alors réunie avec Katja Galliou et Frédérique Debitte de la quatrième promotion du CNAC, afin de peser dans la balance et de faire venir un professeur. Ce dernier n'étant pas non plus spécialiste de la corde, les trois femmes ont dû explorer, petit à petit, les possibilités corporelles offertes par cette corde dont le staff avait été retiré. Leur recherche les a conduites à tester des clés, ou autre maintien par des nœuds avec le corps, qui sont aujourd'hui des figures évidentes et acquises dans la pratique de la corde lisse.

Refusant de se limiter à des exercices de force ou gymniques, l'objectif de Valérie Dubourg était alors de trouver des techniques pour grimper, s'arrêter, se reposer, faire des clés. En dépit de l'inconnu et de la douleur, les trois pionnières sont parvenues à créer des formes, des tensions, des chutes par le retrait du poids, et à réfléchir comment vivre dans et avec cet agrès. Chacune a, par la suite, développé un vocabulaire gestuel unique, basé sur leurs capacités et particularités corporelles, mais aussi sur leurs autres connaissances aériennes (comme celle du trapèze). Toutes ces expérimentations et cette recherche se sont ensuite diffusées rapidement, et en dehors de leur contrôle par le partage de vidéos entre les écoles. Ce qui représentait alors une recherche dans l'inconnu s'est répandu et est devenu une base pour la pratique de la corde lisse. Valérie Dubourg précise cependant que, si elles étaient les premières dans les écoles professionnelles en France à faire de la corde une spécialité et une pratique à part entière, elles n'étaient certainement pas les premières dans le monde à avoir ces idées et à les réaliser. Toute cette histoire qui a permis à la corde de devenir une spécialité circassienne en France est tout de même parti du bagage de Valérie Dubourg, de ses liens avec l'escalade, des possibilités de transformations⁵⁰ de la corde, et de ce désir de hauteur par le corps et l'agrès. D'un objet utile au développement musculaire, Valérie Dubourg aura contribué à cet énorme héritage de la corde et c'est sûrement à partir de son travail que cet agrès a pu gagner en popularité et richesse technique.

3.3. Vocabulaire technique et quête de prouesse

Si la discipline de la corde lisse n'existe officiellement que depuis quelques années, sa propagation et son évolution ont, elles, été d'une extrême rapidité. Cette nouvelle spécialité circassienne a finalement été adoptée par toutes les écoles professionnelles et de loisir. Il s'agit ici d'achever cette large présentation de la corde acrobatique en présentant

⁵⁰ La première transformation est passée par le retrait du staff, mais Valérie Dubourg avait aussi remarqué que la corde ne nécessitait pas de système d'accroche particulier. Elle s'était même essayée à retirer la cosse, faire des nœuds et conserver uniquement la corde et ses fibres.

les modalités de mouvement qu'elle offre au corps. Par ailleurs, il sera intéressant de constater comment la diffusion des figures ramène à un impératif de surenchère, à une normalisation des vocabulaires gestuels et à une absence de contenu artistique et critique. Toutefois, il est aussi nécessaire d'intégrer le cas des écoles supérieures de cirque dont les critères d'excellence imposent un très haut niveau technique, qui peut contribuer à cette dépersonnalisation du vocabulaire gestuel à la corde lisse.

Dans son ouvrage⁵¹, Geneviève Adrian effectue une vaste présentation des artistes de cirque qui ont marqué l'histoire aérienne pendant le XX^{ème} siècle. Suite au constat que cet agrès est d'abord un outil gymnique voué à sculpter la musculature, elle constate que la première spécificité des mouvements à la corde est leur assimilation aux exercices de force gymniques. En dehors des tourbillons de la corde espagnole, le répertoire de gestes propres à la corde se limitait donc à des séries « de planches roulées », des « grimpers en traction de bras »⁵², etc. Loin de la grâce proposée par les autres pratiques aériennes à l'époque, la corde se limitait à l'expression des capacités musculaires. Le changement opéré par Valérie Dubourg dans les années 1990 a permis de rompre avec cette tradition, et d'enrichir le vocabulaire gestuel de la corde, ainsi que son image. Comme cela a précédemment été évoqué, ce sont des figures de maintien et des montées qui ne soient pas en force qui étaient alors recherchées et expérimentées. Le but était de cohabiter avec la corde, tenir dessus sans s'épuiser physiquement et en usant de stratégies, à savoir, de nœuds et de prises astucieuses. Les premières recherches de gestes dans la pratique de la corde lisse étaient formelles, il s'agissait de jouer avec la distance entre son corps et l'agrès, et de faire varier les formes et les rythmes d'exécution. Le vocabulaire technique qui a d'abord été donné à voir sur la corde lisse relevait de la figure, celle-ci pouvant être statique ou dynamique. L'identité de chaque cordéliste se dessinait alors dans le choix des enchaînements, des rythmes ou l'invention de nouvelles formes. Ce caractère très formel, voire géométrique, de la pratique de la corde lisse a permis l'élaboration de livres d'enseignement et de répertoires écrits de figures. Je pense particulièrement à l'ouvrage *Méthodologie de corde et tissus*⁵³ illustré par Yvette Chalande, mais aussi à *La corde lisse acrobatique*⁵⁴ de Fill de Block. Ces recueils permettent l'apprentissage autodidacte, mais aussi la diffusion d'un répertoire de geste propre à la corde afin que celui-ci puisse devenir universel et forger une base à

51 ADRIAN Geneviève, *Op. Cit.*

52 ADRIAN Geneviève, *Op. Cit.*

53 CHALANDE Yvette, *Méthodologie de corde et tissus*, Genève : Théâtre-Cirque, 2005, 221 p.

54 DE BLOCK Fill, *La corde lisse acrobatique*, Bruxelles : Fill de Block, L'atelier du Trapèze, Mars 2006, 130p.

tous les débutants.

Dans ces ouvrages et les apprentissages qui sont généralement proposés, un nombre infini de figures et mouvements sont disponibles, la créativité des cordélistes n'ayant pas épuisé toutes les possibilités de la corde et du corps. De manière conventionnelle, l'apprentissage débute par les montées qui mobilisent généralement les pieds, par un enroulement, et les bras, par le maintien et la traction. Suivent souvent des figures de maintien qui mobilisent des « clés », il s'agit en fait de techniques d'enroulement et de nœuds qui offrent un support stable (clé de bras, clé de ventre, clé de pied, *etc.*). Toutes les surfaces du corps peuvent être exploitées, aussi bien que toutes les directions. Sur la question du rythme, les glissades et les chutes ont joué un rôle important. Ces figures dynamiques ont toujours un effet spectaculaire sur le public, croyant un instant à une chute non maîtrisée. En outre, ces mouvements permettent de rappeler l'omniprésence du danger, par la hauteur, et la rapidité avec laquelle l'ascension peut s'arrêter. Il arrive, avec de telles figures, que le corps soit marqué par des bleus ou des brûlures. La relation avec la corde n'est pas toujours tendre, et cette dernière sait rappeler que sa matière n'est pas celle du corps. Des vêtements adaptés à la pratique de la corde lisse ont été pensés, mais parviennent rarement à concilier le besoin de contact et la nécessité de protection de la peau.

À la fin du XX^{ème} siècle, tout était à faire avec la corde lisse. Une fois que l'étincelle a été allumée par certains pionniers, le monde du cirque s'est empressé d'enrichir son vocabulaire qui est aujourd'hui foisonnant. Aujourd'hui, la technique, telle qu'elle est enseignée, a considérablement changé. D'une recherche formelle jouant des rythmes et des maintiens, l'objectif est désormais de travailler sur les lâchers et rattrapes. Ces mouvements se composent de vrilles, de saltos, de balancés, *etc.* Alors que le contact était privilégié aux débuts de la corde lisse, l'éloignement avec l'agrès semble aujourd'hui primer. Valérie Dubourg, au cœur de ces évolutions techniques, témoigne :

Avec l'évolution de la technique, ça devient de plus en plus une discipline sur laquelle les élèves font des fouettés, cherchent des figures dynamiques, des élans, des lâchers et des rattrapes. Je vois peu de vocabulaire comme nous on en cherchait, avec des formes sur la corde, des rapprochements, des éloignements, des variations, des changements de rythme. Aujourd'hui, le point d'ordre semble être à l'accélération, cela fonctionne beaucoup comme des suites, souvent courtes. Car pour faire un lâcher de corde, une vrille ou un salto, il faut être très concentré et je trouve qu'on perd l'artiste et l'évocation de ce que raconte l'objet.⁵⁵

La recherche artistique d'un vocabulaire gestuel semble avoir été remplacée par une

55 Annexe n°5, [0:21:13-0:23:10]

injonction technique, similaire à celle de la prouesse. Il semblerait qu'une fois que le répertoire de gestes à la corde lisse a été suffisamment complet et répandu, l'objectif n'était plus de l'augmenter davantage, mais de l'acquérir coûte que coûte. Inévitablement, ce vocabulaire commun à la corde s'est transformé en une norme de figures qui doivent être acquises sur cet agrès. Ainsi, il est possible de constater que certaines écoles professionnelles privilégient l'acquisition de ce répertoire largement partagé plutôt que la recherche artistique d'un répertoire unique et personnel. Deux injonctions participent à ce retour à un apprentissage quasi-gymnique : le besoin de se placer au niveau d'une école, d'une instance mondiale⁵⁶, et la nécessité de produire un numéro dont la technicité fait vendre. L'inconvénient d'un répertoire de gestes, permettant pourtant de sceller une pratique, est de n'avoir plus qu'un objectif : faire aussi bien, et en conséquence, faire pareil. John-Paul Zaccarini, professeur associé à l'école de cirque de Stockholm, a rédigé une thèse combinant cirque et psychanalyse (« *Circoanalysis* »). Grâce à son intégration dans le milieu professionnel du cirque et à la posture de chercheur qu'il a acquis par sa formation, il constate le manque de regard critique des élèves d'école de cirque aujourd'hui, qui préfèrent se concentrer sur l'acquisition d'une figure plutôt que sur l'élaboration d'un langage artistique à part entière. Dans une interview par John Ellingsworth, John-Paul Zaccarini dit à ce propos :

*Process isn't taught. Just get to the trick. Do what you do to get to the trick; ignore the process. But it's easy to make a product, it's not that hard. Just look at that; copy that. If you're just interested in making money: look at that, copy that.*⁵⁷

L'injonction à produire un numéro et à posséder un niveau technique suffisant pousserait donc les élèves à négliger l'apprentissage réel de la corde lisse pour l'acquisition du vocabulaire. En cela, le cirque semble perdre un peu de sa qualité d'extraordinaire et de liberté, ne faisant que reproduire des schémas qui, à l'origine, suivaient ce chemin de l'inconnu et de la curiosité. John-Paul Zaccarini constate aussi cet aspect répétitif du cirque et ce manque de créativité de la part des élèves, qui ne peuvent être blâmés, ne faisant que respecter les techniques d'apprentissage qui leur sont imposées. Il précise :

*And I think maybe the impasse that circus comes up against is that it's getting quite repetitive. It's repeating itself. And I see it every year with new students. Same thing, same broom, same conceits—same tricks pretty much.
[...]
How can we expect them to be creative when they've been told what to do for that*

56 Les réseaux sociaux et autres média ont contribué à la diffusion de toutes ces figures, et permettent à tout circassien de jauger, et se comparer aux autres artistes de sa discipline.

57 ZACCARINI John-Paul, in ELLINGSWORTH John, « Interview : John-Paul Zaccarini », *Sideshow* [En ligne], 2009, consulté le : 16/01/2020.

URL : <http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/interviews/interview-john-paul-zaccarini>

*amount of time? And then theatre is plonked on later, in a kind of arbitrary way—a token gesture of dance, a token gesture of theatre plonked on. They don't give a shit; they want the trick. The creativity has to be taught within the actual technique itself I think.*⁵⁸

La solution pour lui serait donc de réintégrer l'affect et la portée critique du geste circassien au sein de l'apprentissage. Si les circassiens se contentent de reproduire des tours et des figures, ce n'est pas un ajout superficiel de théâtre ou de danse qui résoudra ce manque de réflexion et de créativité. L'apprentissage doit donc être revu pour ne pas faire subir aux élèves les impératifs de vente et de niveau, et pour leur permettre d'évoluer dans leur pratique en dehors de toute considération purement technique.

Si ce constat prévaut pour certaines écoles supérieures, il faut toutefois noter qu'une fois hors des écoles, les circassiens peuvent s'affranchir de ces pressions et appuyer leur personnalité artistique. Le travail de Fragan Gehlker apparaît même comme un contre-exemple à cette opposition absurde entre technique et créativité, ou entre répétitivité et portée réflexive qui font d'ailleurs l'identité de son travail. Son spectacle *Le Vide*, s'inspirant du concept d'absurdité et du *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus place justement ces gestes techniques au centre de sa réflexion. Par leur exécution répétitive et ininterrompue, Fragan Gehlker met en lumière cette absurdité de la condition circassienne, cette absence de sens émanant de la répétition décérébrée de figures techniques. Par ailleurs, les artistes du corpus de ce mémoire s'éloignent considérablement de tous les gestes techniques répertoriés de la corde lisse. Conscients de cette évolution du vocabulaire de la corde – gymnique, statique, rythmique, dynamique –, leur créativité s'exprime justement dans la recherche de nouvelles formes : qu'elles soient corporelles ou matérielles, réinventant ainsi les perceptions du corps circassien et les formes de l'agès.

Du fil, à la filiation, aux fileuses, la corde a été dépiautée sous nos yeux pour laisser apparaître la complexité de ses fibres, la densité de son langage. Matière et objet éminemment teinté d'histoire, son voyage jusqu'au cirque s'inscrit entre mers et merveilles, entre force et inconnu. L'identité de ce géant de fibres est double, entre les genres, entre ciel et terre, entre l'utile et le réel, entre le technique et l'artistique, entre l'ancestral et l'innovant. Tantôt féminine et filée, tantôt virile et solide, qu'importe le genre des artistes qui empruntent son chemin, tous n'étant réunis que par le désir de détachement et de

⁵⁸ *Ibid.*

connexion, et par l'envie de dire la vie. Connaître la réalité de cet objet inclassable, c'est permettre l'explosion de cette histoire, ou bien son prolongement. Forte de ce parcours dans l'histoire et dans les mains, la corde peut désormais se montrer sous un autre jour, sous d'autres matières et d'autres formes. Utilisant sa postérité, sa multiplicité et ses imaginaires, les artistes qui vont être évoqués s'inscrivent dans cette histoire de cordes et de cirque. Ils s'en affranchissent ou s'en servent, dans les deux cas, l'objectif visé est le même : déployer une réflexion, une créativité, un savoir, un message, une expérience, un partage. C'est la tête vibrante de cet énorme bagage sur la corde qu'il faut maintenant affronter la réalité de cet objet au sein de quelques créations contemporaines, révélatrices de son hybridité, de sa réalité, de ses capacités de transformations, de sa matérialité, et ce qu'elle agite dans nos entrailles de cordélistes.

Partie 2

Déconstruction et transformations de la ligne



Les réflexions qui vont maintenant être présentées prennent pour base toutes celles qui ont été précédemment exposées. Ce n'est qu'avec ce panorama des identités de la corde qu'il est possible de poursuivre la lecture et les révolutions qui vont être appliquées à cet objet. Ayant étudié le parcours de la corde en suivant le fil du temps, il s'agit maintenant d'entrer au cœur de cet objet, et pour cela, le déconstruire. Cette déconstruction – démarche caractéristique de l'ère circassienne post-moderne – est le moteur artistique de quelques artistes contemporains, dont certains sont réunis dans ce corpus. Ces bouleversements s'opèrent à plusieurs niveaux, et celui qui sera d'abord analysé ici est d'ordre formel, visuel, graphique, et finalement viscéral. La réflexion que les artistes portent sur leurs propres agrès, ou supports, est typique du cirque contemporain, tendant vers un cirque de création, qui se questionne lui-même. Il est possible de lire à ce propos que :

Some artists are asking whether the actual physical material of the apparatus itself needs to be stable ; whether the performed relationship between the performer and the apparatus has to remain one of mastery; and, if the relationship of mastery is contested, how the new emerging subjectivities between people and objects can best be explored and identified through circus. Other artists are asking whether the apparatus itself need to be visible or whether it can in fact consist of invisible forces. Through the exploration of existing assumptions in relation to apparatus, and through responding to some philosophical provocations, some remarkable new work has started to emerge in Contemporary Circus.⁵⁹

Les rapports à l'objet sont aujourd'hui regardés de près, tout peut ainsi être remis en question, soumis à de nouvelles lois et révéler d'autres modalités de relation et d'expression.

1) Formes graphique et visuelle dans l'espace

Sans rien ôter à sa personnalité, il s'agit à présent de placer l'objet « corde » dans l'espace du spectacle. Cette intégration dans le champ des perceptions se fera ici en volume et en suivant une analyse graphique et visuelle. L'objet seul, mais aussi en co-présence avec le corps, sera pensé pour sa forme, et dans le but de décortiquer les motifs narratifs et de bouleversement qui agitent ce duo. En outre, il s'agit de comprendre quels principes et dynamiques émanent de la forme de la corde, mais aussi en quoi son association formelle avec le corps est propice à l'explosion des formes traditionnelles circassiennes et humaines.

1.1. Ligne et verticalité

Dans la continuité de cette réflexion, il a semblé judicieux de rapprocher une fois

59 LAVERS Katie, LEROUX Louis Patrick, BURTT Jon, « Apparatus in contemporary circus », *Contemporary circus*, New York : Routledge, 2020, p. 11.

encore la corde de son élément constitutif et minimal : le fil. Or, cette fois, il ne s'agit pas d'en retrouver l'histoire, ni le caractère archétypal, mais de se concentrer sur cet élément pour en garder sa forme visuelle. En effet, l'observation de la corde conduit à associer cette dernière à la ligne, ou à un axe. En considérant que ce que le spectacle donne à voir est entier, il est primordial d'analyser cette forme en elle-même pour comprendre ce qu'elle dit de la pratique de la corde et de sa présence dans le cirque. Autrement dit, l'interrogation porte ici sur l'influence que peut avoir la ligne sur la physicalité de la performance aérienne et sa perception.

Dans ce passage de l'apparence visuelle à un langage universel et sensible, il semble primordial de se référer à la théorie des formes de Kandinsky, rassemblée dans l'ouvrage *Point Ligne Plan*. Suite à son analyse de la figure du point, l'artiste d'origine russe s'attache à définir et analyser la conduite de la ligne au sein des œuvres graphiques. La transition qu'il effectue du point à la ligne est d'ailleurs très intéressante, il dit :

Mais il existe une autre force, prenant naissance non pas dans le point mais à l'extérieur. Cette force se précipite sur le point ancré dans le plan, l'en arrache et le pousse dans une quelconque direction. La tension concentrique du point se trouvant ainsi détruite, le point disparaît et il en résulte un être nouveau, vivant une vie autonome et soumis à d'autres lois, C'est la ligne.⁶⁰

La ligne surpasserait le statisme du point, et viendrait ainsi annihiler sa force concentrique pour déployer cette dernière dans une autre direction de l'espace. En tant que ligne tracée dans un espace spectaculaire en trois dimensions, la corde offre cette direction du haut vers le bas, ou inversement, selon un axe vertical. Selon Kandinsky, la ligne résulte du mouvement et appartient au domaine du dynamique. La ligne, c'est la mort de l'immobilité. Pourtant, Kandinsky considère que « ce n'est pas la forme, mais sa tension vivante intrinsèque qui constitue l'élément. »⁶¹ Le point possède lui aussi une tension, mais contrairement à la ligne, il ne possède pas de direction. Ce qui me pousse à réunir la ligne et la corde ne serait pas uniquement dans leur forme, mais dans la tension qui les anime. Cette tension entre deux points, ainsi que le mouvement qui y fluctue, résident et constituent la ligne. Par ailleurs, il est possible de rapprocher cette ligne – chargée de tension et résultant du mouvement – avec le corps humain, lui-même s'élevant selon un axe vertical et étant habité par de multiples flux. Pour approfondir davantage ce lien, le corps doit être pensé en mouvement, ou du moins porté par une direction. Cette assimilation rejoint quelque part les propos d'Ushio Amagatsu sur la tension et la danse, lorsqu'il dit

60 KANDINSKY Vassily, *Point Ligne Plan*, Paris : Editions Denoël, 1970, p. 61.

61 *Ibid*, p. 41.

« Danse, *dance*, *Danson* : en français, en anglais, ou en haut allemand, le mot, nous disent les dictionnaires, signifie à l'origine : "allonger", "tendre", "étirer". [...] La "tension" a un lien profond avec cette forme d'expression qu'est la danse. »⁶² Si l'art du mouvement dansé est connecté à cette notion de tension, et finalement à la ligne, il est possible d'imaginer que la corde invite à une danse de l'espace. Reproduisant cette tension corporelle entre le haut et le bas, la corde s'ajoute à l'ensemble des lignes formées par les corps et n'est en rien immobile.

Uniquement dans une pensée formelle, la corde serait déjà agitée de mouvements et assimilable au corps humain. Elle rejoint aussi une des constantes de l'être humain, qui est, d'après Kandinsky, que « chaque être vivant se trouve et doit se trouver continuellement conditionné par "haut" et "bas" ». ⁶³ C'est une des constantes de la corde lisse, la verticalité, car cette dernière assure la hauteur et la possibilité d'ascension. Dans sa pratique, Cécile Mont-Reynaud reconnaît justement deux caractéristiques à la corde lisse : la pureté de la verticale et le rapport à l'équilibre⁶⁴. Un rapport entre cette verticalité, passant par une tension haut-bas, et l'équilibre se dessine : la position verticale est justement celle qui garantit un équilibre à l'être humain. Le jeu avec cette autre ligne qu'est la corde vient bouleverser cet équilibre inné, notamment par la gravité. À propos de cet équilibre des corps et objets passant par la verticale, Ushio Amagatsu utilise la métaphore de l'œuf et énonce que « Chaque œuf n'a pour contact avec le sol qu'un point, son équilibre est précaire, mais toujours possible en vertu de cette perpendiculaire passant par le centre de la planète. »⁶⁵ L'œuf tient debout et seul grâce à une verticale, traversant son centre et celui de la Terre. La corde étant en suspension, il est possible d'imaginer que sa tension entre haut et bas induise une direction similaire, et que la ligne qu'elle forme rejoigne un centre d'équilibre. Par cet alignement, les cordélistes défient leur propre équilibre en le soumettant à la gravité et à un axe précisément aligné avec le centre terrestre.

En n'analysant pas les formes de façon objective, mais à partir de leur effet interne sur les spectateurs et observateurs, la corde contient une charge qui peut résonner dans l'espace du cirque. La verticalité de la corde circassienne peut se traduire par une tension, qui se fait ressentir comme mouvante et dynamique. L'aspect visuel et formel de la corde n'est pas neutre, il appelle à l'équilibre même des choses et au dépassement de l'immobilisme. La corde permettrait finalement le déséquilibre, et la quête de son centre

62 AMAGATSU Ushio, *Dialogue avec la gravité*, Arles : Actes Sud, 2000, p. 13.

63 KANDINSKY Vassily, *Op. Cit.*, p. 130.

64 Annexe n°6, [0:16:08-0:17:15].

65 AMAGATSU Ushio, *Op Cit.*, p. 27.

gravitationnel. Par ce recentrement de la forme et cet anéantissement du point statique, elle appelle au remplissage de l'espace, à la création de surfaces et à l'explosion de sa propre structure linéaire par le corps en volume.

1.2. Confrontation au cercle

Il est intéressant de poursuivre cette analyse formelle en s'attardant sur l'espace traditionnel du cirque : le cercle. Même s'il n'est plus une caractéristique obligatoire et récurrente du cirque d'aujourd'hui, l'espace circulaire continue d'imprégner les performances contemporaines, que ce soit par une conscience de cette forme historique ou par un jeu, une attention à l'espace et au public uniforme et pluridirectionnelle. À l'image de Johann Le Guillerm, de nombreux artistes affectionnent cette forme et les relations qu'elle permet. Lieu concentrique de l'attention et de la réunion, le *performer* inclassable, circassien plasticien et dresseur d'objets, renseigne sur cette histoire du cercle dans le cirque et sur ses influences, il dit :

Le cercle du cirque existe parce que les chevaux ont besoin d'une piste. Et toutes les pistes traditionnelles font au minimum treize mètres de diamètre, parce qu'en deçà de treize mètres, avec la force centrifuge qui les oblige à se pencher, les chevaux ne pourraient plus tourner. Pour moi, le cercle est un élément d'architecture naturel, il représente le phénomène de l'attraction : celui qui pousse une foule dans la rue à faire cercle dès qu'il se passe quelque chose d'étrange. L'espace de jeu circulaire est un espace à trois dimensions : hauteur, profondeur, largeur.⁶⁶

Loin de l'espace frontal en deux dimensions des théâtres, le cirque se place donc dans un volume et dans un espace qui pousse à la curiosité. Comme le laisse entendre Johann Le Guillerm, cette forme est aussi due aux forces physiques qui s'exercent sur les chevaux et qui aspirent le mouvement vers le centre du cercle. L'espace circulaire, en prolongeant la pensée de Kandinsky, rejoint la loi de la nature qui, malgré la diversité et les variations de formes et de compositions de ses éléments, régit toujours leur création en fonction de forces concentriques. Ainsi, dans sa forme traditionnelle, le cirque tend à respecter l'œuvre de la nature. L'équilibre règne sur la piste, mais en se laissant aspirer par son centre, qu'est-il possible de constater ? À l'identique des chevaux stoppés dans leur course, le point qui trône au centre de ces forces et de cette forme semble rappeler à l'immobilisme. Les circassiens deviennent alors les éléments perturbateurs à ce statisme, et par leurs mouvements, ils viennent rompre un équilibre, pour tenter d'en approcher un autre, celui du corps. En soutien à cette précédente affirmation, il est possible d'ajouter que Kandinsky considère l'art et la nature parents (vis-à-vis de leur matérialité), mais

66 LE GUILLERM Johann, « Où ça ? », [en ligne] Site officiel, 1999, consulté le 14/04/2020. URL : <http://www.johannleguillerm.com/ou-ca>

totalement différents dans leur exécution, il affirme même que « L'art n'est pas soumis à ce genre de lois et le chemin de la composition acentrique lui reste largement ouvert. »⁶⁷ Les pratiques artistiques peuvent donc entrer en contradiction avec cette loi du centre. De même, les pratiques circassiennes peuvent tenter de s'échapper du cercle, que ce soit par la quête de hauteur, le brouillage des lignes par l'acrobatie, ou la fuite dans d'autres espaces.

Par son axe vertical et la vivacité qui l'habite, la corde, forme linéaire, semble être en mesure de rompre la tension concentrique du cercle et l'immobilité de son centre. Elle conserve justement cette dualité entre hommage et innovation : elle s'oppose au cercle, mais l'habite pleinement grâce à sa rondeur et à sa visibilité à 360° (ce qui n'est, par exemple, par le cas du trapèze qui impose de la frontalité dans le cercle). La corde appelle ainsi à un ailleurs, et s'inscrit dans l'espace du cirque comme une ligne de fuite. Cette ligne de fibres est une première provocation à l'espace circulaire. Par sa forme, un dynamisme et un appel à la rupture émanent de la corde. Cette dernière a la capacité de rompre la dynamique, ou l'absence de dynamique, d'un lieu, mais aussi d'y ajouter un nouvel espace. Il suffit de se figurer un instant une piste circulaire, dans laquelle siègerait, au centre, une corde lisse verticale. En observant mentalement ce dispositif, toutes ces formes, tensions, directions et révolutions sautent aux yeux, ou à l'esprit. L'axe vertical et linéaire de la corde captive l'attention, et fait exploser l'aspiration concentrique du cercle. Du moins, si le cercle tourbillonne et absorbe la perception vers son centre, la corde offre une ligne de sortie et d'ouverture. Par ailleurs, elle appelle immédiatement à l'ascension, ou à la descente, et dans tous les cas, au détachement du sol de la piste, et à la rupture de son horizontalité. L'analyse formelle et subjective de cet agrès éveille donc un mouvement subversif et d'ouverture chez les personnes observant cette composition.

La capacité de création de nouveaux espaces en hauteur par la corde a été suggérée plus tôt, et il s'agit de la penser ici en termes graphiques. Pour Kandinsky, une des caractéristiques principales de la ligne est « son pouvoir de créer des surfaces »⁶⁸. Par le procédé de densification des lignes, il est possible de voir le vide se remplir de nouveaux supports. La corde permet justement le déploiement du corps dans un axe vertical parce qu'elle offre une nouvelle surface, à l'identique du sol. Dans cette composition de ligne et de surface, le corps peut devenir un élément graphique, si ce qualificatif est compris comme la représentation « par des lignes ou des figures sur une surface »⁶⁹. Le corps

67 KANDINSKY Vassily, *Op. Cit.*, p. 121.

68 *Ibid*, p. 69.

69 CNRTL, [en ligne], consulté le 13/04/2020. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/graphique>

permettrait de compléter ce vide dans l'espace de représentation et de rejoindre une forme presque picturale. L'espace, la corde et le corps forment donc un ensemble formel et graphiquement cohérent et complet. Il n'est ainsi pas étonnant de voir des artistes s'amuser de ce trio, multiplier ou déconstruire ses composants, et participer à l'éclatement des formes, déjà permis par leurs tensions inhérentes.

Dans le cirque contemporain, les artistes et compagnies s'échappent souvent des espaces circulaires pour rejoindre les théâtres, les scènes pluridisciplinaires, la rue, ou les autres « lieux non dédiés »⁷⁰ tels que Cécile Mont-Reynaud les pense et les habite. L'enjeu semble être de dialoguer avec les espaces environnants et de composer avec ces nouvelles formes, d'y intégrer celle de la ligne et de constater quels bouleversements s'opèrent. Tous les artistes interrogés s'accordent à dire que la corde peut s'inscrire dans n'importe quel espace, grâce à la pureté et la simplicité de sa forme. Propulsée dans une multitude de lieux et d'univers différents, elle conserve avec elle cette identité circassienne, celle d'être en trois dimensions et d'appeler au dépassement, à la liberté. Le volume de la corde s'établit dans son absence de dos ou de face, et dans le fait qu'elle est finalement observable sous tous les angles, partout dans un espace circulaire. Dans la main, sa forme est aussi ronde et ces deux précédents éléments témoignent du lien indéfectible et formel que la corde entretient avec le cirque. Connectée à cet espace du cercle, elle n'en demeure pas moins un principe de contradiction, propice au trouble et aux transformations.

1.3. Un gage de transformation

Le lien entre corde et espace est primordial pour mettre en lumière les forces de bouleversement de cet objet linéaire. Sa confrontation avec un environnement peut en faire ressurgir les caractéristiques premières, comme cela a été admis avec le cercle. Par ailleurs, la pureté de cette ligne et l'efficacité de son graphisme possèdent un puissant pouvoir d'évocation lorsqu'il est mis en relation avec un espace. Alvaro Valdés considère notamment que « chacun a son imaginaire et l'interprétation, par exemple, pour une corde en papier dépend du lieu où elle est installée »⁷¹. La corde fait ainsi naître des imaginaires différents selon l'espace dans lequel elle s'inscrit. La perception, puis l'interprétation, permettraient de créer un lien entre corde, espace et imaginaire pour le spectateur. Pour le cordéliste aussi, cette connexion entre lieu et imaginaire est extrêmement riche et nourrit la performance artistique. En effet, Inbal Ben Haim considère par exemple que la relation à la

70 Annexe n°6, [0:44:00-0:45:00].

71 Annexe n°4, [0:18:07-0:19:02].

corde est d'abord une relation à l'espace, elle confie même que :

C'est beaucoup un travail d'écoute et de conscience à l'espace [...] ce n'est pas moi qui décide de faire une action dans l'espace, c'est lui qui m'appelle à faire une action. Il y a vraiment une question de sentir l'énergie de l'espace qui est tout le temps influencée par les présences des gens, par le temps, par le mouvement que tu as fait avant, par le rythme, par l'architecture de l'espace[...]⁷²

Le corps est donc appelé au mouvement par la charge linéaire et les tensions dynamiques qui habitent l'espace. Il s'agit finalement de rendre visible la vivacité de l'espace et son identité, marquée par des forces invisibles, cachées entre les lignes.

La seule présence, et intégration, de la corde au sein de l'espace de représentation est déjà une source de bouleversement immense : non seulement parce que c'est un objet du commun, mais aussi parce qu'elle peut mettre en avant l'identité formelle et vibrante de l'espace. Par ailleurs, la corde peut se confronter à tous les univers artistiques possibles et peut elle-même se transformer formellement : en la pratiquant à plusieurs, en l'accrochant partout, en la multipliant, *etc.* Le changement du type d'accroche, la présence de nœuds, d'un nombre multiple de cordes, et toutes autres variations visuelles (plus que matérielles), donnent à voir une transformation de l'espace à partir de l'élément ligne, connu de tous. Uniquement dans une perspective visuelle et formelle, la corde est déjà en mesure de bouleverser l'espace perçu, mais quelles modifications peut-elle opérer sur le corps ? Ces transformations du corps par la corde, Valérie Dubourg a souhaité les mettre à l'épreuve dans un spectacle monodisciplinaire. Ayant pensé ce projet au début des années 2000, elle faisait partie des premiers circassiens à vouloir créer un spectacle de cirque à partir d'une seule discipline. Ce projet a malheureusement été retardé à cause d'un grave accident, et aura laissé le temps à ce type de spectacles de devenir la nouvelle norme. Toutefois, par cette présence privilégiée de la corde, elle a souhaité comprendre les changements qui s'opéraient chez un cordéliste lorsque plusieurs cordes étaient présentes. Modifiant ainsi le nombre de tensions linéaires et d'axes verticaux dans l'espace, Valérie Dubourg effectuait déjà une mise en pratique de cette capacité de transformation de la corde.

Néanmoins, avant de bouleverser la pratique et le langage corporel des circassiens par une modification formelle, la corde semble être gage de transformation par le simple renversement dans l'espace qu'elle offre. En effet, circassien comme humain, cet agrès permet d'évoluer sur un axe qui n'est pas naturel et dans une direction qui est initialement inaccessible, via un langage corporel qui n'est pas inné (l'action de marcher prévaut sur celle de grimper pour la majorité des êtres humains). La ligne verticale offre ainsi une

72 Annexe n°2, [0:47:01-0:48:03]

possibilité de renversement de cette binarité qui sépare l'horizontalité du sol et la verticalité de l'homme. Celui-ci pourrait alors rejoindre une surface d'appui aussi verticale que l'axe d'équilibre qui lui permet d'évoluer sur terre. Ce serait à partir de la rencontre de ces deux plans que naîtrait, selon Ushio Amagatsu, le dialogue avec la gravité. Ce dernier dit justement :

Il [le plateau] est le plan horizontal apparu quand l'homme s'est redressé, s'est mis à marcher sur deux jambes, quand il a découvert la verticalité, il est l'archétype de l'horizontalité qui se rencontre en tout lieu de la vie, il est l'assise où s'essaie, à travers le contact de nos pieds, le dialogue avec la gravité.⁷³

Si le plateau de spectacle renvoie, de façon inconsciente et universelle, au support horizontal du sol commun à tous les hommes, la corde apparaît d'autant plus comme un motif de surpassement de cette gravité. Elle permettrait à l'Homme d'évoluer dans la verticalité et de rendre d'autant plus visibles ces forces qui soudent nos pieds à la terre. Par extension, utiliser cet axe vertical renforce la tension intérieure et contradictoire présente en chacun : celle du désir de s'élever, mais d'être naturellement et continuellement attiré vers le bas. Inbal Ben Haim rajoute justement à ce propos :

Il y a cette envie d'aller vers le haut et en même temps cette attirance vers le bas, ce qui est hyper physique. Quand on fait de la corde, on a l'envie de grimper en haut et, en même temps, il y a la gravité qui nous tire en bas, et parfois, on se laisse faire.⁷⁴

La corde, dans sa dimension linéaire et verticale, permettrait de transcender la condition qui est imposée à chaque être humain, et de faire le choix de s'y abandonner.

Cet agrès est donc un moteur de transformation pour les circassiens dans leur pratique et dans leur recherche, aussi bien que dans la perception des spectateurs. Valérie Dubourg s'est aussi intéressée à cette transformation de la perception du corps dans l'espace. Elle a notamment développé toute une technique d'approche et d'ascension sur la corde qui permet une continuité entre l'attitude corporelle sur le sol et celle dans les airs. C'est justement en constatant son travail avec un objet unique et son amour pour l'« unique ligne » qu'elle raconte :

J'ai souvent épaté les gens en disant que je pouvais continuer de marcher au sol et monter à la corde sans rupture. Les gens disaient "mais comment ? Qu'est-ce qu'elle fait ?". C'est ça qui m'a intéressée aussi, c'est d'être aussi à l'aise en l'air que par terre et dans cette dimension la tête en bas, la tête en haut.⁷⁵

La corde se révèle ainsi être un outil merveilleux dans le façonnage d'une nouvelle perception du corps. Cette dernière passe désormais par la prise en compte des

73 AMAGATSU Ushio, *Dialogue avec la gravité*, Arles : Actes Sud, 2000, p. 42.

74 Annexe n°3, [0:18:05-0:19:13].

75 Annexe n°5, [0:27:09-0:28:04].

phénomènes gravitationnels, et amène à considérer que si le corps peut s'émanciper de son support terrestre et des forces qui l'y retiennent, il peut faire encore bien plus...

2) Les racines aériennes chez Inbal Ben Haim

Eclairée par ces analyses formelles et graphiques, il s'agit enfin d'observer le travail des artistes sollicités afin de comprendre comment ces transformations visuelles et symboliques de la corde s'opèrent dans le monde du cirque contemporain. C'est d'abord le travail d'Inbal Ben Haim qui permettra cette mise en perspective et en réalité, et de constater que la corde est un objet propice aux transformations et vecteur d'imaginaires. Par ailleurs, c'est particulièrement l'universalité du propos soutenu par son travail qui sera mise en avant, autorisant ainsi à penser le cirque comme un moyen de repenser le monde.

2.1. Simplicité du geste et écoute

Avant d'entrer au cœur de la création et du travail d'Inbal Ben Haim, il me semble primordial de revenir sur son parcours, qui déborde largement de la question classique du cirque, et sur l'évolution de sa pratique qui ont participé à forger son identité artistique. Ces principes idéologiques et artistiques sont nécessaires aussi pour comprendre en quoi la corde est un objet précieux à ses yeux, et comment la prise de hauteur peut raconter la vie.

Inbal Ben Haim est né en Israël, pays dont elle a conservé les paysages et un amour indéfectible pour les choses de la nature. Il n'est pas étonnant que la création, dont il sera question plus tard, prenne l'arbre comme image principale, car avant même de savoir marcher, Inbal Ben Haim savait grimper. Enfant hyperactive et extrêmement curieuse, dévorant tout ce qui s'offrait à elle, elle est passée par les sports de compétition, la photographie, la lecture, et même l'art thérapie par le biais de ses parents. Elle intègre le monde du cirque par défi, et au travers de la jonglerie. Mais, son affection pour la hauteur l'a vite conduite à se tourner vers les disciplines aériennes. Plus particulièrement, c'est sa rencontre avec Ronny Kalev qui a marqué son entrée, sans retour, dans le monde du cirque. Fascinée par la présence de cette femme perchée sur un trapèze, Inbal Ben Haim intègre le « Free Dome Project » mené par Orit Nevo, une autre femme qui a marqué son parcours. Le cirque, et plus particulièrement la pratique aérienne, lui a immédiatement permis d'atteindre une autre présence, une plus grande précision et une poésie de la vie en hauteur. Cet art lui a notamment donné accès à cette beauté des choses qu'elle avait toujours pressenti. Cette possibilité d'exprimer l'intime et le beau par le cirque s'est faite grâce à

l'enseignement unique de Ronny Kalev et Orit Nevo. Leur approche n'était pas celle du cirque, mais résultait d'une hybridité des arts : entre théâtre et danse, et avec une grande attention portée à la présence et à la respiration. Inbal Ben Haim a donc grandi dans le monde du cirque par une approche multiple, privilégiant les états de corps à la technique physique. Il est primordial de considérer cette approche hybride des arts du cirque, car elle impacte directement la personnalité artistique de la cordéliste, et témoigne aussi d'une tendance du cirque contemporain à brouiller ses limites.

La variété de son parcours s'étend aussi à sa formation scolaire, et notamment à son Baccalauréat en Arts Plastiques, qui lui a permis d'exprimer une poésie de la vie par la matière. Ce regard ambivalent, à la fois acrobatique et plastique, lui permet de questionner sans cesse les représentations données par l'agrès et le corps. Par ailleurs, elle s'intègre aussi dans d'autres milieux non-artistiques comme celui de la pédagogie, à travers un projet de cirque thérapeutique en Israël. Inbal Ben Haim a poursuivi son cursus professionnel et artistique en France, un éloignement de sa terre natale qui a fait suite à son service civil et à une création, *Somewhere and nowhere*, réunissant l'Ensemble Shabazy et la Cie On, ainsi qu'Archaos. Sa présence en France lui a permis d'intégrer la formation préparatoire aux arts du cirque de Piste d'Azur, Centre régional des arts du cirque PACA à La Roquette-sur-Siagne, et de se concentrer à la pureté verticale de la corde lisse. Malgré son désir d'ascension et de développement artistique et corporel, Inbal Ben Haim se blesse à l'épaule dans ses premières années de formation, et a donc été forcée de changer radicalement sa pratique. Ce temps long de convalescence l'a empêchée d'évoluer de manière technique sur la corde, mais lui a permis de se livrer à quelques expérimentations, et de retrouver ainsi son appétit pour les arts plastiques et sa curiosité débordante. Elle a ainsi su contourner les obstacles du corps par une grande créativité, et affirmer son identité artistique par une grande imagination. Ancrant davantage son goût pour le défi, elle s'est présentée aux sélections pour l'entrée au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne sans même pouvoir faire de la corde ni s'essayer aux autres épreuves, à cause de sa blessure. Comme un énorme tour du destin et une grande surprise, elle est acceptée dans cette formation pourtant très sélective où elle a pu approfondir sa recherche à travers des rencontres importantes. La poursuite de son rétablissement s'avère moins facile qu'à l'école de Piste d'Azur, constatant l'impossibilité de progresser techniquement, mais affirmant plus que tout son désir de privilégier l'art à la prouesse sportive.

En effet, la technique n'est ni un centre d'intérêt, ni un objectif pour Inbal Ben

Haim. Pour elle, il s'agit d'un moyen, d'un outil pour donner à voir des images poétiques. Les capacités physiques acquises à la corde lisse lui permettent ainsi de faire le lien entre un mouvement intérieur et une perception extérieure, offerte aux spectateurs. Elle dit à ce propos : « c'est dans cette recherche des images fortes que je mets au service la technique et parfois il m'arrive de développer une technique uniquement pour pouvoir créer cette image »⁷⁶. Par ailleurs, elle réfléchit en permanence à l'impact de ces images sur les gens, il ne s'agit pas que d'un déploiement intime et personnel. En effet, Inbal Ben Haim explore le lien entre humains grâce à la création artistique, qui lui permet de réunir les gens, les lieux, les univers, les émotions. Pour elle, il ne s'agit pas de savoir à quel point son niveau technique est élevé, mais à quel point la technique lui permet d'exprimer une poésie de la vie et des images intérieures. La corde serait donc le lieu d'un exutoire qui, au moyen de la technique, offre un nouveau regard sur la vie. Les liens qu'entretient Inbal Ben Haim avec d'autres disciplines artistiques ont aidé à cette émancipation de la technique physique. C'est notamment le cas de la danse Buto, qu'elle nomme une « danse de conscience »⁷⁷. Cette pratique et philosophie du mouvement lui a permis d'atteindre un autre niveau de conscience et de présence à son corps, et à l'espace. Par ailleurs, cela aura aussi participé à acquérir une grande humilité qui se traduit par une attention pour les objets, la justesse de leur présence et leur connexion avec les êtres humains. En outre, le Buto l'a aidée à se détacher des impératifs de prouesse technique, en permettant particulièrement de « diminuer la volonté de faire et faire sentir davantage la capacité d'être »⁷⁸.

Finalement, l'identité artistique d'Inbal Ben Haim se déploie sous le prisme des arts plastiques comme des arts de la scène. Son affection se porte évidemment sur la matérialité des éléments, mais aussi sur le lien avec les gens, avec qui elle peut partager sa poésie de la vie. Sa pratique témoigne d'une grande écoute de son corps, à l'espace, à la corde et à la matière. Le geste peut rester simple, tant qu'il est juste et traducteur d'un instant, d'un espace, d'une émotion et d'une disponibilité du corps et de l'esprit. La technique devient sous-jacente, voire implicite, et il n'est nullement nécessaire de la donner à voir, tant elle desservirait la sincérité de la proposition artistique. Son attitude est aussi simple et lisible que la corde, et tout autant chargé d'images et d'histoires.

2.2. S'arracher à la terre

Si le récit du parcours d'Inbal Ben Haim a omis de mentionner quelle place la corde

76 Annexe n°2, [0:32:09-0:33:27].

77 Annexe n°2, [0:51:07-0:52:00].

78 *Idem*, [1:13:02-1:14:00].

lisse y possède, c'est justement parce qu'il s'agit ici d'observer comment cette jeune artiste israélienne en use pour exprimer cette poésie de la vie. Ainsi, il faut aussi comprendre quelle est cette poésie de la vie, et comment le corps, en communion avec la corde, la délivrent. Pour cela, j'ai choisi d'étudier le spectacle *Racine(s)*, qui représente la première œuvre du corpus de ce mémoire. Plus particulièrement, c'est la version *in door* de ce spectacle qui sera au cœur de l'analyse, bien que la version *in situ* possède la même trame narrative.

Racine(s) est sans doute la première création plaçant les considérations et l'histoire d'Inbal Ben Haim au cœur de l'acte circassien. Ce spectacle, créé en 2019, est décrit simplement comme un « duo pour une cordiste et un chanteur musicien » et une « pièce de cirque poétique entre terre et ciel » dans le dossier de création. Jean-Jacques Minazio, chargé de la direction artistique, de l'écriture du spectacle et de sa mise en scène, qualifie ce dernier de cirque de création, considérant que l'acte circassien est au cœur de l'acte dramatique. Ainsi, la performance est prise pour ce qu'elle est, sans aucun ajout superficiel d'histoire ou de récit. Chacun est libre d'interprétation, pourtant, il semble qu'une trame principale se dégage de la scénographie du spectacle, de la matérialité de l'objet sollicitée, de la musique élaborée en *live* et du langage corporel de l'artiste circassienne. En effet, Inbal Ben Haim le dit elle-même :

Racine(s) c'est un spectacle qui parle des relations entre l'homme et la terre. Après, beaucoup de gens voient des choses un peu différentes et on a reçu des échos disant que c'était un spectacle qui parlait de la question de naissance, de féminité, avec l'image de la corde comme un cordon ombilical, des racines, des veines.⁷⁹

Ce rapport de l'homme à la terre est multiple dans *Racine(s)*, il questionne l'héritage, l'appartenance, le départ, le retour, mais aussi les liens. Inbal Ben Haim a utilisé deux éléments fondamentaux dans son parcours pour élaborer cette trame narrative : l'éloignement avec sa terre d'origine, et la corde. La corde est cet élément multiple, qui lui permet à la fois l'éloignement avec le sol, imitant ainsi son immigration, et la connexion avec son pays, où elle a appris cette discipline et qu'elle a quitté pour suivre ce parcours de cordéliste. Elle quitte sa terre, quitte le sol, rejoint sa vie artistique, gagne les airs, et mélange ainsi le contenu et la forme de son spectacle. La forme de son spectacle est extrêmement graphique et rejoint son affection pour la matière : une racine géante faite de cordes trône dans l'espace, et surplombe un sol recouvert de terre. Cette scénographie et les bouleversements qu'elle opère seront développés dans la partie suivante, mais il est

⁷⁹ Annexe n°2, [0:05:10-0:06:00].

important de souligner le travail plastique majestueux qu'a effectué Domitille Martin et qu'il est possible de contempler sur l'illustration 7. Le contenu est aussi varié que son parcours, il regroupe : corde lisse, danse, suspensions aériennes, musique, *etc.* Afin de comprendre plus précisément comment la corde s'inscrit dans cette histoire d'homme et de terre, trois moments précis du spectacle seront analysés.



Illustration 7: *Racine(s)*, (2019) avec Inbal Ben Haim et David Amar. © Nathalie Sternalski

A propos de la technique de la corde lisse mise en œuvre dans le spectacle, Inbal Ben Haim raconte :

En fait, à *Racine(s) in door*, il n'y a presque pas de la corde lisse : il y a seulement cinq minutes à la fin du spectacle peut être sept minutes... mais il y a la matière de la corde qui sert dans pleins d'autres choses. Il y a cette scénographie des racines qui est faite de cordes, il y a la corde tricotée qui permet de faire une arrivée de quelque part et puis de détacher l'endroit d'où je viens... du coup la corde elle est quand même beaucoup au service de cette idée de migration et d'enracinement. »⁸⁰

Le premier extrait qui va être observé témoigne justement de ce langage à part, qui ne peut se faire sans la corde, mais qui n'appartient à aucune technique aérienne connue. Cette technique du « tricotage », Inbal Ben Haim l'a mise au point pour son numéro (*De) Bout à bout*⁸¹ présenté aux Echappées lors de sa formation au CNAC, et s'est inspirée de la chute des cordes dans le *Vide* de Fragan Gehlker. Un corps apparaît alors, suspendu au-dessus de l'obscurité et coincé dans les hauteurs. Ce corps n'a aucun lien possible avec la surface terrestre, mais il s'agite et se déploie dans un entrelacement de cordes, formant des boucles sans origine. Le corps tourne encore et encore, cherchant une issue, et se

⁸⁰ Annexe n°2, [0:15:00:0:16:06].

⁸¹ Il est possible de visionner ce numéro et cette technique du tricotage en suivant ce lien : https://www.cnac.tv/cnactv-923-Video_Inbal_Ben_Haim

rapprochant éminemment du sol. Après quelques minutes, il est possible de comprendre ce qu'il se passe, la stratégie mise en place pour s'assurer de rejoindre le sol sans éclat, sans fracas : ce corps qui s'agite reproduit en fait le parcours de l'aiguille à tricoter dans la laine. Remplaçant la laine, la corde devient noeuds et le chemin vers le sol devient labyrinthique. Une fois le corps ancré sur le sol, cet ingénieux tricotage est finalement mis à terre par un simple mouvement de bras, un tas demeure alors au sol et plus aucune trace ne subsiste. Par la chute de la corde, il devient clair que la suspension ne tenait qu'à ces entrelacements, que la corde n'avait aucun point d'accroche fixe. Cette technique du tricotage est un réel tour de force, exécuté dans une lenteur et une douceur innée. Non seulement, c'est la suspension de l'agrès lui-même qui est révolutionné, mais aussi la direction que le corps emprunte habituellement sur cette ligne. En repensant aux théories de Kandinsky, il est surprenant de penser que la ligne ici forme une surface grâce au corps, et qu'en devenant courbes, elle emprunte bien d'autres directions. Par ailleurs, il s'agit là d'un réel travail formel et graphique : le corps trace dans le vide des lignes qui demeurent dans l'espace grâce à la présence de la corde. Ce mouvement, qui débute en hauteur et se termine par la rupture de l'élément qui a permis la descente, est extrêmement puissant en termes d'imaginaires. Cela donne un premier aperçu de ce que la corde peut dire, et surtout des imaginaires qu'elle peut déployer une fois réunie avec le corps et le mouvement.

Dans la citation de la page précédente, Inbal Ben Haim parlait de cette omniprésence des cordes, par la scénographie, mais de cette quasi-absence de pratique de la corde lisse. Néanmoins, comme en témoigne l'illustration 7, la scénographie ne fait pas que remplir cet espace de matière et d'imaginaires, elle devient un support pour le corps. En effet, l'artiste israélienne grimpe, s'accroche, se débat et se suspend sur cette structure racinaire extrêmement mobile. De cette façon, le corps vient troubler la perception des cordes, qui se transforment mentalement en racines. Par ailleurs, ces ascensions et suspensions aériennes sont imprégnées du bagage physique de cordéliste d'Inbal Ben Haim, même si aucun vocabulaire technique connu n'est donné à voir sur cette structure. Alors, le corps s'emploie à la simplicité et à la connexion avec ce géant de cordes, et laisse transparaître, dans la plus grande humilité, ce dont il est capable. La présence de cette structure de corde racinaires et le langage corporel qui est développé tendent à révolutionner plusieurs éléments fondamentaux de la corde lisse. Non seulement, il n'est plus tellement possible de parler de corde lisse, car ces derniers adoptent d'autres angles et apparences, et, car la technique de cette pratique est absente. De plus, même sans être

catégorisé comme un agrès, les cordes présentes sur scène se détachent complètement de l'objet utile et viennent rejoindre une dimension plastique, artistique et éminemment poétique. Finalement, cette structure, et le corps qui s'y déploie, permettent de repenser la corde dans le cirque et sa pratique. Il est fascinant de voir comment, à partir des deux mêmes éléments (le corps et la corde), des identités artistiques et un univers unique parviennent à transformer les perceptions et les attendus.

Le dernier moment qui va être évoqué est inévitablement celui de la fin, où l'artiste s'adonne à cette pratique de la corde lisse traditionnelle. Cependant, il semblerait que l'agrès demeure le seul élément classique de cette pratique. En effet, le langage qu'Inbal Ben Haim y développe n'a rien d'identifiable, ni de techniquement classable : grâce et à cause de sa blessure, et à partir de son parcours hybride, son vocabulaire gestuel est extrêmement personnel. Ce dernier n'évolue pas dans le dynamisme, il se joue de la lenteur, des appuis et du poids, de l'équilibre et de l'instant. Par ailleurs, si le langage technique éloigne déjà ce passage de la corde lisse traditionnelle, il faut aussi commenter la façon dont cet agrès est mis en scène. Cette dernière est, en fait, présente au sol, dans la terre qui recouvre le plateau, et finit par habiller l'artiste en l'enroulant. Le jeu, sur le sol, avec la corde en dit déjà long sur ce que *Racine(s)* réinvente de l'objet. En effet, ce dernier est d'abord présent en tant que partenaire, en tant que symbole, et n'apparaît pas immédiatement comme un agrès, suspendu et prêt à supporter l'ascension. Par la suite, la corde, toujours mêlée au corps, sera accrochée et élevée. En gagnant de la hauteur, la corde déshabille Inbal Ben Haim qui se défait petit à petit de cette ligne partant de son centre, comme brisant progressivement son cordon ombilical. Se détachant ainsi de ce que sa terre a produit, et de sa terre elle-même, elle décolle du sol, comme appelée par cette hauteur d'où elle était apparue. Cette hésitation, entre le retour à son origine et la connexion avec la terre, finit par la disparition du corps et de la corde dans les hauteurs. La boucle est bouclée, et permet d'évoquer l'ensemble du parcours de l'artiste, qui accède à ses racines par l'objet même qui l'en a arrachée.

2.3. Multiplier les lignes, bouleverser le haut et le bas

Si la dramaturgie déployée dans *Racine(s)* est désormais plus lisible, il reste à savoir comment la structure, qui opère un changement visuel, permet aussi une transformation corporelle et spatiale. Même si elle est utilisée comme telle, la corde fait partie de cette histoire mise en scène, d'une relation avec l'artiste et d'une réflexion sur l'espace. En effet, Inbal Ben Haim témoigne que les deux questions qui priment dans sa

réflexion autour de *Racine(s)* sont « la matière et la forme graphique »⁸². Ces notions de l'ordre des arts plastiques sont issues du parcours de la jeune Israélienne, mais aussi de la capacité de la corde à tracer des lignes dans l'espace, créer des surfaces et faire du lien, comme cela a précédemment été vu.

Cette énorme structure racinaire prolonge en effet les réflexions faites à partir de *Point Ligne Plan* de Kandinsky. Elle donne notamment à voir le dynamisme contenu dans la forme linéaire. En effet, cette structure-scénographie-support-agrès-œuvre possède un squelette fixe, avec plusieurs accroches qui sont connues des artistes, comme de la scénographe, mais reste modifiable selon les espaces dans lesquels elle est installée. Par ailleurs, en plus de ne pas être complètement statique, elle s'agite et se meut au gré des turbulences induites par la circassienne, réagissant presque aux stimulations sonores de David Amar. Inbal Ben Haim a exploré sur et avec cette structure pour en extraire le langage corporel qui est visible lors du spectacle. Cette symbiose entre les deux corps vivants et vibrants est permise grâce à une conception collective de cette scénographie et une représentation mentale de cette dernière. La cordéliste confie que les recherches et expérimentations sur cet agrès sont loin d'être épuisées, car la pluralité d'accroches et d'angles permet une infinité de possibilités gestuelles et acrobatiques. Par ailleurs, il est intéressant d'apprendre que la recherche technique est passée par un travail visuel, Inbal Ben Haim s'étant filmée et ayant invité d'autres artistes à explorer sur cet agrès, démultipliant ainsi les perceptions et possibilités. Par ailleurs, il faut aussi noter que cette expérimentation rejoint celle des premiers circassiens s'étant essayés à la corde lisse : alors qu'ils découvraient un nouvel agrès sans le staff, Inbal Ben Haim découvrait les possibilités au sein de ces cordes racinaires. Dans les deux cas, le bagage acrobatique était primordial, tout comme le fait de considérer cet agrès pour sa forme, sa matière et ses imaginaires.

De plus, la prolifération des lignes, évoquant les racines d'un arbre, se fait au travers des cordes, ce qui me permet de rejoindre une des remarques du début de ce mémoire : celle d'après laquelle la ligne représentée par la corde est un élément du quotidien, mais avant tout de la nature. Que ce soit par les racines, les branches, les nervures des feuilles, ou même dans les lignes des tissus musculaires ou nerveux des êtres vivants, *Racine(s)* convoque à nouveau ce motif du fil archétypal et de la ligne universelle. C'est peut-être ce qui explique qu'autant d'interprétations différentes soient récoltées, et que le spectacle touche quelque chose de viscéral chez chaque spectateur. Dans le cas de ce

82 Annexe n°2, [0:32:20-0:33:19].

spectacle, la corde permet bien le lien : entre le monde et le cirque, entre la nature et le spectacle, et entre les gens. Cette question des lignes est aussi primordiale, leur variété (de taille, d'angle, de hauteur, *etc.*) dans le spectacle enrichit davantage le langage corporel. En effet, si l'unique ligne de la corde lisse était en mesure d'appeler au mouvement et à l'ascension, la structure de *Racine(s)* permet sans nul doute un engagement et un investissement du corps entier. Multiplier les lignes reviendrait, d'une certaine manière, à décupler les possibilités corporelles grâce à la perception du dynamisme de ces formes dans l'espace. Connaissant le trajet à emprunter dans cette grande racine, Inbal Ben Haim a su tirer profit de cette toile des possibles pour raconter son histoire, et celle de l'Homme.

Les racines de cette création ont donc un grand effet sur le corps qui s'y aventure, mais il semblerait qu'elles modifient aussi quelque chose dans la perception de ceux qui les observent. Si pour Inbal Ben Haim, comme de nombreux autres artistes, la dramaturgie et l'identité de la corde, c'est avant tout le lien entre le haut et le bas, le spectacle *Racine(s)* semble ébranler cette direction et cette perception cartésienne. En effet, grâce à l'union de ces lignes et de l'imaginaire naturel qui est convoqué, la structure semble pouvoir renverser le haut et le bas. Inbal Ben Haim évoque à ce propos qu'« il y a tout un moment où, à travers pleins de petits détails qui montent, qui commencent du bas, et qui montent dans la racine vers le haut, et puis qui descendent une seconde sur la corde un peu plus verticale, et puis qui remontent, et puis qui commencent à balancer [...] »⁸³, le haut et le bas ne demeurent plus stables. Les suspensions et ascensions du corps, les renversements et autres cascades aériennes, permettent de se mêler à cet espace linéaire et de révolutionner le chemin connu du corps sur la corde, à savoir l'ascension purement verticale, avec des points de départ et d'arrivée linéaires. Le jeu corporel appuie ce renversement, notamment par l'arrivée de l'artiste depuis la hauteur, et trouble la perception et l'interprétation de l'espace : sont-ce des racines sous terre ou les branches d'un arbre sur terre qui sont données à voir ? À l'air libre ou en sous-sol, la présence de la terre sur le plateau ne renseigne pas davantage, car elle devient tantôt terre ferme, tantôt plafond sous terre. C'est en imaginant ce renversement de l'espace, et cette confusion entre intérieur et extérieur, qu'il est possible de renverser la direction du corps. En effet, selon le sens dans lequel l'espace est imaginé, le corps va du haut vers le bas, et inversement. Finalement, ce bouleversement directionnel amène au constat que les lignes ne sont simples qu'en apparence, et que, dans la notion de direction (celle qui contient cette mobilité), ce ne sont pas les deux points reliés qui sont fondamentaux, mais le mouvement qui s'effectue entre,

83 Annexe n°2, [0:24:13-0:25:05].

in between.

Pour finir, il m'a semblé primordial de rappeler brièvement que toute cette trame narrative, ces gestes et ces bouleversements sont permis grâce à la présence de la corde. Sur l'importance de cet objet, Inbal Ben Haim ajoute :

Il y a aussi la question de l'histoire de la matière : la corde, c'est du coton, une matière organique qui vient de la terre. Même si ce n'est pas visible sous les projecteurs, c'est quelque chose que moi je sais, et de ce point de vue c'est important pour moi que les cordes, elles aient une âme de coton et pas une âme de nylon, je le sens quand je grimpe là dessus.⁸⁴

Ainsi, la matière de la corde permet toute l'évocation de ce lien avec la terre, par l'organicité de la matière et le lien intime qu'Inbal entretient avec. *Racine(s)* est donc basé sur toute l'histoire d'une femme, d'Israël jusqu'en France, et du plant de coton jusqu'à la corde. Cette richesse de l'acte et de la pensée artistique crédibilisent d'autant plus ce spectacle, qui ne manquait pas de prestance, ne serait-ce que par la structure de racines.

En portant sa conscience sur la poésie de chaque geste, Inbal Ben Haim est parvenue à faire le lien entre son histoire et celle de l'Homme, entre l'espace d'où elle est partie et celui où on la découvre, entre ses émotions et notre interprétation ; de la même façon que la corde lie le haut et le bas, ou peut-être pas. *Racine(s)* lui permet de célébrer cette connexion avec la corde, celle qui lui permet de s'accrocher à son identité, d'embrasser ses racines et de ne faire qu'une avec la terre. Cette terre lointaine est aussi présente par une bande sonore qui fait surgir des langages de pays méditerranéens, mais aussi des poèmes de Mahmoud Darwich, ou encore Léa Goldberg. La corde devient son appui, sa terre, et Inbal Ben Haim dira à ce propos : « la corde j'ai toujours l'impression que ça me connecte à quelque chose qui est plus profond, comme une racine »⁸⁵. La matière est primordiale dans ce poème sur le monde et les corps : celle de la corde permet le lien avec la terre, mais il y a aussi la matière physique des corps, et la matière sonore expirée par David Amar. Ses mélodies propulsent quelque part entre rêve et souvenir lointain, aident au flottement du temps et à la perception de la densité de l'espace. *Racine(s)* fait résonner l'ailleurs et convoque l'universel, à travers des questions sur l'homme et la terre qui demeurent intemporelles.

84 Annexe n°2, [0:34:07-0:35:13].

85 Annexe n°2, [0:14:02-0:15:00].

3) Cordes fileuses et paysages chez Cécile Mont-Reynaud

La création précédente a mis en lumière les possibilités de transformation et d'intégration de la corde au cœur de la dramaturgie d'un spectacle. Néanmoins, si la corde y réinvente l'espace par un dispositif innovant, son organisation interne reste identique (elle conserve l'aspect et la composition d'une corde). C'est très précisément l'aspect organique du corps, comme de la corde, qui va être questionné ici. En plongeant dans le travail et l'œuvre de Cécile Mont-Reynaud, l'objectif est de retrouver l'aspect sensoriel et organique des lignes, mais aussi d'invoquer les capacités de transformation corporelles, et bien évidemment spatiales et matérielles. Ce sera tout particulièrement par l'étude de ses « fileuses » qu'une exploration des espaces internes du corps, de son ressenti, de son usage utilitaire et de ses transformations sera permise, ainsi qu'une mise en perspective de ce corps avec l'environnement et ses structures.

3.1. De l'architecture à l'acrobatie aérienne

Cécile Mont-Reynaud a rencontré le monde du cirque alors qu'elle était étudiante en architecture intérieure et design. Cette formation reste très importante dans la suite de son parcours, lui offrant une attention pour l'espace et des outils pour le décortiquer, non-négligeables. Par ailleurs, elle possédait aussi certains réflexes et capacités musculaires grâce à une pratique de la gymnastique durant son enfance. Ce sont peut-être ces deux éléments, très éloignés en apparence, qui ont rendu son intégration dans le cirque évidente. Cécile Mont-Reynaud est « tombée dedans », sans condition, et s'est formée avec certains grands noms du cirque : Pierre Bergam sous le chapiteau des Noctambules à Nanterre, Michel Nowak, ou encore Zoé Maistre. Si son entrée dans le cirque s'est faite par le trapèze et d'autres pratiques assez traditionnelles, elle touche à la corde pour la première fois d'une manière tout aussi classique : par la corde espagnole, avec staff et une personne en dessous qui effectue la rotation. Les figures étaient calibrées et devaient être respectées, mais cette rigueur garantissait des bases techniques et musculaires solides. En 1999, Cécile Mont-Reynaud fonde la compagnie Lunatic avec un de ses partenaires, mais elle prend un peu plus d'indépendance à partir de 2002 pour travailler sur ses propres agrès. C'est justement dans le cadre de ce nouveau projet, et dans une grande liberté, qu'elle a pu faire ses premières expérimentations et aboutir à la corde fileuse.

Il est d'ores et déjà possible de pressentir les multiples horizons desquels Cécile Mont-Reynaud est issue, et qui ont, sans nul doute, influencé sa pratique et son œuvre. À

ce propos, elle possède une identité artistique et un rapport à l'objet circassien très particuliers, se considérant notamment comme une acrobate ou danseuse aérienne, mais détachée de toute pratique d'un agrès référencé. Malgré cette grande particularité, son sentiment d'appartenance au monde du cirque demeure intact, et c'est justement par le développement de nouveaux supports artistiques et acrobatiques qu'elle s'y inscrit, et augmente les perceptions du corps circassien. Cécile Mont-Reynaud ne se fige pas dans une case, ni dans une spécialité : elle ne se proclame pas cordéliste, elle considère qu'elle est une trapéziste, devenue cordéliste et évoluant désormais dans de nouvelles structures et agrès. Cependant, elle conserve une affection toute particulière pour cet objet unique qu'est la corde, et dans laquelle elle reconnaît une infinité d'imaginaires, une pureté visuelle, une certaine noblesse et « du répondant au niveau de la matière »⁸⁶. En effet, Cécile Mont-Reynaud identifie aussi ce caractère archétypal de la corde et reconnaît l'importance de son bagage technique pour la pratique d'agrès non référencés. Par ailleurs, elle mêle vocabulaire gestuel circassien, entre corde et trapèze, pour travailler sur les appuis et la notion d'équilibre. Son identité artistique et corporelle relève presque du tissage, d'un entrecroisement entre différents univers, rencontres, pratiques, *etc.* Elle entretient d'ailleurs un lien étroit avec la danse, ce qui lui permet une approche singulière de l'acrobatie aérienne. Ce lien s'est construit grâce à la pratique de la danse contemporaine, un travail sur le poids et le transfert des appuis, et des collaborations avec des artistes comme Laura de Nercy et Bruno Dizien (compagnie de danse-escalade Roc in Lichen). Ce bagage artistique lui a conféré une très grande hybridité dans sa pratique corporelle du cirque, et c'est notamment grâce à ses connaissances en architecture et à ses expériences dansées qu'elle a pu repenser les transpositions entre l'horizontale et la verticale, nécessaires pour bouleverser la pratique de la corde lisse.

Ce regard unique et décentré sur le monde du cirque, que Cécile Mont-Reynaud affute depuis tant d'années, est aussi permis grâce à une réflexion et une exploration du corps extrêmement poussées. C'est grâce au Body Mind Centering⁸⁷ qu'elle a pu renforcer son approche sensorielle du cirque, et affirmer son intérêt pour l'architecture corporelle. Inspirée par cette pratique, elle a aussi su l'utiliser pour créer une connexion entre le monde et le corps interne : notamment par l'observation de structures similaires. Le BMC est aussi apparu comme une solution à un rapport au corps assez violent dans le monde du cirque,

⁸⁶ Annexe n°6, [0:16:08-0:17:15].

⁸⁷ Le Body Mind Centering est une étude de l'anatomie et de la physiologie qui passe par une approche expérientielle, c'est à dire par le mouvement, le toucher et l'observation des structures et systèmes corporels.

Cécile Mont-Reynaud, suite à une série d'entretiens réalisés auprès de circassiens, danseurs et autres, a constaté « qu'il y a une forme de violence dans le rapport au corps qu'on peut avoir dans le cirque [...]. Chez les circassiens, il y avait [dans les entretiens] énormément de vocabulaire autour du domptage, c'est-à-dire comme si le corps était une bête qu'on devait apprivoiser, dresser et c'est assez violent. »⁸⁸ En effet, les disciplines circassiennes témoignent d'un grand contrôle, que ce soit sur le corps ou l'agrès, afin de garantir la sécurité et la performance physique. Pourtant, le BMC a permis à Cécile Mont-Reynaud d'expérimenter le lâcher-prise qui était primordial dans les structures innovantes qu'elle explore. Par ailleurs, et cela n'est pas toujours le cas, sa pratique s'ajoute d'une grande réflexion orientée sur son corps et sur les attentes qui y sont portées. L'âge, les blessures, les grossesses, sont autant d'événements marquants pour le corps et qu'il faut prendre en compte dans sa pratique acrobatique. Cécile Mont-Reynaud est totalement consciente des évolutions de son corps, et elle ne cherche rien à imposer, au contraire, elle transforme et adapte sa pratique en fonction de l'état de ses espaces internes. En effet, le BMC se traduit aussi par cette exploration des espaces internes du corps, qui permet une réappropriation de ce dernier. Cécile Mont-Reynaud parle d'ailleurs de « réappropriation poétique du corps »⁸⁹ qui a du passer par une réflexion autour de ces capacités de transformation du corps, voire d'adaptabilité. C'est justement grâce à cette grande attention portée au corps, dans toutes ses dimensions, et à son évolution, que Cécile Mont-Reynaud est une circassienne très active de 47 ans.

Un dernier aspect de l'identité artistique et de la pratique de Cécile Mont-Reynaud est important à mentionner, concernant ce rapport privilégié à l'environnement. Que ce soit par l'ampleur de ses structures, ou suite à son parcours d'observatrice des structures internes et environnantes, l'artiste aérienne met un point d'honneur à conserver une posture d'humilité, que ce soit par rapport aux corps, aux personnes ou aux espaces. Cette humilité passe notamment par une mise en avant de la matière et de l'espace, plutôt que par une exacerbation de la visibilité du corps. Cette posture tend vers un objectif bien précis : regagner un vécu émotionnel et une expérience physique qui soit accessible aux spectateurs. Ce but s'accompagne de fortes considérations politiques et d'une envie de recentrer l'attention sur le vivant. Au niveau de la création, cela se traduit par une forte prise en compte du public, et souvent du jeune public, et par une habitude de jouer dans des lieux non dédiés, non codifiés comme espaces de spectacle. Loin de la distance du

⁸⁸ Annexe n°6, [0:34:01-0:36:02].

⁸⁹ Annexe n°6, [0:34:01-0:35:04].

frontal, Cécile Mont-Reynaud cherche la proximité et le rassemblement pour offrir aux spectateurs une expérience sensible et un échange réel.

Par un retour, en profondeur, au corps et à ses fluctuations, Cécile Mont-Reynaud et la Compagnie Lunatic élaborent des espaces de partage et d'expérience, reposant avant tout sur les liens entre êtres vivants et environnement. Architecture, BMC, danse, expérience sensible, humilité et implication politique, ... Il reste à comprendre comment ces éléments se heurtent, puis fusionnent avec la corde, et comment cette nouvelle entité de fibres renouvelle le corps de l'artiste, comme celui des spectateurs.

3.2. Déconstruire pour multiplier les lignes et renverser l'ascension

Le parcours varié et les implications artistiques de Cécile Mont-Reynaud ont ainsi guidé à la création des fileuses, qui ont été mentionnées plus tôt. Ce sont précisément ces structures, agrès, installations ou œuvres qui ont piqué ma curiosité et que je considère comme extrêmement enrichissantes pour le cas de la corde et de ses transformations visuelles, symboliques et structurelles. Il s'agit maintenant de dépiauter ces structures, de comprendre comment elles sont nées, comment elles impliquent et dérangent le corps, et comment elles s'inscrivent dans les espaces de représentation de la Compagnie Lunatic.

Les cordes fileuses se sont, en fait, des cordes toronnées qui ont été détournées, c'est-à-dire que seuls les torons, brins entre deux et trois millimètres de diamètre, ont été conservés. Ces différents fils sont ensuite agencés et suspendus selon différentes modalités, variables selon les créations. Cécile Mont-Reynaud a eu l'image de ces cordes fileuses lors de son spectacle *J'ai pas sommeil* qui traitait de la figure des fileuses et des parques, qui ont été mentionnées plus tôt. Ce spectacle s'inspirait du rapport au temps, et pour l'illustrer, c'est l'image du sablier qui a été reproduite grâce à un écoulement de polenta, reproduisant à merveille le jaune d'or du sable qui s'écoule. L'image qui a donc donné naissance aux fileuses, c'est bien cette image d'un sablier et d'un fil de grains, amenant à une corde démultipliée. Grâce à la corderie Clément à Bagneux, et plus particulièrement à Hervé Grizard, elle a pu acquérir un stock de cordes toronnées en coton qui lui a permis de faire ses premiers essais. L'inconvénient, et cela avait été présenté plus tôt, est l'aspect très douloureux de ces cordes qui pénètrent bien dans la chair. La révélation s'est alors faite aux côtés de son compagnon et collaborateur scénographe, Gilles Fer, en observant l'extrémité défaits d'une de ces cordes et sa douceur. L'ensemble de l'équipe s'est attelé à défaire des cordes pendant des heures, retrouvant ainsi le geste fondamental des trois parques, ou des

fileuses. Les premiers essais se sont faits avec un point d'accroche unique avec une corde défaite de 24 torons, d'environ un centimètre de diamètre chacun. Le point d'accroche étant identique à celui de la corde lisse, l'expérimentation corporelle sur ce nouvel agrès était assez similaire à cette discipline ou au tissu (au niveau de la démultiplication des appuis bras et jambe). Par ailleurs, l'évolution gestuelle et l'ascension se faisaient toujours sur un axe vertical, de haut en bas. Très récemment, la « corde multiple » a commencé à faire son apparition chez quelques artistes aériens, et il est clair que le vocabulaire gestuel circassien développé est exactement le même que si l'agrès avait été une corde ou un tissu. Ainsi, la modification du langage corporel n'aurait pas lieu dès lors que le matériel est changé, mais plutôt lorsqu'une réflexion autour de cet agrès, de sa matière, de ses imaginaires et de son utilisation est développée... En effet, il est déjà possible de pressentir que le fait de fabriquer soi-même, d'avoir réfléchi à l'agencement de cette matière, amène un « faire » différent, beaucoup plus intime et personnel. La corde fileuse en un point d'accroche a donc été pensée pour un spectacle en particulier, en 2003, et s'est ensuite naturellement transformée face à des nouvelles créations. En 2004, par gain de temps et d'efficacité, Cécile Mont-Reynaud et son équipe ont changé leur matière première et se sont tournés, une fois de plus, vers Hervé Grizard pour l'acquisition de bobines de fils, beaucoup plus fins et prêts à l'emploi des fileuses. Ces fils sont en fait la matière première utilisée pour tresser les cordes lisses, et Cécile Mont-Reynaud s'en est procurée des bobines entières, accumulant parfois jusqu'à 36 kilomètres de fils pour un spectacle. Les cordes fileuses ont alors été disposées en rideaux, afin de créer un labyrinthe de fils et de rejoindre la création *Ariane(s)*. Comme il est possible de le voir ci-dessous sur l'illustration 8, les fileuses se mêlent aux cordes de la harpiste Héléne Breschand et s'inscrivent dans l'espace de L'Atelier du Plateau à Paris, que la compagnie a totalement peint en rouge, du sol au plafond, afin que l'expérience vécue soit totale et les imaginaires suscités immersifs.



Illustration 8: Ariane(s) (2005), avec Héléne Breschand et Cécile Mont-Reynaud © Christophe Raynaud de Lage

Par la suite, elles s'organisent en différents cercles pour *Fileuse* comme cela est observable sur l'illustration 9, et rejoignent un nouvel imaginaire. Il est extrêmement

intéressant de constater l'adaptabilité de cette invention, qui rejoint presque la capacité de transformation du corps humain. Ces cordes fileuses restent identiques dans leur matière, spectacle après spectacle, mais leur agencement dans l'espace et ce qu'elles donnent à voir par le corps projettent dans des univers radicalement différents. Ainsi, en ne démultipliant pas le nombre de cordes, mais en les divisant, il a été possible d'obtenir cette corde fractionnée, disponible pour tout récit et mettant en relief les possibilités dramaturgiques de cet objet, déclinable à l'infini.



Illustration 9: *Fileuse* (2015), avec Cécile Mont-Reynaud © Pauline Turmel

Si le vocabulaire gestuel circassien était identique d'une corde lisse aux cordes fileuses en un point, cela ne semble plus être le cas pour la création *Ariane(s)* ou *Fileuse*. En effet, la multiplication des surfaces d'accroche et de suspension dans l'espace induit un renouvellement de ce langage gestuel et une augmentation des possibilités corporelles. Le corps a ainsi le choix d'évoluer verticalement, comme horizontalement, et d'ajouter de nouvelles directions à celles des lignes inscrites dans l'espace. Cela a été mentionné à de nombreuses reprises, mais il reste important de conserver en tête que ces nouveaux mouvements se construisent sur la base technique et musculaire déjà acquise, grâce à d'autres disciplines et agrès. Ainsi, Cécile Mont-Reynaud s'est aidée de sa connaissance des appuis explorés au trapèze, et a toutefois observé quelques résistances, notamment par la grande différence dans la poigne de main (car il faut s'assurer d'avoir suffisamment de fils en main pour tenir, et car certains peuvent être plus tendus que d'autres). Ces petits obstacles ont été surmontés grâce aux explorations répétées, et aux habitudes que le corps

trouve, et prend, dans ces nouvelles surfaces. Par exemple, plutôt que de solliciter en priorité les maintiens par le haut du corps (main, bras) comme à la corde lisse, Cécile Mont-Reynaud a davantage renforcé les appuis avec les jambes. Par ailleurs, ce ne sont pas que les mouvements du corps qui sont bouleversés par ces fileuses, mais aussi la perception spatiale, voire la compréhension de l'espace tout entière. En effet, la structure étant mult pendulaire, il n'est plus possible de se reposer uniquement sur sa vue et il devient impératif de mobiliser ses autres sens, comme le toucher, pour parvenir à se mouvoir dans ce labyrinthe de fils. Le BMC a participé à cette approche sensorielle dans l'agrès, et à un développement plus accru des ressentis au cœur de cette structure. Cécile Mont-Reynaud explique à ce propos :

Il faut vraiment que toute la peau soit disponible et en éveil. Et il y a aussi quelque chose qui est de l'ordre du lâcher prise, par rapport à la notion de contrôle que j'ai ressentie en passant de tous ces différents agrès à mon agrès. Il y a quand même beaucoup de contrôle dans l'acrobatie aérienne et les cordes fileuses déplacent complètement cette notion-là. D'une part, parce qu'effectivement il y en a beaucoup, donc on se sent un peu dépassé, et même au niveau spatial car c'est un agrès, mais aussi un espace, qui est plus grand que moi. Il y a donc une certaine forme d'humilité à avoir et aussi la peur de tomber se transforme presque plus en peur de s'emmêler, ce qui est une sensation complètement différente.⁹⁰

Il est fascinant de voir à quel point l'explosion de cette forme connue qu'est la corde génère des craintes, des sensations, des déplacements et des imaginaires différents. Cette peur de s'emmêler témoigne bien du renversement que produisent les fileuses : la démultiplication des cordes dissimule le vide – que souligne habituellement la corde lisse seule – qui habite la piste. De ce fait, le vide se remplit de surfaces et la crainte n'est plus à la chute : cette dernière est finalement résolue par la multiplicité d'accroches que proposent les fileuses. Cécile Mont-Reynaud a ainsi donné naissance à une structure encore plus subversive que la simple corde, car elle vient renverser l'ordre établi dans les disciplines aériennes : celui du risque et de la peur de chute, celui de faire lumière sur le vide. Par ailleurs, cet agrès-espace rejoint la notion de paysage chère à Cécile Mont-Reynaud. Cette dernière explique que ce terme est apparu avec la création *Qui Pousse* (2017) et réunit les structures de ses autres spectacles, et qui sont à la fois supports des agrès, mais aussi des corps, et qui sont transformables. Ces paysages doivent être mobiles, être supports des corps, mais aussi du regard et de la dramaturgie. Ils doivent être vivants, réagir aux mouvements et participer à la création par leur présence plastique, en tant que scénographie, mais aussi active, comme catalyseur des imaginaires. Entre paysages et personnages, les structures de la compagnie Lunatic invoquent une « dramaturgie de la

90 Annexe n°6, [0:19:11-0:21:05].

matière »⁹¹ et participent activement à l'expérience qui est proposée aux spectateurs.

Les cordes fileuses fluctuent finalement entre agrès sensoriel et structure graphique, et opèrent un changement radical dans la perception et l'exploration de la corde lisse. Cette dernière reste plus que jamais présente, son essence fibreuse et sa verticalité ayant été conservées. Les modalités d'interprétations de ces fileuses sont vastes et propres à chaque création de la Compagnie Lunatic, toujours est-il qu'elles donnent à voir une organisation et un emploi de l'espace innovant. En effet, l'agrès traditionnel est conservé, mais complètement éclaté dans l'espace, à tel point qu'il devient possible de voir la capacité des cordes à créer des surfaces, comme le définissait Kandinsky. Ces couches de fibres intègrent même le corps, qui n'est plus au premier plan, mais inscrit dans un volume. Ces surfaces offrent d'ailleurs de nouvelles modalités de déplacement en hauteur, permettant toujours l'ascension, mais aussi le mouvement latéral. Les lignes se divisent et se fracturent de leur source, la corde, pour donner à voir un autre langage, un autre corps, un autre type de défi et une ascension autrement dirigée.

3.3. Du fil d'Ariane à la cellule : mythes et voyage vers l'intériorité

Les fileuses découpent l'espace et le corps rompt leur linéarité. Dans ce jeu de fractures, les matières fusionnent et se transforment au gré des imaginaires, donnant ainsi à voir de nouvelles histoires, et un nouveau rapport au vivant. L'enjeu est d'écrire, une fois de plus, cette poétique de la matière dans l'espace, et à l'aide du corps. La compagnie Lunatic affirme cette nécessité de dire, ou de faire sentir, et se réfère notamment aux thèmes mythologiques, afin de toucher à l'imaginaire matériel et sensible collectif. Il s'agit ici de traiter de cette importance de cette dramaturgie qui peut passer par la narration orale, ou du moins, audible. En outre, ce sont particulièrement les créations *Ariane(s)* et *Fileuse* qui seront observées ici afin de déterminer quels sont les imaginaires mis en œuvre.

Au sein de l'œuvre et des expériences de Cécile Mont-Reynaud, il est possible de remarquer que dramaturgie et expérience physique sont étroitement liées. Plus précisément, les ressentis apparus lors de l'exploration sur les cordes fileuses sont conservés et rendus au public, afin de traduire un état de corps et un imaginaire. Par exemple, je citais un peu plus tôt Cécile Mont-Reynaud, laquelle confiait que la peur de s'emmêler prévalait sur la crainte de chuter, et c'est précisément sur cette question du cheminement et de la perte que s'est établie la création *Ariane(s)*. Être coincée, ne plus

91 Annexe n°6, [0:26:01-0:27:02].

pouvoir regagner terre, être incapable de se dégager de ce dédale de fils sont des éléments qui font écho au mythe du fil d'Ariane et du labyrinthe du Minotaure, tels qu'ils ont été exposés plus tôt. Le vécu sensible est donc mis au service de la dramaturgie du spectacle, dans le but de transformer ces expériences, et montrer, par exemple, le plaisir de se perdre, l'acceptation et la conscience de sa condition humaine. Le fait d'utiliser les mythes et d'en exploiter les leçons émane, en partie, d'un désir de toucher à l'universel par les récits. En effet, que ce soit par l'usage de berceuses ou la réinvention des mythes, l'objectif est de toucher ce qu'il y a d'émotionnellement profond dans les archétypes et dans les légendes universelles. *Ariane(s)* se déploie alors comme une invitation à l'égarement, à la surprise et à l'appropriation de ces grands mythes. Cette reconstruction moderne du labyrinthe a aussi été permise grâce à des rencontres, notamment celle de la harpiste Hélène Breschand, et grâce à la présence de la matière, à savoir celle des cordes fileuses. Le mythe coïncide ainsi avec l'espace : du fil d'Ariane, aux fils des cordes, aux cordes de la harpe, jusqu'aux fils qui habitent les structures internes du corps.

Pour *Fileuse* aussi, création de 2015 avec une « installation un peu monumentale en cylindre avec trois cercles concentriques »⁹², c'est une image mentale, et non mythe, qui a conduit à cet espace. Par ailleurs, ce désir de donner à voir l'espace de la cellule s'accompagnait d'une réflexion autour du vieillissement du corps, qu'il faut surtout percevoir comme une transformation de ce dernier. Même si aucun mythe ou autres récits universels ne pré-existaient à ce spectacle, le texte est resté extrêmement important, notamment grâce à la collaboration avec Laurence Vielle, nommée poète nationale en Belgique en 2016. Cécile Mont-Reynaud a utilisé ses textes, traitant du temps qui passe et transformant ainsi la création en journal intime, celui « d'une femme qui pourrait être moi » confie-t-elle. Les mots de la poète se font entendre, soutiennent la dramaturgie naissante et font vibrer cet espace fibreux. En effet, *Fileuse* dévoile les fibres des cordes, mais se sert aussi de l'image des fibres des tissus conjonctifs, qui pourraient être imaginés comme des fils « en constante adaptation et en constante transformation par rapport aux pressions extérieures, et qui permettent au corps de garder une forme, comme c'est le cas au niveau des cellules. »⁹³ Il y a ainsi une impressionnante cohérence entre tous les éléments de ce spectacle : des lignes que Laurence Vielle use pour construire ses textes écrits, aux lignes verticales des fileuses, aux structures linéaires et fibreuses du corps de l'artiste se

92 Annexe n°6, [0:32:02-0:33:01].

93 SAROH Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, cie Lunatic », in *Bande de violons - Étude de la pluridisciplinarité en scène* [en ligne], consulté le 20 avril 2020. URL: <https://bandeviolons.hypotheses.org/647>.

répercutant sur la dramaturgie. La structure tout entière rassemble ces éléments organiques et s'échafaude comme une sculpture vivante, avec plusieurs épaisseurs, voire plusieurs peaux. Le travail du corps et la pratique acrobatique aérienne sont aussi orientés dans cette direction, et cherchent à reconduire cette ode au vivant et à la transformation. Par les différentes membranes que les cercles concentriques de la structure imagent, la question du dedans et du dehors, de la porosité des corps et des échanges qui s'effectuent avec l'environnement est centrale, et soutenue par la pratique du BMC qui repose justement sur cette observation et perméabilité du corps. À propos de l'organicité matérielle et visuelle de la structure, Cécile Mont-Reynaud ajoute que c'est « l'idée d'un corps monumental avec une structure avec une colonne vertébrale centrale »⁹⁴ qui lui a donné naissance.

La prise en compte des spectateurs dans les expériences sensorielles et le partage que propose la Cie Lunatic a été mentionné plus tôt, mais il semblerait que *Fileuse* en propose une application intéressante. Afin d'intégrer le public dans une expérience physique et dans cette structure vivante, la compagnie l'a considéré comme une des enveloppes de cette cellule géante, partant des cercles des cordes fileuses. En dernier lieu, se trouve l'espace sonore créé par Wilfried Wendling qui enveloppe justement les spectateurs. L'imaginaire de l'intérieur du corps a donc aussi été travaillé par le son et la musique. Wilfried Wendling travaille justement la musique acousmatique et la spatialisation du son, grâce à un grand nombre de sources sonores et une transformation du souffle et de la voix de Cécile Mont-Reynaud en *live*. Rendre le souffle audible, et enveloppant, est une des manières les plus directes de faire ressentir l'intériorité du corps et les mouvements qui s'y produisent. Le public est littéralement plongé dans ce son, dans le corps, à tel point que Cécile Mont-Reynaud parle de « paysage d'immersion »⁹⁵. Grâce à la présence du corps et des cordes, le spectacle conserve quelque chose d'extrêmement organique, et ce, malgré le degré de technologie mis en œuvre. Tous les sons sont générés par le souffle, et modifient la perception de l'espace et de la structure.

Aussi dense et complexe qu'une cellule organique, *Fileuse* s'inscrit dans tous les lieux, ouvrant ainsi le dialogue avec des environnements multiples. Labyrinthique ou membranaire, les cordes fileuses se fondent dans ces créations extrêmement hybrides et viscérales. La corde lisse traditionnelle se fait oublier et trouve ici une grande justesse, participant à la création sur plusieurs niveaux : corporel, scénographique, dramaturgique, graphique, spatial, *etc.*

94 Annexe n°6, [0:36:02-0:37:00].

95 Annexe n°6, [0:45:00-0:46:05].

Considérer la corde pour ce qu'elle a de linéaire et de graphique a permis d'ouvrir ce dialogue entre le corps et l'espace. En effet, avant de pénétrer au cœur de la matière de cet agrès, il était primordial de montrer comment la pureté et le dynamisme de sa forme, au contact du corps circassien et d'un espace de représentation, sont vecteurs de dramaturgie et invitent au mouvement. Les créations qui ont été détricotées ont donné à voir ces représentations et transformations formelles de la corde, qui a ainsi été mise au même rang que le corps et l'espace. Laisser de l'espace à ce que la matière et l'environnement, qu'ils soient humains, vivants ou naturels, ont à dire permet de rassembler les spectateurs dans l'universalité d'un propos. La corde a suivi l'évolution de l'homme au fil des siècles, et poursuit ses mutations au sein du cirque, bouleversant, par la même occasion, l'identité de ce dernier. Cet art de la piste renforce son caractère hybride et accentue ce lien étroit avec le monde : la corde permet, en effet, de raconter l'humain et rapprocher cirque et quotidien. Les possibilités de transformations de la corde ne semblent pas épuisées pour ces artistes, qui n'ont pas fini de puiser dans les imaginaires inhérents à cette matière. Grâce à une composition picturale ou sculpturale, faite de lignes, Inbal Ben Haim et Cécile Mont-Reynaud ont brillamment illustré ce pouvoir de transformation des corps et cette capacité de la corde à raconter l'organique et à faire ressentir. Au plus près de leurs objets, elles ont montré à quel point le cirque est sans limites, et à quel point il est polymorphe. Suite à ces premières conclusions sur le pouvoir de renversement des corps et de bouleversement des perceptions de la corde, par sa linéarité et son intégration dans l'espace, il semble désormais possible de questionner ce lien entre fabrication et technique, entre corde et main, dans une perspective matérielle très innovante. Il semble important d'interroger la place d'un objet aussi ancestral et technique sur les scènes contemporaines et de chercher comment est-ce qu'il est innové dans sa matière.

Partie 3

Poétiques de la matière



La réflexion de ce mémoire conduit à cette remise en question de l'essence de la corde : la matière. Dans son évolution, le corde a emprunté différents matériaux, du sisal au coton, du papyrus au chanvre, et elle s'accapare aujourd'hui encore d'autres matières qui la propulsent davantage hors de son caractère utilitaire. Contrairement à celles auxquelles la corde est accoutumée, les nouvelles matières auxquelles elle se prête ne sont pas toutes organiques, ni choisies pour leur résistance : c'est leur aspect purement symbolique et plastique qui intéresse les artistes. Or, qui a-t-il de si captivant dans ces cordes contemporaines, qu'est-ce qui se cache dans cette matière capable d'éveiller les imaginaires à elle seule ? Les transformations visuelles et narratives de la corde, qui ont été vues précédemment, permettaient de multiplier, fractionner ou renverser cette dernière, mais il est légitime de se demander quels sont les changements qui s'opèrent lorsque c'est la matière qui est altérée ? Par ailleurs, quelle est l'intention qui se cache derrière ce geste provocateur et ambitieux de renoncer à la corde en coton ? Ces questionnements autour de la corde et de la matérialité sont foisonnants, car c'est un sujet qui aurait presque vocation à chercher les limites de la corde : jusqu'où continue-t-elle d'exister ? Avant de se plonger au cœur de l'analyse des projets et créations qui mettent en pratique ces bouleversements, il semble donc nécessaire de redéfinir cette matière circassienne autour de quelques considérations : notamment sur la matière comme réceptacle de mémoire ou de technique, et comme catalyseuse, voire créatrice, du mouvement, et source de dramaturgie à part entière.

1) La matière circassienne

La matière, ou matérialité, est un mot récurrent de ce mémoire, et semble être généralement au cœur des préoccupations des artistes interrogés. Ce terme semble quelque part rejoindre ce mystère qui entoure la corde, ce caractère viscéral qu'il est difficile de définir. Ainsi, les parties suivantes tenteront de renseigner sur cette substance fondamentale à tout être vivant, et à tout objet de cirque. Définir la matérialité n'est pas chose aisée, en témoigne ce passage écrit par Herman Parret :

S'impose néanmoins la question parmi les plus ardues : qu'est-ce que la matière ? Voici la réponse de Sartre : "C'est l'acidité du citron qui est jaune, c'est le jaune du citron qui est acide ; on mange la couleur d'un gâteau et le goût de ce gâteau est l'instrument qui dévoile sa forme... Si je plonge mon doigt dans un pot de confitures, la froideur gluante de cette confiture est révélation de son goût sucré à mes doigts." Pour Sartre, les différentes significations existentielles sont liées à la matière, elles sont emboîtées dans la chair des objets. Pour comprendre cet emboîtement essentiel, il faut briser la monosensorialité, se tourner vers la synesthésie, corrélation du polysensible holistique.⁹⁶

96 PARRET Herman, *La main et la matière*, Jalons d'un haptologie de l'oeuvre d'art, Paris : Hermann

Le recours à d'autres auteurs sera essentiel pour comprendre ce tissage de sensations que procure la matière, qui, à en croire cette citation, donnerait son secret par l'usage des sens. En poursuivant la pensée de Sartre, il est possible de dire que la matière, c'est la souplesse de la corde qui est verticale, ce sont les fils de la corde qui sont doux, et les cordélistes grimpent sur ce tissage et se suspendent à sa résistance... mais pourquoi cette matière a-t-elle autant d'importance dans le cirque ?

1.1. Réflexions autour de la matière et de la technique

Il est assez étonnant de revenir à l'étymologie de « matière » et de constater l'aspect concret de ce terme dont la racine latine *māter* désigne « bois dur »⁹⁷. L'association à l'élément naturel qu'est l'arbre se poursuit avec le dérivé, présent dans de nombreuses langues : « maternité ». En effet, en connectant la figure maternelle à la *māter*, la mère devient la créatrice d'une racine, tandis que le père en est le protecteur. La matière serait alors, non seulement liée au principe de tout ce qui existe, mais aussi à l'origine des éléments. De plus, il est intéressant de se rappeler l'intérêt des artistes Inbal Ben Haim et Cécile Mont-Reynaud pour la matière : d'une part, avec l'assimilation directe à la figure de l'arbre et l'héritage ; et d'autre part, pour l'aspect organique de la corde et l'image de la substance fondamentale, de la cellule. Finalement, revenir à la matière, ce serait presque une quête vers l'origine naturelle des choses, une tentative pour retrouver la parenté qui tisse des liens entre tout être, et une connexion avec ce que chacun possède de plus viscéral, qui est ici réunit et exprimé par la corde.

Pour poursuivre cette large réflexion autour et dans la matière, il semble judicieux de continuer avec l'ouvrage de Herman Parret, qui offre une belle entrée en matière. Ce professeur émérite de philosophie considère que « La matière dans l'œuvre est *organique* »⁹⁸, bien que cette dernière trahisse en apparence la nature qui lui a donné naissance. Car, l'œuvre est une construction de l'homme et se traduit par une transformation de la matière. C'est justement cette action de transformation qui effectue le lien entre homme et nature ; par exemple, entre les racines aériennes⁹⁹ et la corde en coton, il n'y a qu'une distinction : l'une a été naturellement créée, l'autre culturellement et techniquement façonnée. Herman Parret ajoute que, même si la transformation humaine semble présenter une technologie plus poussée, la matière, naturelle ou humaine, est

Editeurs, 2018, p. 467-468. La citation de Sartre est issue de *L'être et le néant*, p. 222-223.

97 GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin français*, Hachette, 1934.

98 PARRET Herman, *Op. Cit.*, p. 26.

99 Les racines aériennes sont des racines naturelles qui s'élèvent au dessus du sol, sans s'enterrer, et se dirigeant parfois vers le ciel.

toujours « matière d'action »¹⁰⁰. Cette *matière d'action* induit un certain dynamisme, justement par cette capacité de transformation et de réception de l'action humaine. Il explique que la *matière d'action* naît du contact entre la vie et la matière ; et entre ces deux entités, toute une zone propice à l'imagination et à la créativité peut s'ouvrir. Cette *matière d'action* de l'œuvre organique, parce que c'est la transformation qui la fait échapper de l'inertie, s'inscrit dans une tridimensionnalité temporelle. En effet, Herman Parret avance que :

La matière d'action a ses temporalités : un passé, un présent et un avenir non pas contradictoires mais complémentaires. Cette complexité est difficile à thématiser, comme toutes les problématiques qui concernent le philosophème du temps. On « absolutise » la matière comme si la matière n'avait pas ses temporalités en tension. Mais c'est en fait un vieux mot, et sans doute un vieux concept qui nous déroutent de plus en plus par ses ruses et ses mystifications. Donc une triple temporalité. Un passé : puisque la matière est sentie comme le produit de transformations, comme un invariant qui résulte d'une « histoire », comme un état final qui ne peut que référer à un état initial, comme ce qui s'est conservé, éventuellement par une loi de conservation, et qui a en tout cas une histoire, un *passé*. Mais dans la singularité de son passé, la matière est un seuil qui mène à un *avenir* qui est pressenti, quelque chose d'inventif, de créateur, une disposition de former et de déformer. Dans ce sens, la matière est utilisable, même si ses effets ne sont pas globalement prévisibles. Et passé et avenir fusionnent dans *l'instant du présent*, troisième dimension de la temporalité de la matière, ce qui distingue bien la matière tridimensionnelle de ce qui est sans temps, l'esprit.¹⁰¹

Il paraît extrêmement pertinent de sortir de cette considération absolue de la matière et de considérer cette dernière pour sa vivacité, et son évolution temporelle. Ce passage résonne idéalement avec l'ensemble de ce mémoire, considérant la corde comme une *matière d'action*, pressentie comme telle par son histoire, par la présence de sa matière initiale, et par les possibilités de déconstructions et bouleversements qui sommeillent en elle. Toute cette créativité émerge notamment de ce contact familier et prolongé entre le circassien et la corde, et de cette relation empreinte d'imagination qui en résulte. C'est aussi cette temporalité de la *matière d'action* qui permet de connecter les spectateurs aux artistes : le plaisir d'observer ces œuvres résulte de la façon dont ces dernières reproduisent et rivalisent avec les lois de la nature, et c'est dans cet acte de provocation envers la matière, comme dans l'affirmation de son évolution, que le percevant et le perçu s'unissent. La densité historique, évolutive et créative de la corde serait donc permise car elle est *matière d'action*, c'est-à-dire une entité non stable qui s'inscrit dans un passé, un avenir et un instant présent, perceptibles par l'Homme.

Jean-Luc Matteoli, dans son ouvrage¹⁰², analysant le regard et la sensibilité portés

100 PARRET Herman, *Op. Cit.*, p. 27.

101 *Ibid*, p. 28.

102 MATTEOLI Jean-Luc, *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

sur l'objet en scène, poursuit cette réflexion sur la charge temporelle qui incombe à chaque objet. En revanche, il distingue la matière, substance immuable d'après lui, de l'objet, qui pourrait être rapproché de la *matière d'action* de Herman Parret, dans la mesure où cet objet évolue et se définit comme « un fait social total »¹⁰³. En effet, l'objet, culturellement façonné, contient en lui toutes les innovations, la technique, les imaginaires, les affects et ambitions qui lui ont donné naissance. L'objet n'apparaît donc pas seulement pour sa forme ou son utilité, mais pour tout ce qui l'a rendu possible et finalement pour les temporalités qui l'habitent. À propos de la charge culturelle et technique que l'objet possède et qui est rendue perceptible sur scène, Jean-Luc Matteoli ajoute : « C'est que l'objet abandonné a derrière lui, au moment où il va disparaître, toute une existence dont son enveloppe garde la trace. Les objets constituent des réceptacles de pans d'existences auxquels ils relient leur propriétaire ou le spectateur [...]. »¹⁰⁴ Ainsi, l'objet sur scène peut faire appel à son passé, au souvenir de sa fabrication et de son utilisation. Cette trace que conserve l'objet dans sa matière, Gérard Wajcman la considère et définit cet objet, relié au passé, comme une « éponge historique, un accumulateur de mémoire. »¹⁰⁵ L'objet ne peut ainsi pas se décharger de la mémoire qui l'habite et qui le rapproche un peu plus de l'homme, dans cette menace de disparition temporelle. La mémoire de la corde, *matière d'action et fait social total*, est ainsi parfois négligée par méconnaissance, mais aussi par une surcharge historique et culturelle qui empêche une lisibilité claire de son souvenir. Néanmoins, cet impensé¹⁰⁶ de la corde comme objet évolutif et temporel peut se résoudre par sa présence sur scène, mais aussi par le retour à ses principes de fabrication, témoignant directement de ce qu'elle comporte de culturel, et finalement d'organique.

En effet, Gilbert Simondon reconnaît que la culture a deux attitudes contradictoires envers les objets techniques : d'une part, elle les considère comme uniquement utilitaires, comme de « purs assemblages de matière »¹⁰⁷ éloignés de toute portée symbolique, et d'autre part, elle leur attribue un sentiment d'appartenance, voire un affect. Cette dichotomie entre l'utile et le ressenti décrit bien le paradoxe entre objet utile et *objet réel* qui habite la corde. Gilbert Simondon poursuit son analyse de l'objet technique en se concentrant sur le savoir-faire qui donne justement naissance à de tels objets, et comment ce dernier peut être complètement invisible. Le manque de reconnaissance de ces

103 *Ibid*, p. 28.

104 *Ibid*, p. 90.

105 WAJCMAN Gérard, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 1998, p. 13.

106 Comme cela a été énoncé plus tôt, cet impensé provient de la catégorisation traditionnelle de la corde comme objet utilitaire – différent d'un objet d'art – et issu d'un savoir-faire et d'un artisanat

107 SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Editions Aubier, 1989, p. 11.

techniques de fabrication amènerait, entre autres, à négliger une des temporalités fondamentales de l'objet : son passé. Gilbert Simondon explique que « l'artisan sera comme un magicien, et sa connaissance sera opératoire plus qu'intellectuelle ; elle sera une capacité plus qu'un savoir ; par nature même, elle sera secrète pour les autres, car elle sera secrète pour lui-même, à sa propre conscience. »¹⁰⁸ Dans le cas d'une technique peu rationalisée et apprise à un âge précoce, la connaissance devient instinct et habitude envers la matière, car des capacités sensorielles ont été développées d'après ce support dont les qualités sont apprises. Ainsi, le raisonnement est absent du savoir-faire, et il y a même une scission qui s'opère entre le savoir et le faire. Dans le cas du projet d'Alvaro Valdès et José Cordova, les techniques de tissage ont été apprises à l'âge adulte, le raisonnement est donc possible ; les deux jeunes artistes interrogent justement cet artisanat en déplaçant son champ d'action et en observant une posture distante ; il s'agit ici d'un savoir. Dans le cas de la pratique de la corde lisse, il est possible de retrouver ici la pensée de John-Paul Zaccarini à propos du manque de recul critique des élèves en écoles de cirque professionnelles. Cette transformation de la pratique de la corde lisse, d'un savoir intellectuel à une capacité mécanique, s'opère justement parce que les représentations sensorielles et les caractéristiques qualitatives de l'agrès sont bien connues et que le faire se limite à une reproduction de figures techniques. Le corps s'approprie ainsi la matière et les gestes, en fait une compétence et ne réalise pas que le raisonnement peut s'ajouter à ce duo pour obtenir une pratique consciente et qui relève du savoir.

Pour Gilbert Simondon, cette connaissance de la matière passe par l'apprivoisement de cette dernière, par un amour et une habileté de l'Homme qui doit ne faire qu'un avec le monde. Cette symbiose assez puissante, dont il parle, justifierait le caractère sacré d'un savoir-faire et l'importance du respect envers la matière et ses transformations. À ce propos, il désigne le secret, si ce n'est le mystère, qui entoure certaines techniques et qui émane d'un certain caractère exclusif du technicien aguerri : « Le vrai technicien aime la matière sur laquelle il agit ; il est de son côté ; il est initié, mais respecte ce à quoi il a été initié ; il forme un couple avec cette matière, après l'avoir domptée, et ne la livre qu'avec réserve au profane, car il a le sens du sacré. »¹⁰⁹ En dehors de l'industrialisation de certaines techniques, cela pourrait expliquer pourquoi certains artisanats se perdent et en quoi la transmission est primordiale. Par la suite, Gilbert Simondon définit cet objet technique comme « ce qui effectue une opération déterminée, ce qui accomplit un certain

108 SIMONDON Gilbert, *Op. Cit.*, p. 89.

109 *Ibid*, p. 92.

fonctionnement selon un schème déterminé »¹¹⁰. Ce schème déterminé, c'est justement ce qui permet de passer de la matière à la forme, de la nature au besoin, du coton à la corde, de la fibre à la tresse. Il considère par la suite que cette transformation de la matière à la forme s'effectue grâce à l'homme, mais sans son intervention. Ainsi, l'homme préparerait la transformation, sans y participer, comme l'argile qui prend la forme du moule, et pas des mains du travailleur, pour reprendre son exemple. Sauf que dans le cas de la corde, ce sont précisément les mains des tisserands qui donnent forme aux fibres, qui les agencent, choisissent la technique et la mettent en œuvre. Dans le cas de la corde, l'accompagnement par l'homme semble être total et sans recours à d'autres outils que les mains.

Cependant, la précédente affirmation ne se vérifie que dans le cas d'artistes qui utilisent des cordes non-industrielles, ce qui est loin d'être la norme. Alors, il faut se demander ce que cette fabrication modifie dans la pratique, ce que cette médiation change dans la relation à l'objet et à la matière. Sans détour, Gilbert Simondon considère que la distance entre la fabrication et l'utilisation conduit, de manière risquée, à l'aliénation à l'objet. C'est-à-dire que la scission entre le savoir technique et l'utilisation pratique induit un faire mécanique et éloigné de cet amour et respect de la matière. Gilbert Simondon affirme précisément que :

L'aliénation fondamentale réside dans la rupture qui se produit entre l'ontogenèse de l'objet technique et l'existence de cet objet technique. Il faut que la genèse de l'objet technique fasse effectivement partie de son existence, et que la relation de l'homme à l'objet technique comporte cette attention à la genèse continue de l'objet technique. Les objets techniques qui produisent le plus l'aliénation sont aussi ceux qui sont destinés à des utilisateurs ignorants.¹¹¹

Finalement, ne pas connaître la genèse de l'objet technique pousse à une privation du raisonnement et de la conscience lors de l'utilisation de cet objet. Autrement dit, ne pas fabriquer sa corde ou ne pas en connaître les procédés de fabrication pousse à une pratique aliénée, c'est-à-dire que l'artiste se rend esclave de son agrès et n'explore plus la matière comme quelqu'un qui la maîtrise et la connaît. Par ailleurs, cette aliénation induit une méconnaissance des transformations de l'objet, que ce soit dans sa fabrication, mais aussi dans son vieillissement et son entretien. L'occultation des procédés techniques permettant le passage de la matière à la forme, voire la négligence de cette *matière d'action* et de l'objet *fait social total*, pourrait conduire à une absence de liberté dans l'utilisation de l'objet. Cela s'accompagne aussi d'une croyance erronée dans l'absoluité de la matière et de l'objet, qui pousse à le considérer comme inerte et stable. Dans la pratique acrobatique, les

110 SIMONDON Gilbert, *Op. Cit.*, p. 246.

111 *Ibid*, p. 250.

cordélistes ayant fabriqué une corde, ou leur corde, dans leur carrière, n'accordent pas si facilement leur confiance à un objet dont ils connaissent les faiblesses. Par ailleurs, que ce soit Inbal Ben Haim ou Alvaro Valdès, les deux redoutent la résistance de la corde après avoir vécu sa fabrication et transformation. Ou encore, pour Valérie Dubourg, l'objet est menaçant, car il contient en lui-même cette fragilité non-apparente et, pourtant, cette sécurité de vie en hauteur. Rétablir le lien entre fabrication et utilisation garantit, cela sera observé plus tard, une réflexion critique de la pratique et un retour à la liberté circassienne, qui se traduit par une émancipation des artistes des normes de la technique acrobatique.

1.2. Pratique minoritaire et affordances

Afin d'explorer ce que la matière peut induire au niveau du geste et du vécu artistique, il semble pertinent de se concentrer sur le lien entre matière et expérience. La matière semble donner accès à une signification par la perception et l'expérience, Herman Parret explique à ce propos :

La matière n'est rien en elle-même, mais dénote une *façon spécifique* dont l'entendement s'*oriente* vers l'expérience. Ainsi, la matière désigne ce qui, dans l'expérience, est déterminé par les formes de l'intuition et par l'entendement. La matière n'est pas "les choses en elles-mêmes" mais les "choses comme elles apparaissent dans l'expérience".¹¹²

Ainsi, la matière ne renvoie pas immédiatement à sa substance en tant que telle, mais existe sans incarner totalement les choses, c'est-à-dire en les convoquant par l'expérience du percevant. Il y aurait donc un lien à tisser entre perception de la matière et matière, entre lesquelles l'expérience fluctue.

Les théories et concepts de J.J. Gibson semblent parfaitement convenir dans l'éclaircissement de ces rapports sujet-environnement. Il est d'abord important de cadrer les notions fondamentales que ce psychologue américain a pu formuler, et qui s'inscrivent dans sa théorie écologique de la perception. L'écologie se définit, dans sa pensée, comme les capacités d'adaptation de l'animal à son milieu. Par ailleurs, l'environnement est à la fois le produit, et la condition de cette activité. De cela, il faut conclure que les concepts sur la perception de J.J. Gibson doivent toujours être pensés en interaction avec le milieu, tout comme la perception est indissociable de l'action. Il est possible d'observer un lien avec la pensée de Maurice Merleau-Ponty, pour qui le primat de la perception signifie un primat de l'expérience, dans la mesure où la perception revêt une dimension active et constitutive. En d'autres termes, observer un objet impliquerait forcément des enjeux

112 PARRET Herman, *Op. Cit.*, p. 207.

corporels, que ce soit par le souvenir de l'expérience gestuelle, ou par l'invitation à l'interaction physique. Il s'agit bien là du concept d'affordance qui a été formulé par J.J. Gibson, qui le résume d'ailleurs en ces termes : « *The affordances of the environment are what it offers the animal, what it provides or furnishes, either for good or ill* »¹¹³. Cette notion a été employée dans de nombreux domaines, de la psychologie aux sciences cognitives et robotiques. Il est d'ailleurs possible d'en trouver de nombreuses interprétations, comme celle de Marion Luyat et Tony Regia-Corte qui résume bien cette notion complexe :

L'affordance, néologisme proposé par le psychologue américain James Jerome Gibson, traduit fidèlement cette faculté de l'homme, et de l'animal en général, à guider ses comportements en percevant ce que l'environnement lui offre en termes de potentialités d'actions. Ce néologisme vient en fait du verbe anglais *to afford* qui peut se traduire comme offrir, permettre, fournir.¹¹⁴

Ainsi, l'affordance est une possibilité d'action contenue dans l'objet, et qui ancre ce postulat de l'expérience comme modalité d'interaction entre la perception et la matière. À propos de cette matière, J.J. Gibson semble mettre de côté les qualités de cette dernière, en considérant que ce ne sont pas ses caractéristiques qui sont d'abord perçues, mais l'action potentielle qui émane de son organisation structurelle et culturelle comme objet. En effet, il avance la chose suivante : « *But I now suggest that what we perceive when we look at objects are their affordances, not their qualities. We can discriminate the dimensions of difference if required to do so in an experiment, but what the object affords us is what we normally pay attention to.* »¹¹⁵ Cependant, il faut aussi prendre en compte les capacités et l'expérience de chaque percevant. En effet, les affordances ne seront pas identiques pour tous, car elles dépendent des compétences motrices et de l'expérience de chacun. Marie-Anne Paveau traduit à ce propos :

Une chaise propose par exemple l'affordance de s'asseoir, un verre celle de le prendre en main pour boire, un stylo celle d'écrire. Pour Gibson, les affordances, qu'il nomme "*action possibilities*", sont réelles car présentes dans l'environnement et indépendantes des capacités des agents à les détecter ; puis il évolue sur cette question et intègre les capacités perceptives des agents (par exemple un escalier de quatre marches hautes "n'afforde" pas la possibilité de la grimper à un enfant qui ne marche pas encore). »¹¹⁶

Si cette particularité des affordances est rapportée au domaine du cirque, il est

113 GIBSON James Jerome, *The Ecological Approach to visual perception*, Hillsdale (NJ, USA) : Lawrence Erlbaum Associates, 1979/1986, p. 127.

114 LUYAT Marion, REGIA-CORTE Tony, « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept » , *L'année psychologique*, vol. 109, n°2, 2009, pp. 297-332. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2009-2-page-297.htm>

115 *Ibid*, p. 134.

116 PAVEAU Marie-Anne, *Ce que disent les objets, Sens, affordance, cognition*. Synergies Pays riverains de la Baltique, Gerflint, 2012, pp. 53-65. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00772905/document>

possible de déduire qu'une personne, qui n'aurait pas une base acrobatique, serait sûrement appelée à grimper et se balancer sur la corde, mais pas à y explorer des figures. Par ailleurs, les potentialités d'action de l'environnement émanent de l'organisation de ce dernier : si une corde est posée en tas au sol, elle n'*affordera* pas de la même façon que si elle était suspendue. Le concept d'affordance permet aussi de rendre compte de toute la charge dynamique que peuvent posséder les objets, et de leur lien indéfectible avec l'environnement et l'expérience perçue. De plus, sur cette diversité des affordances elles-mêmes, il est possible, avec une corde posée au sol ou suspendue, de se laisser surprendre par ses possibles utilités et actions contenues : de l'ascension aux nœuds, de la prise de hauteur au lien. Si les potentialités d'action contenues dans une corde dépendent de l'acteur mais aussi de l'espace actant, il faut considérer le fait que cet agrès peut appeler à faire des choses qui n'ont pas été pensées dans sa conception. A ce sujet, Marie-Anne Paveau ajoute : « [Chris] Sinha, qui parle de son côté de "*cultural affordances*", ajoute que les objets ont une capacité à permettre des usages qui ne sont pas forcément inscrits dans les intentions de leurs concepteurs. »¹¹⁷ En fonction de l'environnement et de l'expérience personnelle, les potentialités d'action seront donc imprévisibles. Par ailleurs, si une corde peut servir à autre chose que grimper et lier, et qu'il est possible de se laisser surprendre par ses utilités probables, un autre support peut aussi offrir les mêmes affordances que la corde. D'une part, ce constat légitime le recours à d'autres objets pour perturber et innover dans la pratique de la corde lisse, mais de l'autre côté, cela déconstruit tout le caractère unique qui semblait incomber à cet agrès. Néanmoins, il est ici question d'environnement, et de perception des objets pour ce qu'ils offrent en termes d'action, en dehors du champ artistique. La portée symbolique et émotive que l'art permet offre justement la possibilité de considérer l'environnement aussi pour ses qualités matérielles et signifiantes.

La notion d'affordance est donc un concept à double tranchant pour le sujet de la corde, mais qui permet néanmoins de compléter cette réflexion sur la matière qui, en plus d'être réceptacle de la mémoire, du temps et de la transformation, contiendrait la promesse de l'action. Peut-être faudrait-il réinsérer la liberté de choix du corps parmi ces potentialités d'action pour comprendre en quoi les affordances ne nuisent nullement à l'importance de la matière. Henri Bergson, des années avant J.J. Gibson, formule aussi ce primat de la perception et cet échange entre matière et corps, au service du mouvement. Le philosophe français affirme notamment : « J'appelle matière l'ensemble des images, et perception de la matière ces mêmes images rapportées à l'action possible d'une certaine image

117 PAVEAU Marie-Anne, *Ibid.*

déterminée, mon corps. »¹¹⁸ La matière se définirait avant tout par une existence entre représentation et chose, entre idéalisme et réalisme. Finalement, avec cette définition de Bergson, la perception de la matière passe par le corps et les possibles actions que présente cette matière, perçue par et indépendamment de la conscience. Les prémisses des affordances de Gibson sont perceptibles, mais ce dernier intègre le corps dans l'environnement perçu et actant. Il précise en effet :

Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur les images extérieures : il leur restitue du mouvement. Mon corps est donc, dans l'ensemble du monde matériel, une image qui agit comme les autres images, recevant et rendant du mouvement, avec cette seule différence, peut-être, que mon corps paraît choisir, dans une certaine mesure, la manière de rendre ce qu'il reçoit.¹¹⁹

Les images peuvent agir les unes sur les autres par le mouvement, en le transmettant ou en le restituant. Dans ce sens, le corps est une image comme les autres, pourtant, il semble avoir la faculté de choisir la façon de restituer le mouvement reçu. Le corps est un centre d'action, et pas de production d'image, Bergson le qualifiera même d'« instrument d'action »¹²⁰. Bergson replace justement cette liberté d'action qui s'échappait des affordances, il place le corps dans un univers de mouvements qui communiquent et se répondent entre eux. Le corps se distingue donc des autres images par ce choix qu'il peut effectuer dans les actions qu'il puise d'elles. Henri Bergson finira par formuler cette phrase splendide qui réunit très bien les précédents constats : « L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté. »¹²¹ La matière pourrait finalement alimenter le répertoire gestuel du circassien, sans lui imposer, si ce dernier est conscient de la liberté qu'il possède et qu'il ne demeure pas aliéné à ses propres instruments.

Pour finir, il semble judicieux de réinsérer ces concepts au sein du cirque, et de constater comment cette liberté envers la matière parvient à s'exprimer aujourd'hui. Inévitablement, la notion de « pratique minoritaire » dans le cirque, pensée par Johann Le Guillerm, semble pertinente pour interroger cette liberté. Ce circassien, plasticien et créateur hors normes pourrait aussi bien être qualifié de joueur. Il s'amuse des formes, des matières et des lois qui régissent ces ensembles. Ce qu'il donne à voir, c'est un espace aux points de vue multiples où l'inconnu se dévoile et où l'immobilisme devient la mort. Ces pratiques minoritaires, il les réinvente à chaque création, lesquelles mettent en scène des

118 BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris : Presses universitaires de France, 1939, p. 17.

119 BERGSON HENRI, *Op. Cit.*, p. 14.

120 *Ibid*, p. 253.

121 *Ibid*, p. 280.

objets, ou architectures, qui se confrontent au corps et à l'équilibre, et avant tout, à une compréhension du commun. Lorsque Oriane Hidalgo-Laurier lui demande « Qu'entendez-vous par "pratiques minoritaires" ? », Johann Le Guillerm lui répond :

C'est tout ce qui ne se fait pas, ne se fait plus ou ne s'est jamais fait. Ce sont des pratiques qui n'ont pas d'utilité, comme marcher sur les mains ou jongler : il n'existe aucun corps de métier où l'on jette des objets en l'air pour les rattraper. Personne ne développe ces savoir-faire, à part pour en faire des spectacles. Il existe encore beaucoup d'autres pratiques minoritaires possibles que je m'attache à développer. Aussi bien sur le plan physique que mental.¹²²

Cette réponse semble concentrer toute l'essence du cirque, qui s'est toujours attaché à montrer l'inconnu, l'extraordinaire, ou du moins, le décalage avec l'ordinaire ; cette force de créativité et de liberté de la piste semble être quelque peu mise à mal par une diffusion normée des actes circassiens, cela a été vu. Le caractère inutile, ou plutôt non-utilitaire, de la performance circassienne rejoint ici la pensée absurde de Fragan Gehlker. Cette notion de pratique minoritaire peut être reliée à une certaine conception de la matière dans l'art. Selon Jean-François Lyotard :

Ce qu'on appelle matière dans les arts, ce n'est pas d'abord ce dans quoi la forme est prise, à quoi elle s'applique. La matière n'appelle nulle forme. Et pourtant, on ne peut concevoir le sans-forme, et toute l'histoire de l'esthétique en témoigne : concevoir la matière, c'est toujours lui trouver forme.¹²³

La matière contiendrait ainsi ce paradoxe de ne pouvoir être perçue et conçue que par sa forme et pourtant, sans finalement n'en convoquer aucune. Le lien possible avec les pratiques minoritaires, c'est que l'art de la piste devrait impliquer la conceptualisation de ce qui n'existe pas ou plus, de ce dont on n'a pas encore la représentation. Cette pensée rejoint un idéal de la création artistique, comme production de l'inédit, et aurait de contestable une négation des emprunts et héritages culturels. Or, les pratiques minoritaires, telles que Johann Le Guillerm les conçoit, doivent emprunter ce chemin de l'inconnu, mais aussi celui de l'oublié, et réconcilier, par un nouveau regard, l'ancien et l'innovant. La matière aurait donc une importance majeure dans le cirque, ce dernier mettant en évidence la liberté qui peut exister en chacun : d'une part, de choisir les actions que lui offre son environnement, d'autre part, d'élargir le champ de ses actions potentielles en déployant ses capacités, et finalement, en organisant la composition de son espace. Le cirque mettrait en exergue cette capacité humaine d'interagir avec tous les éléments de l'ordre du sensible, et d'y chercher les possibilités de mouvement échappant à notre perception. Par ailleurs, si le

122 HIDALGO-LAURIER Oriane, *Entretien avec Johann Le Guillerm*, Mouvement [en ligne], 2019.
URL : http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/johann-le-guillerm_1

123 LYOTARD Jean-François, in PARRET Herman, *Op. Cit.*, p. 457.

cirque se doit de traduire le réel par son dérangement, ou son déplacement, il se doit aussi de montrer comment le corps joint perception, expérience, et environnement, et ce, par un échange entre l'action offerte et l'action réalisée. Inbal Ben Haim rassemble bien ces idées lorsqu'elle dit :

J'ai la capacité de me suspendre à quelque chose, j'ai la capacité d'aller avec la tête en bas et c'est pas important si c'est sur un arbre, sur un tissu, sur une corde, sur du papier ou sur du câble électrique. Pour moi, le cirque c'est ces capacités circassiennes, c'est d'avoir cette liberté dans l'espace. Et puis l'espace, ça dépend ce qu'on choisit de mettre là-dedans.¹²⁴

Finalement, il s'agit d'utiliser ce bagage acrobatique en lien avec la matière (que ce soit par un agrès, le sol, ou d'autres objets) pour proposer un nouveau regard sur le monde, voire un rapport merveilleux des choses du quotidien. Lorsque les objets sur la piste cessent d'être seulement circassiens et de ne faire appel qu'à l'acrobatie, le cirque peut dialoguer avec la vie, et regagner son immense diversité et curiosité. Il y aurait donc un grand intérêt à habiter la piste de ces éléments du quotidien, à envahir l'espace avec d'autres matières, d'autres expériences, et d'autres perceptions.

1.3. Une dramaturgie de la matière

La matière est sans nul doute une source de questionnements énorme et angoissante, les définitions et concepts étant infinis. Néanmoins, la matière que la piste, ou la scène, donne à voir peut devenir évidente, et créatrice d'univers, ou réceptacle de souvenirs. Ces souvenirs de l'objet, comme Jean-Luc Matteoli les a pensés, sont activés dès lors que cette matière utile est présente sur scène, et que sa fonction première disparaît progressivement pour laisser place à une nouvelle matérialité, cette fois-ci poétique. Cette poésie de la matière, source de dramaturgie et d'écriture du réel, peut émaner de la beauté de l'objet technique. En effet, cette matière utilitaire et technique peut atteindre une valeur esthétique et poétique par son insertion dans un univers, comme celui du spectacle. Et c'est justement ce geste du déplacement, de la vie à la scène, qui fait que l'objet, inséré dans un univers qu'il prolonge, devient beau et poétique. Gilbert Simondon décrit à ce sujet que « L'objet technique est beau quand il a rencontré un fond qui lui convient, dont il peut être la figure propre, c'est à dire quand il achève et exprime le monde. »¹²⁵ La fonction initiale de l'objet doit être prise en compte pour notifier son insertion dans un univers, et lorsque cet ensemble est perçu, la magie opère. Et c'est peut-être pour cela que la corde, ignorée au quotidien, devient magistrale et d'une grande beauté sur la scène ; parce que son histoire

124 Annexe n°3, [1:23:10-1:27:00].

125 SIMONDON Gilbert, *Op. Cit.*, p. 185.

fait apparaître l'évolution humaine, parce que sa composition ressuscite des savoir-faire oubliés, et parce que son utilisation acrobatique réveille ce goût de l'extraordinaire. Gilbert Simondon poursuit en constatant qu'« un outil peut être beau dans l'action lorsqu'il s'adapte si bien au corps qu'il semble le prolonger de manière naturelle. »¹²⁶ La symbiose entre corps et agrès, au service d'une création, garantirait une certaine beauté. Par ailleurs, il est assez courant de parler des agrès comme d'un prolongement de soi, d'une extension de son propre corps pour atteindre l'extraordinaire. C'est la connexion entre circassien et matière, réunis dans l'action performative, qui pourrait être source de poésie. Gilbert Simondon finira justement par dire : « D'ailleurs, ce n'est jamais à proprement parler l'objet qui est beau : c'est la rencontre, s'opérant à propos de l'objet, entre un aspect réel du monde et un geste humain. »¹²⁷ Cette co-présence, matière transformée et artiste, permettrait d'ouvrir sur un fragment du quotidien, et d'en extraire la beauté. Une des dramaturgies du cirque pourrait donc être issue de ce simple regard sur la matière, et de son contact avec le corps. Cette narration organique pourrait dire le monde, et raconter l'humain dans son environnement.

L'agrès, concentré de matière d'action, n'est donc pas qu'un support de la prouesse acrobatique, ni un simple partenaire de jeu. La corde pourrait bien être le point de départ et le fil conducteur d'une dramaturgie, d'un sens et d'une réflexion sur l'univers sensible et mobile qui nous entoure. Dans sa réflexion sur les dramaturgies du cirque, Barbara Métais-Chastanier développe ce que pourrait être cette dramaturgie de la matière dans le cirque et explique :

Car si avec le nouveau cirque, on a vu apparaître et se développer des spectacles monodisciplinaires, les agrès ont eux aussi évolué, la panoplie des incontournables cédant la place à des inventions étonnantes, appelant avec elles le développement de nouvelles techniques. [...] Dans l'un et l'autre cas, ainsi que le remarque Johann Le Guillerm : "L'objet ou la matière utilisés sont la source même du spectacle, ils sont à l'origine du processus, puisque mon objet matérialise mon idée. Et dans la réalisation de ce qui deviendra mon agrès, l'idée de départ peut s'infléchir, voire être contrariée par la réalité de ce que l'objet peut faire ou pas. L'objet contraint le numéro et a le pouvoir d'en changer la nature même." Autrement dit, l'agrès détermine une dramaturgie d'un type bien particulier puisqu'elle repose sur l'épuisement des possibles que semble offrir la matière et sur l'ouverture à d'autres espaces qu'elle peut entraîner, comme le fait d'accepter de perdre en technique ou en virtuosité, ainsi que le remarquait Alexander Weibel pour explorer des zones où autre chose – qualité d'une présence, d'une émotion ou d'une figure – peut alors prendre le dessus.¹²⁸

Le lien entre renouveau des supports acrobatiques et création d'un nouveau langage

126 *Ibid.*, p. 186.

127 SIMON Gilbert, *Op. Cit.*, p. 191.

128 MÉTAIS-CHASTANIER Barbara, «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?», Agôn [En ligne], Cirque et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, consulté le : 26/02/2020, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>.

gestuel est bien visible ici. De plus, cette dramaturgie de la matière serait inépuisable, dans la mesure où elle se fonde sur les affordances des objets, et sur le déplacement d'univers qui les a conduits à la scène. La technique acrobatique normée ne trouve évidemment plus sa place dans une pratique qui repose sur l'exploration de l'inconnu, et sur la capture de nouvelles actions, dépendante de l'expérience de chacun. Cette dramaturgie place donc l'observation et la transformation de la matière en son centre, et s'attache à en dévoiler les relations corporelles.

La matière, dans ses infinies mutations, et dans toute sa complexité temporelle et dynamique, peut donc faire surgir des imaginaires qui seront la base dramaturgique d'un spectacle. La corde, grâce à son histoire et à ses capacités de transformations, peut ainsi être le point de départ et l'inspiration d'une création. En élaborant un rapport plus respectueux et conscient à la matière, les circassiens seraient alors en mesure de démontrer la poésie et les mouvements qui s'y cachent. Cette posture d'explorateur de l'objet et de technicien du sensible est permise depuis le cirque contemporain et grâce à une hybridité pratique de ce dernier, qui entraîne notamment à la danse ou à d'autres pratiques à la fois corporelles et psychiques. Dans le très récent ouvrage *Contemporary Circus*, il est d'ailleurs possible de lire :

*In some of the memorable Contemporary Circus work that is being developed, the performers reveal a unique physical narrative or poetics, which emerges through the particularity of their own body and their own lived experience, in relation to the metaphors inherent in the apparatus. This is the work where the interaction between the physical language, the performer, and the apparatus moves beyond spectacle and visceral or kinaesthetic response, and beyond a demonstration of mastery over the apparatus, into an area with the power to explore complex nuanced emotions and subjectivities.*¹²⁹

Les impératifs de prouesse et de surenchère ont ainsi été remplacés par une quête de la sensibilité. Cette dernière peut se traduire par une mise en avant des identités artistiques qui habitent les circassiens, ou par un nouveau regard sur le quotidien, mis en exergue par cette poésie de la matière.

La matière contient finalement ces potentialités d'action, cette promesse du mouvement et initiation au geste, qui pousse les circassiens à explorer leur technique selon leur expérience et perception. La matière devient le miroir de l'influence que le corps peut avoir sur elle, et devient le terreau des artistes, riche en inconnu et en émotions. Cette

129 LAVERS Katie, LEROUX Louis Patrick, BURTT Jon, « Apparatus in contemporary circus », *Contemporary circus*, New York : Routledge, 2020, p. 12.

dramaturgie de la matière légitime, d'une certaine manière, les changements matériels que la corde peut subir, et accueillir, tout en conservant son essence : à savoir, un savoir-faire ancestral et manuel, une linéarité verticale, et un lien entre ciel et terre. Ces considérations sur la matière circassienne permettent de déduire que la corde est matière d'action, et que ce dynamisme doit s'exprimer par un lien entre espace et perception. La matière de la corde n'est pas une qualité stable de cet agrès, mais elle doit néanmoins demeurer un point d'ancrage dramaturgique et sensible.

2) La corde comme surface de la mémoire

Les précédentes réflexions sur la matière et ses liens avec le cirque permettent de jeter un nouveau regard sur la corde et de repenser la façon dont celle-ci active la mémoire et/ou l'action. Ce n'est pas uniquement par le biais de la matière, large thème, que les capacités narratives et corporelles de la corde seront explorées ici, mais plus précisément par l'angle de la texture, autrement dit, du contact. La texture implique ce lien fondamental, cette rencontre, entre matière et humain, qui est au cœur du projet *La texture comme Matière Interprétative*¹³⁰. Cette recherche entre cirque et arts textiles a réuni José Córdova et Alvaro Valdés, ainsi que l'historienne et artiste textile Victoria Sáez. Cet essai sur la texture réunit donc un élément commun aux arts textiles et au cirque : la corde, et sa fabrication ancestrale. L'objectif principal de ce travail est d'explorer les relations entre texture et imaginaires, entre sensations et développement créatif. *La texture comme matière interprétative* est donc un projet extrêmement pertinent vis-à-vis de la réflexion de ce mémoire, car il propose d'expérimenter des transformations visuelles, matérielles, texturales et d'impacter le ressenti. Par ailleurs, cette expérimentation fait la jonction entre deux axes majeurs de ce mémoire : l'aspect ancestral du savoir-faire du tissage, et l'innovation avec de nouveaux matériaux.

2.1. Héritage et artisanat

L'entretien sur lequel se fonde cette partie a été réalisé auprès d'Alvaro Valdés, circassien depuis son adolescence et initialement trapéziste. Originaire du Chili, c'est dans ce pays qu'il s'est professionnellement formé aux arts du cirque et qu'il a pu rencontrer José Córdova. Spécialisé en équilibre et au trapèze, Alvaro Valdés s'est pourtant tourné vers la corde lisse à l'occasion d'un solo après sa sortie d'école. N'affectionnant pas

130 Ce travail de recherche soutiendra la réflexion des prochaines parties, notamment grâce à un entretien réalisé avec un des deux protagonistes de ce projet.

particulièrement cet agrès, ni cette discipline, il l'a choisie pour sa portée symbolique et l'assimilation visuelle avec le thème de sa création : *flagelo* (fléau, en français). Il est intéressant de remarquer que ce premier rapport à la corde s'est fait en dehors de tout apprentissage technique classique, et uniquement par intérêt visuel. Cette démarche est assez rare dans le cirque, car le choix de l'agrès se fait ici dans un second temps, pour des raisons dramaturgiques, et non par habitude ou formation acrobatique. Dès lors, c'est le pouvoir d'évocation de la corde qui a attiré Alvaro Valdès, qui a cherché de nouvelles figures, qui a privilégié le sentimental à la technique, et qui est sorti des sentiers battus de la prouesse. José Córdova et Alvaro Valdés ont choisi de travailler ensemble par amitié, mais aussi par intérêt commun : celui de voir les agrès de cirque matériellement modifiés et de ne plus imposer une interprétation à l'objet, mais de laisser ce dernier se raconter. Partant du constat que le monde du cirque a pour habitude de modifier la technique physique, les types d'accroches, l'organisation visuelle, *etc.* de la corde, ils ont choisi de toucher à ce que peu avaient entrepris : la matière. Leur projet¹³¹ a été soutenu et financé par le Conseil National de la Culture et des Arts du Chili en 2016 et annonçait un changement matériel de la corde circassienne – passant par le plastique, le papier, le lin et autres matières – ainsi qu'un apprentissage et une application des techniques de cordage andines, aux côtés de Victoria Sáez, artiste textile.

La dimension historique et la notion de transmission sont deux moteurs très importants de ce projet, et qui sont d'ailleurs communs aux arts du cirque, comme aux textiles andins, vieux de plus de treize mille ans. C'est justement par ce ravivement d'une expression textile ancestrale que les deux circassiens espèrent atteindre un nouveau lien avec la corde, et leur propre corps. La culture textile andine regroupe les techniques d'Amérique du Sud, et notamment des anciennes civilisations dans la confection des décorations, des tresses, vêtements. Ce projet s'est ainsi accompagné de tout un travail de recherche historique, afin de se plonger dans les cultures incas, mayas, chiliennes et d'apprendre comment était conçu ce travail des fibres. Dans cette culture andine, les tissages étaient utilisés pour les costumes lors de rituels, mais aussi pour la fabrication de ponts. À l'identique de l'ouverture de ce mémoire, leurs investigations leur ont permis de retracer l'évolution de toute une civilisation. Cette évolution, c'est aussi celle des matières qui se sont accumulées au fil des siècles, améliorant la résistance, mais aussi l'esthétique des objets tissés. D'une certaine façon, ce projet permet de poursuivre une évolution qui a

131 Il est possible de consulter une vidéo résumant leur projet, ainsi que leurs résultats en suivant ce lien : <https://vimeo.com/200020840>

débuté il y a des millénaires, de renverser ce rapport utilitaire de la quête de résistance par une recherche artistique, et de ressusciter les techniques de tressage pour donner à voir un pan de l'histoire humaine au sein du cirque. Malgré la dimension éminemment artistique de ce projet, il réside une pensée technique très importante. En effet, la transmission et l'apprentissage des techniques de tissage et tressage andines impliquaient de faire un choix parmi toutes les modalités d'entrecroisement des fibres. Autrement dit, certaines techniques s'accordaient mieux que d'autres avec la pratique acrobatique et le besoin de sécurité pour le travail en hauteur. C'est au fur et à mesure du projet qu'Alvaro Valdès et José Córdova ont réalisé sa valeur d'archive, en plus de sa dimension artistique. En outre, cet art textile andin est peu à peu en train de s'éteindre, faute d'intérêt pour le tissage, le tricot, mais aussi par un changement dans l'éducation et l'apprentissage. En effet, l'art textile était enseigné aux femmes, mais aussi aux hommes pour confectionner leurs costumes de guerre. Le changement d'époque et de mœurs s'accompagne donc de la perte des traditions ancestrales, qu'Alvaro Valdès et José Córdova considéreront ensuite comme leur culture, leurs racines. En ravivant, voire ressuscitant, innocemment et inconsciemment ces techniques, les deux circassiens se sont mis dans la peau des tisserandes, et ont fait tomber les préjugés de genre sur cet art textile.

Le cœur du projet de recherche étant la corde et sa fabrication, le choix a été fait de ne pas se mettre au premier plan en tant qu'artiste acrobate. Cette posture humble a ainsi conduit à une exposition des cordes, à leur mise en valeur par la possibilité de les voir, mais aussi de les toucher. Toutefois, pour conserver l'aspect performatif du cirque, Alvaro Valdès et José Córdova ont choisi de réaliser des petites vidéos montrant les particularités de chaque corde, et de chaque corps sur la corde. Le but est de donner à voir la rencontre entre la corde innovée et le corps bouleversé par ce changement de matière, et donc ce changement d'imaginaire. Par ailleurs, il est assez surprenant et beau de voir ces corps explorer et bouger sur ces assemblages de matières curieux, troublant l'aspect initialement organique de la corde. En effet, s'ils ont commencé par apprendre les techniques textiles avec de la laine, les deux circassiens, épaulés par l'artiste textile, ont choisi de se décentrer des matières habituellement organiques utilisées et de décupler l'éventail des matériaux. Ainsi, ils ont choisi cinq techniques différentes, pour cinq textures différentes, comme peut le montrer l'échantillon visible dans l'illustration 10.



Illustration 10: Echantillon des cordes du projet
© La texture comme Matière Interprétative

La corde de coton tressée s'est ainsi transformée en corde de plastique ou de papier plate, ou encore en corde en laine ronde. Les changements pour la corde traditionnelle circassienne sont multiples : non seulement la matière est modifiée, mais aussi son organisation. En effet, l'agencement des brins est réfléchi en fonction des caractéristiques des matériaux, qui induisent à leur tour un comportement artistique unique, pouvant aussi être bouleversé selon l'espace d'exploration. En réalité, les conséquences et motivations directes de ces transformations de la corde s'exercent sur le corps. Si certains des auditeurs de ce projet doutaient de la possibilité de faire du cirque sur ces cordes artisanales et inhabituelles, les deux circassiens ont prouvé la faisabilité de leur recherche et ont démontré leur volonté de se détacher d'un héritage technique circassien, parfois aliénant et répétitif. En modifiant le type de technique de fabrication de la corde, le contact avec cette dernière se transforme : par exemple, Alvaro Valdès confie qu'une corde plate (comme celle en papier ou plastique) ne peut pas être prise à pleine main comme la corde lisse traditionnelle, il faut ouvrir les mains et user d'autres stratégies. En modifiant la matière de la corde et sa forme, les deux artistes pénètrent dans le cœur de leur sujet : la texture. Cette posture rebelle, de révolutionner les objets circassiens traditionnels, se légitime par une fatigue, voire une rébellion, des attendus acrobatiques et de l'injonction à la prouesse technique, passant par l'acquisition d'un vocabulaire gestuel impersonnel. Finalement, en réinventant un nouveau vocabulaire acrobatique sur ces cordes innovantes, les deux artistes espèrent défendre le cirque pour sa liberté de création et son renouveau perpétuel. Pour eux, les capacités corporelles doivent être mises au service d'un langage, celui du cirque, de cet art comme système de communication entre êtres humains, désireux d'explorer

l'inconnu et de sortir du cadre. Alvaro Valdès finira par formuler cette phrase qui résume bien l'impasse dans laquelle le cirque se trouve quelques fois : « finalement, notre corps s'est entraîné pas mal d'années pour ça [faire des choses extrêmes] et je défends plutôt cette idée de s'interroger sur ce qu'on fait avec tout ça, avec tout ce qu'on s'est entraînés... juste répéter la même chose ? »¹³².

2.2. La texture comme point de départ

La texture et la nécessité du contact sont les points essentiels de ce projet qui tend à démontrer la puissance de l'imaginaire lorsque ce dernier prend appui sur le concret de la matière. L'hypothèse de départ du projet était que la texture peut influencer sur l'imaginaire et sur la *mémoire émotive*. Il s'agit là d'un terme récurrent dans les descriptions d'Alvaro Valdès et qui semble réunir les souvenirs et les existences passées de la matière, ainsi que ses affordances. En effet, la *mémoire émotive* est à la fois cette nostalgie dont il est difficile d'identifier l'origine, et ce ressenti qui fait appel à une mémoire passée, voire enfouie, que seule la découverte de la texture peut réveiller. Cette *mémoire émotive* semble justement être ce qui fait la liaison entre la texture et les nouvelles interprétations, car elle permet de connecter le concret de la matière à ce qu'elle a d'insaisissable.

La texture devient cette fine membrane qui sépare les souvenirs internes à l'objet des représentations extérieures qu'il peut produire. Cette dernière est mise en exergue dans ce projet qui parvient à la mettre en avant par un changement de la matière et de la forme. La corde lisse ne l'est plus, Alvaro Valdès et José Córdova y ont ajouté du relief grâce à des techniques de tissage traditionnelles. En prenant la texture comme point de départ de leur expérimentation, les deux circassiens ont réalisé à quel point le contact est primordial dans le monde du cirque. Plus précisément, en façonnant leur propre agrès, ils ont compris qu'une des conditions majeures du cirque est la présence d'une surface. Ainsi, le cirque ne peut se faire qu'au contact de. La corde est évidemment une surface, même si son apparence linéaire peut faire croire le contraire, il faut davantage penser à toutes les lignes qui la composent et dont l'assemblage nous ramène à la citation suivante : « Si plusieurs lignes sont réunies, comme des fils dans une toile, elles formeront une surface. »¹³³ La corde est bien une surface, au même titre que le sol pour un acrobate, et garantit la performance circassienne. Le contact est donc bien un élément nécessaire, et pour perturber celui-ci et en extraire la dimension sensible, Alvaro Valdès et José Córdova ont

132 Annexe n°4, [0:51:14-0:52:18].

133 ALBERTI BATTISTA Leon, *De Pictura* (Alberti, 1992 [1435], p. 75) in INGOLD Tim, *Une brève histoire des lignes*, Belgique : Zones Sensibles, 2019, p. 57.

choisi de changer la texture de la surface d'un des éléments du cirque. Ce lien entre cirque, texture, forme et matière se fait donc d'abord par une exploration technique, voire artisanale avec la construction des cordes, puis par une rencontre sensible donnant lieu à des imaginaires multiples.

La fabrication manuelle de ces surfaces circassiennes est une étape extrêmement importante, car elle ajoute encore du contact entre l'artiste et la matière. En effet, la confection d'une corde de huit mètres, pour prendre l'exemple de celle en plastique, peut prendre jusqu'à quatre-vingt-dix heures de travail. Alvaro Valdès et José Córdova ont finalement passé un grand nombre d'heures avec leurs cordes, avant même de pouvoir grimper dessus. Ce temps de création qui réunit les mains et la matière semble primordial pour découvrir l'objet, en connaître toutes les caractéristiques et sortir de l'aliénation annoncée par Gilbert Simondon. Pendant la fabrication, le ressenti, la confiance et le savoir passent par les mains, par les heures de tricotage et de tressage, qui conduisent à une connexion très forte avec la corde, voire une affection. Du point de vue des observateurs et visiteurs de l'exposition, c'est le contact visuel qui prévaut avant le contact physique. Le premier constat qui peut être dressé face à l'observation de ces cordes est leur grande beauté plastique. Le choix de créer une exposition accentue cette esthétisation de l'objet, d'autant plus lorsqu'il est excentré du contexte circassien. Comme il est possible de le voir sur l'illustration 11, les cordes tressées par Alvaro Valdès et José Córdova présentent de très beaux motifs et couleurs aux reflets de la culture andine de laquelle elles sont inspirées.



Illustration 11: Motifs et couleurs sur une des cordes du projet © La Texture comme Matière Interprétative

Ces cordes se démarquent énormément de la corde lisse blanche par une variété de textures, de couleurs, de motifs. Le travail, en plus d'être artisanal et artistique, s'augmente d'une dimension plastique. Il y a donc un double intérêt dans la transformation de la corde

lisse de ce projet : exploiter la beauté de l'objet et son statut de surface circassienne. Par ailleurs, la complexité de ces motifs peut faire penser aux *quipus* incas qui avaient été évoqués plus tôt. Il n'existe alors plus de doute sur la portée symbolique de la corde qui est esthétisée par son exhibition, et par les choix dans sa fabrication.

Alvaro Valdès raconte que cette transformation de la corde lisse est visuelle, matérielle, sensible, mais aussi affective. Le fait de créer son propre agrès semble offrir un nouveau regard sur celui-ci, beaucoup plus lucide. Même si chaque corde lisse possède une histoire et une technique particulière, Alvaro Valdès accorde beaucoup moins de valeur aux cordes fabriquées industriellement dont la surface est trop lisse et l'empêche de se véhiculer sans appréhension. Les cordes plus brutes et en relief que les deux circassiens ont créées leur offrent de la nouveauté et une plus large gamme de gestes. En effet, déployer la texture permet d'ouvrir le geste sur des horizons inattendus. Alvaro Valdès utilise une image assez parlante à ce propos : « [avec une corde lisse industrielle] c'est comme si je n'avais rien de nouveau, c'est comme si je répétais la même chose, c'est comme si il y avait une limite, un plafond que je reconnais depuis un moment et sous lequel je travaille, alors que sur les autres cordes, j'ai plus d'étages. »¹³⁴ Cette ouverture sur de nouvelles possibilités gestuelles est permise grâce à une grande humilité de la part des deux circassiens qui acceptent de laisser leurs habitudes acrobatiques et corporelles de côté. Le risque de conserver la même forme extérieure de la corde lisse était d'imposer le même vocabulaire technique à ces nouvelles cordes, de se répéter. Or, Alvaro Valdès et José Córdova sont partis du principe que s'ils travaillent sur un objet différent, leur pratique doit aussi l'être. Ils perçoivent ce respect de l'objet comme un dialogue, une écoute de ce qu'il appelle à faire, ce qu'il afforde, d'une certaine manière. L'objectif est de trouver une nouvelle relation qui se traduit par une offre gestuelle de la part de la corde, pouvant se résoudre grâce à l'outil corporel des deux circassiens. Finalement, laisser place à cet imaginaire et à cette *mémoire émotive* de la matière et de la texture passe par l'ouverture aux affordances (dépendantes de l'environnement et des capacités de chacun) et par un renoncement de l'étalage des capacités acrobatiques.

Si un premier contact semble naître pendant la fabrication des cordes, il en est de même pour les récits contenus par ces dernières. En effet, l'usage des cordes comme moyen d'écriture a été exploré plus tôt, mais il est possible d'y faire ici mention avec cette réflexion d'Alvaro Valdès : « on a beaucoup réfléchi à tout le temps où on est en train de

134 Annexe n°4, [0:39:01-0:40:03].

tricoter, à tout le temps qu'on partage avec un autre (parce que dans ce cas, on était tout le temps deux), à tout ce qui passe, à tout le monde intérieur d'un tricoteur, à tout ce qu'on partage au delà de faire une corde [...]. »¹³⁵ Vraisemblablement, il est très intéressant de considérer le processus de fabrication comme la première couche narrative et mémorielle de la corde. Si certaines tribus parvenaient à élaborer tout un système de notation à partir de nœuds de corde, Alvaro Valdès, José Córdova et Victoria Saez ont aussi construit leur langage. Par exemple, sur un accroc ou un défaut de la corde, peut-être peuvent-ils y identifier un instant précis de la fabrication et en traduire l'émotion qui s'y était jouée, le dialogue qui y avait pris part ? Il est primordial de prendre en considération le monde interne des tricoteurs, tisseurs qui effectuent le même geste répétitif et renforcent ce souvenir dans l'objet. Puiser des interprétations de l'objet, de sa réalité, pour développer des imaginaires crédibles et fondés commence dès la fabrication qui est finalement un processus technique et émotionnel.

2.3. Du réel à l'imaginaire

Liu Xie, cité dans l'ouvrage *Une brève Histoire des Lignes* de Tim Ingold, qui a été analysé bien plus tôt faisait aussi mention de cette écriture par les cordes à nœuds. S'il est possible de raconter par les nœuds, il doit aussi l'être de raconter pendant les nœuds. Une construction de la mémoire et de l'histoire commune serait possible pendant le tissage, et ces dernières pourraient être conservées par la corde et réutilisées ensuite par les interprètes. En outre, fabriquer sa propre corde permet de remonter le cours de son histoire et de réinvestir les récits qui ont entouré sa conception et qui auront pu impacter son interprétation future. Tous les éléments participant à la réalité de ces cordes doivent être pris en compte dans ce projet qui témoigne d'un besoin de vérité, même si cette dernière est propre à chacun. Cette quête de sincérité passe par un réalisme extrême qui impose de ne pas s'inventer des imaginaires et de ne pas les imposer à l'objet, mais de puiser ces images de l'objet même, de sa texture.

Alvaro Valdès et José Córdova ont mené ce projet en se concentrant sur la texture, tandis que l'objectif à mener était en fait l'interprétation. Les deux circassiens sont partis du constat que, pour des questions dramaturgiques, il leur était parfois demandé de projeter des sensations, des imaginaires sur la corde – par exemple, qu'elle pèse beaucoup, qu'elle est douce ou dure, *etc.* Or, ces processus de création omettaient complètement d'intégrer le corps dans ces représentations mentales. Leur défi est donc de simplifier ce relais entre

¹³⁵ *Ibid.*, [0:54:01-0:55:45].

imaginaire et dramaturgie, de réduire ce travail mental d'invention en proposant de vrais motifs dramaturgiques, passant par le ressenti, et donc la texture. *La texture comme Matière Interprétative* contient presque tout cela dans son titre, tout cet enjeu de fabriquer de nouvelles interprétations à partir de la matière et du toucher. Alvaro Valdès confie à ce propos : « peut-être que c'était plus efficace au niveau de l'interprétation d'aller toucher quelque chose qui est déjà réel, et qu'il ne faut pas imaginer parce que ça existe »¹³⁶. Pour prendre l'exemple de la corde en laine, cette dernière peut éveiller toute une mémoire autour de l'hiver, d'une grand-mère qui tricote, du confort et de la chaleur. Finalement, ce processus innovant que proposent Alvaro Valdès et José Córdova tend à concrétiser les idées et les émotions qui sont contenues dans une matière, une texture. L'interprétation, tout comme le langage corporel, appartient à chaque artiste en fonction de ses formations et de son vécu. Les imaginaires suscités ne sont pas abscons et lointains des artistes, car ils sont issus de cette quête de la *mémoire émotive*, de ses souvenirs que les sens éveillent. Alvaro Valdès et José Córdova ont donc relevé l'immense défi de construire des agrès qui soient à la fois surfaces d'un langage corporel et surfaces d'une mémoire, d'un imaginaire. Chaque objet possède sa matière, son identité, son histoire et offre des pistes d'interprétations en fonction de l'interprète.

En partant du réel pour tisser de nouvelles interprétations tangibles, les deux circassiens ont été contraints de considérer l'ensemble de la réalité de l'objet. Cette dernière semble s'achever par l'espace dans lequel les cordes finissent par s'inscrire. En effet, par la création de petites performances filmées, Alvaro Valdès et José Córdova se sont aperçus des différences d'interprétation en fonction des personnes et du lieu de représentation. Si la corde était à l'intérieur, à l'extérieur, dans un coin, dans un arbre, *etc.* les thématiques ressenties et abordées pouvaient être complètement différentes, de même pour ce que chacun y percevait. Cette réalité de la corde passe évidemment par son intégration dans l'espace, mais aussi par sa perception auditive. L'importance visuelle de la corde a déjà été mentionnée par sa beauté plastique et le soin apporté à son apparence, mais il faut aussi prendre en considération le son que ces différentes matières peuvent produire. En effet, Alvaro Valdès raconte que la corde en plastique, par exemple, produisait des sons remarquables et qui témoignaient presque de son caractère non-organique. Par ailleurs, les deux artistes ont pu constater, avec cette corde, qu'une matière non-organique conférait moins d'affect et suscitait moins de souvenirs. Le comportement envers cette corde de plastique était plutôt de l'ordre de l'observation, de la curiosité envers son fonctionnement.

136 Annexe n°4, [0:15:01-0:16:04].

Pour finir sur le travail d'Alvaro Valdès et José Córdova, et de leurs cordes hors normes, il est nécessaire de revenir sur cette notion d'affect et sur la relation qui s'est tissée tout au long de ce projet. Dès lors qu'Alvaro Valdès et José Córdova ont fait le choix de porter leur projet sur la texture comme catalyseur de la *mémoire émotive*, leur approche devenait forcément émotive et très personnelle. Le processus de création, passant par des heures et des heures de fabrication de corde, n'est pas non plus sans impact sur la relation qu'ils ont acquise avec l'objet. En effet, une relation de confiance s'établit entre les circassiens et leurs agrès grâce à leur apprentissage de techniques ancestrales. Sur cette certitude de la fonctionnalité des cordes, Alvaro Valdès témoigne :

On était sûrs de la technique qu'on avait choisie, on était sûrs que ça allait nous supporter, on était sûrs d'avoir fait tous les calculs mathématiques pour qu'elle [la corde] soit trois fois plus forte que nos poids, qu'on ne fait pas de chutes, [...] qu'on a choisi les techniques plus dures et plus solides pour celle utilisée pour le duo. Mais quand on montait, même si on savait tout ça, on avait beaucoup peur.¹³⁷

Il est très intéressant de constater que la confiance en l'objet, qui permet de grimper dessus, passe d'abord par une confiance dans les techniques qui ont servi à le fabriquer. Néanmoins, ce serait être aliéné à cet objet, pour reprendre la pensée de Gilbert Simondon, de croire en son infailibilité parce qu'il est le produit d'une technicité humaine. C'est justement parce qu'Alvaro Valdès et José Córdova étaient conscients des matériaux utilisés, de leur assemblage et de leur instabilité qu'ils pouvaient en craindre la résistance. Ce processus de création a permis à Alvaro Valdès et José Córdova une ouverture de conscience envers ces temporalités que l'objet traverse, et les transformations qu'il continue à subir après sa création.

Pour revenir à cette relation et cet affect qui unit artistes et cordes dans ce projet, il faut aussi prendre en compte la patience et le calme dont Alvaro Valdès et José Córdova ont du faire preuve. En effet, le premier contact acrobatique avec les cordes était très lent, raconte Alvaro Valdès, et se passait dans une constante communication. Il dit d'ailleurs : « le premier contact il était assez calme, on n'a jamais fait de grandes choses, on était très bas et un montait, puis il disait ce qui se passait à l'autre ; après, l'autre montait, il disait ce qu'il avait ressenti ; après, on montait un petit peu plus, un petit peu plus ; après, à deux ; après, le premier essai de se mettre tête à l'envers [...] ». ¹³⁸ La découverte corporelle sur ces cordes était donc très progressive et se faisait en portant une grande attention aux sensations, tout comme à la sécurité du corps et de la corde. Cette découverte était aussi

137 Annexe n°4, [0:26:08-0:27:15].

138 Annexe n°4, [0:27:15-0:29:02].

très différente selon les textures et matières, pour reprendre l'exemple de la corde en plastique, cette dernière opérerait un grand dérangement dans les habitudes corporelles. En effet, si les matières organiques garantissent une certaine rigidité, accompagnée d'une très légère souplesse, de la corde, celle en plastique s'étirait énormément et imposait des rebonds au corps qui lutte pour gagner de la hauteur. Malgré la progressivité de ces découvertes, ces dernières ne s'effectuaient pas toujours dans un rapport de confiance totale, ni de terrain connu. Néanmoins, il faut insister sur cette relation organique et ce soin apporté aux cordes. Alvaro Valdès confie qu'il y a une relation de l'ordre de la paternité qui prend naissance depuis le tricotage et tissage, jusque dans l'exploration physique. Les deux circassiens oscillaient à la fois entre une nouveauté radicale – de l'objet, la matière, la texture, le langage physique, *etc.* – et un lien évident avec les cordes. Ce lien s'ancre dans un sentiment de l'ordre de l'amour, et de la fierté de voir une œuvre accomplie du début à la fin. Une grande beauté se dégage de cet affect, de ce lâcher-prise qui consiste à donner sa confiance à un objet sans être convaincu de sa résistance. Alvaro Valdès confie que cette peur est justement un moteur pour continuer à évoluer dans le cirque, continuer à se dépasser et à faire face à ses émotions humaines, à sa vulnérabilité. Cette beauté de la paternité, voire cet accouchement de la matière à l'objet, conduit à une symbiose entre corps et corde, entre matière et espace, entre textures et imaginaires. L'illustration 12 montre bien cette cohésion entre les individus et la surface qu'ils ont fait de leurs mains, et cette forme d'abandon à la texture témoignant d'une grande humilité.



Illustration 12: Alvaro Valdès et José Córdova sur une des cordes du projet © La Texture comme Matière Interprétative

Avec ce projet, Alvaro Valdès et José Córdova ont joué avec cette frontière entre

objet et corps qui est celle de l'imaginaire. Représenter le réel tel qu'il n'est pas visible à l'œil nu semble être un des défis relevés par leur travail, tout comme le fait d'ouvrir un dialogue entre la texture et la *mémoire émotive*. Si l'enjeu initial de ce projet ne se concentrait que sur la texture comme vecteur d'imaginaires, beaucoup d'autres objectifs ont été atteints. Ces derniers sont d'ailleurs de taille, pour ne prendre que l'exemple de la sauvegarde des traditions culturelles d'Amérique du Sud. Même si la continuité de ce projet reste en suspens, Alvaro Valdès s'accorde à dire que ce travail aura ouvert une partie de leur tête, de leur corps et de leur émotion. Cette ouverture se retrouve dans l'envie de donner à voir des univers plus personnels et profonds, et un monde de l'ordre du sensible. Une fois de plus, les artistes opérant des transformations de la corde passent par des processus extrêmement intimes et faisant un lien entre matière, espace, et corps. Ces liens semblent être des piliers pour toucher à ce que la corde a d'extraordinairement réel, organique et ancestral. Par ailleurs, tout ce travail autour de la texture qu'ont effectué Alvaro Valdès et José Córdova met en lumière les possibilités dramaturgiques contenues dans une matière, lorsque cette dernière est considérée dans sa dimension affective et mémorielle.

3) Rencontre entre cirque et papier : renversements entre force et fragilité

Afin d'achever cette épopée au cœur de la matière circassienne qui compose la corde, nous allons explorer la création *Pli*, actuellement en cours. Il est intéressant de passer d'un projet de recherche tel que *La texture comme Matière Interprétative*, qui n'a pas encore abouti à une création, à cette création du Groupe La Marge, qui est en construction. Par ailleurs, le travail d'Alvaro Valdès et José Córdova s'établit sur des ressentis très personnels et n'a pas encore démontré comment offrir une cohésion dans les modalités d'interprétations pour les visiteurs/observateurs, c'est à dire, une façon de partager ces *mémoires émotives* intimes et une expérience commune. Alors que, de son côté, la création *Pli* propose de mettre en scène une matière qui, d'emblée, suscite des images ou des souvenirs chez chacun : le papier. En faisant le choix de mêler cirque et papier, le Groupe La Marge promet d'insérer cet élément omniprésent du réel au sein du cirque, et d'affirmer ce dialogue qui existe entre la piste et le quotidien. Cette partie propose donc de traverser ce projet, et de démontrer en quoi les matières qu'il met en scène suscitent des imaginaires collectifs et un nouveau regard sur la corde.

3.1. Le papier, matière circassienne

Le lien entre papier et cirque n'est pas immédiatement évident compte tenu des caractéristiques qui sont généralement associées à l'un et à l'autre. D'un côté, symbole de fragilité, de l'autre de force, le projet *Pli* promet d'emblée de renverser ces prêts-à-penser sur une matière qui n'est pas seulement synonyme de déchirure, et sur une pratique dont les corps ne sont pas indestructibles. C'est en pensant plus précisément à la rencontre entre papier et corde que le lien devient plus évident : il suffit de repenser aux Égyptiens, il y a des millénaires, qui tissaient des cordes à partir des fibres de papyrus, lesquelles seront aussi utilisées pour la confection de papier. Trois éléments rassemblent donc corde et papier : leur caractère ancestral, l'assemblage de fibres, et la qualité organique de ces dernières. Cependant, ce qui distingue ces deux rassemblements de matières, c'est leur organisation : la corde tire, en effet, sa résistance d'une composition tressée, tissée ou tricotée extrêmement ordonnée et méthodique, tandis que l'assemblage des fibres pour le papier est plus chaotique et permet sa déchirure.

Pli s'ancre ainsi dans une posture très intéressante de questionnement autour de l'assemblage des matières organiques, et des possibilités corporelles sur de tels objets. Ce projet de création, entre cirque et arts plastiques, rassemble Inbal Ben Haim, Alexis Merat ainsi que Domitille Martin. Cette dernière avait déjà collaboré avec Inbal Ben Haim pour la création *Racine(s)*, et apporte, une fois de plus, son soutien dans la fusion entre agrès et scénographie. Ce projet est en fait né de la rencontre entre Inbal Ben Haim et Alexis Merat au Centre national des arts du cirque, dans le cadre de la Chaire ICiMa, Innovation Cirque et Marionnette. Alexis Merat a une formation d'ingénieur et sa passion pour le papier s'exprime dans une spécialisation pour les techniques de pliage et de froissage. Son travail oscille entre une dimension artistique – par la beauté de ses créations papier qu'il expose – et une portée scientifique – à travers des écrits théoriques sur les propriétés techniques du papier. Néanmoins, Inbal Ben Haim, qui a été précédemment présentée, a développé cette curiosité pour le papier bien avant sa rencontre avec l'ingénieur, et dans le cadre d'un stage avec Johann Le Guillerm lors de sa formation au CNAC. Plongée dans sa réflexion sur le cirque comme pratique minoritaire, Inbal Ben Haim avait décidé pour l'occasion de réfléchir à la matière de son agrès et de jouer avec le papier comme support de suspension. Ce projet a donc été initié autour de l'année 2016 suite à cet intérêt commun pour le papier et revoit le jour en 2020 pour mener à une création.

En plus des liens entre corde et papier qui ont été mentionnés, le Groupe La Marge

entend affirmer cette connexion entre cirque et papier, qu'il considère être une matière circassienne. Le papier serait une matière circassienne, car il est à la fois simple dans son apparence et sa composition, parce qu'il appartient au quotidien des êtres humains avec lesquels il possède un lien intime, et finalement parce qu'il possède des propriétés techniques extraordinaires offrant une grande résistance. Tout comme le monde du cirque, le papier aurait ce pouvoir de faire coexister l'ordinaire et le spectaculaire, et par ce biais, de chercher des questions sur l'émotion et l'intimité humaine. Par ailleurs, tout comme le cirque offre des surfaces révélant des capacités corporelles sensibles et techniques, le papier est un dispositif nécessaire à l'écriture, comme système de notation et de transmission de récits. *Pli* entend combiner ces capacités surhumaines du papier et du cirque, avec la même fragilité qui les habite, et de faire cohabiter ainsi corde et récit dans un même support. Le groupe expérimente, teste et crée avec ces grands morceaux de papier kraft (alios) qui sont pliés, froissés, afin de former des supports pour la suspension aérienne. Par ailleurs, le groupe envisage même de fabriquer le papier eux-mêmes afin de trouver une matière adaptée à la pratique circassienne. Ce projet est de taille, car il s'agit de redonner à penser une matière, de transformer profondément un agrès, de combiner deux techniques et histoires ancestrales distinctes et de fusionner matérialité, acrobatie et poésie.

La corde comme le papier sont des éléments très intéressants à placer sur scène, afin de déranger leur aspect utilitaire et d'amorcer un dialogue sur le réel, réduisant ainsi l'écart entre le monde et le cirque. Avec cette présence du papier comme support acrobatique, le cirque peut apporter un nouveau regard sur le monde et déclencher une forme de chaos, de trouble intense chez le public. En effet, déplacer le papier et contredire sa qualité fragile permet de bouleverser la vision du quotidien pour les spectateurs, et d'interroger le champ des possibles. Il est particulièrement spectaculaire d'imaginer une performance acrobatique et poétique sur une corde faite de papier. C'est en fait le premier axe du projet *Pli* : la création d'une corde 100% papier. Grâce à des techniques de froissage et à des recherches scientifiques (permettant de tester la résistance de l'assemblage), le groupe est parvenu à la construction de cordes pouvant supporter plus de 300kg. Le pari est de taille, et le bouleversement opéré sur la corde lisse est colossal, mais que reste-t-il de cette dernière ? La corde lisse de coton n'est clairement plus présente, pourtant, il semble bien légitime de parler ici de corde de papier. Malgré ce changement matériel conséquent, les éléments fondamentaux de la corde subsistent et permettent de qualifier ce nouvel agrès comme tel : la présence du corps acrobatique en hauteur, le lien vertical entre haut et bas,

les techniques de tressage et l'artisanat, l'assemblage de matières organiques, l'ambivalence de la texture entre souplesse et solidité. En plus des caractéristiques précédentes, la mémoire du corps de cordéliste, et la formation aérienne qu'il a reçue, permettent d'inventer la corde là où le coton n'est plus et conserver un héritage artistique. Ce déplacement de la corde dans l'univers du papier permet finalement de redéfinir quelles sont les caractéristiques de la corde circassienne et de s'apercevoir qu'elles sont ici toutes respectées. La pratique demeure dans le domaine du cirque, mais opère un énorme bouleversement visuel, corporel et mental. En effet, quelle provocation d'ajouter au risque de l'ascension, celui de l'instabilité du matériau. Et finalement, ce n'est peut-être là qu'une mise en lumière de ce que tout circassien encoure au contact de matières qui ne sont pas stables et qui évoluent dans le temps.

Comme l'explique Inbal Ben Haim, la pratique de la corde lisse peut s'identifier, mais ne peut pas se catégoriser. En effet, elle dépend du type de corde, de sa longueur, sa technique de tressage, *etc.* La technique est donc toujours soumise à des modifications selon les cordélistes, et semble être dirigée par la matière. Cette matière invite à faire, et cela se confirme avec la corde en papier. En effet, l'utilisation de la corde en papier permet d'affirmer cette autorité des affordances, perceptibles par la connaissance de la matérialité de la corde. Autrement dit, en étant consciente des possibilités de rupture de son agrès, Inbal Ben Haim s'orientera vers certaines modalités de mouvements, ne mettant pas en péril la corde et son corps, et qui sont proposées par cette forme.



Illustration 13: Inbal Ben Haim sur une corde en papier du projet Pli. © Groupe La Marge

L'illustration ci-dessus montre bien cette complémentarité du corps et de l'objet. Par

ailleurs, il s'en dégage presque une évidence dans les types d'accroches corporelles qui semblent fusionner avec la corde en papier, sans mettre en péril sa résistance. Le corps est à l'écoute, en symbiose avec l'objet dont il connaît par cœur la composition et auquel il ne se soumet pas, mais ouvre un dialogue. Cette rencontre entre papier et corps circassien semble ouvrir une conscience à la fragilité de la matière de la corde lisse, et une sensibilité à ce qui est offert par l'agrès. Tout comme Alvaro Valdès, Inbal Ben Haim témoigne de cette révélation de l'instabilité de l'objet que la fabrication manuelle a suscité :

Soudain, je pouvais redouter la résistance de la corde. Quand j'ai construit une corde, je pratiquais et je l'ai déchirée aussi, cette évidence de dire "une corde ça tient", en fait, peut-être qu'une corde ça ne tient pas. Cette question de force, de fragilité, soudain je suis beaucoup plus consciente à ça quand je travaille.¹³⁹

Comme le laissait présager Gilbert Simondon, une connaissance matérielle et des techniques de fabrication ouvre à une utilisation consciente et intelligente, voire éclairée par les transformations que continuent à subir les objets. Par ailleurs, cette conscience de l'instabilité de la matière circassienne ouvre davantage le champ des possibles et de cette pratique minoritaire circassienne, notamment par le désir de découvrir d'autres curiosités, d'autres supports inédits et de nouvelles matières et gestes.

3.2. Réinventer la matière, le corps et l'espace

Les liens entre papier et corde sont désormais plus évidents, de même que la façon dont ils peuvent s'unir dans le cirque. Pourtant, il faut encore déterminer ce que ce changement matériel implique dans la perception de l'espace, dans les mouvements du corps et comment cette transformation est donnée à voir. En effet, le fait de modifier la matière d'un agrès est ici un parti-pris qui semble contribuer à la dramaturgie de la création, il y a donc un intérêt de montrer le passage de la corde lisse de coton à cette corde de papier.

Le projet *Pli* contient une partie des intérêts pour la matière d'Inbal Ben Haim, notamment sa réflexion autour de la justesse du mouvement de l'objet seul. En effet, il est intéressant de voir comment les objets réagissent à une impulsion humaine ou à un élément déclencheur. Cela s'inscrit d'ailleurs, une nouvelle fois, dans une posture d'humilité qui consiste à laisser plus de place à la matière et à la considérer comme surplombante. Cette vie de la matière, *Pli* la donne à voir à travers son deuxième axe qui s'oriente sur une piste suspendue. Il s'agit d'une scénographie vivante qui, une fois déployée et suspendue, peut servir aux suspensions aériennes, et ainsi être qualifiée d'agrès. Le pliage/dépliage de cette

139 Annexe n°3, [1:19:08-1:20:00].

piste, qui prend parfois le rôle d'une marionnette, se fait grâce à des procédés de magie nouvelle, par le biais de petits fils quasi invisibles. Cette piste donne l'impression que la matière prend vie, qu'elle remplit la scène et se déploie de son plein grès. Il est aussi pertinent de penser le son que produit une telle scénographie faite de papier, et qui renforce l'impression de voir un être matériel prendre vie. Par ailleurs, comme en témoignent les deux illustrations suivantes, cette scénographie évolutive donne à voir une transformation de l'espace et la vivacité de ce dernier.



Illustration 14: La piste suspendue (pliée) du projet *Pli* © Groupe La Marge



Illustration 15: La piste suspendue (dépliée) du projet *Pli* © Groupe La Marge

Le projet *Pli* donne ainsi à voir des transformations sur plusieurs niveaux : matériel, spatial, sensible. En effet, ce processus de dévoilement et d'animation du papier produit un effet percutant sur les spectateurs, sensibles à cette magie qui anime le non-humain. Inbal Ben Haim raconte à propos de la piste suspendue que « c'est une manipulation pure de la matière, c'est une espèce de vie que tu donnes à la matière ou à quelque chose qui n'est pas soi-même. Ce n'est pas moi qui actionne dans le monde, et c'est une espèce de façon de voir les autres éléments dans la scène. »¹⁴⁰ Finalement, cette piste devient une métaphore de la vie, dans le sens où elle donne à voir ces échanges qui se jouent constamment entre les objets et les actions qu'ils communiquent. Par ailleurs, c'est aussi un moyen de réinventer l'espace traditionnel circassien et d'affirmer une fois encore cette posture de pratique minoritaire, qui naît dans le cirque et qui y joue l'inconnu, le hors normes, l'oublié.

Un peu plus tôt, les liens qui pouvaient rassembler corde et papier ont été énumérés, et l'artisanat ainsi que le façonnage en faisaient partie. *Pli* met évidemment en valeur ces techniques, et plus particulièrement l'artificialité du papier dont la construction humaine est souvent négligée. Ce rapport commun d'emprunt matériel et de construction entre le cirque et le papier est directement donné à voir dans cette création. En effet, les cordes en papier

¹⁴⁰ Annexe n°2, [1:05:07-1:06:26].

mentionnées précédemment sont fabriquées sur scène, sous les yeux des spectateurs. Cela permet de prouver à tous que le papier peut devenir agrès et supporter un corps, car certains doutes étaient présents ; mais aussi, de construire un objet et son histoire personnelle, et de donner à voir un processus de création, à l'identique du projet *La texture comme Matière Interprétative*. En outre, donner à voir la transformation matérielle et technique permet de démystifier l'acte circassien et d'ouvrir une réflexion sur le changement d'état, qu'il soit corporel ou matériel, et partant de la création ou de la déconstruction. Ce façonnage sur scène met en valeur le processus de création et l'artisanat qui l'accompagne, dont l'ensemble rend palpable cette vivacité de la matière qui bruisse sous les mains et bouleverse l'espace. De plus, cela permet de démontrer l'apparente simplicité du geste du tressage et de rationaliser la fabrication d'agrès et de rendre plus réels, voire communs, les corps qui les manient.

Par ailleurs, ce processus est nécessaire sur scène, car il comporte une grande dimension chorégraphique et met en valeur différents registres de contact avec la corde. En effet, le geste artisanal et utilitaire peut être considéré comme un geste poétique, issu d'un héritage artistique, lorsqu'il est déplacé de son unique but de fabrication. À ce propos, Inbal Ben Haim ajoute : « Il y a toute une danse, il y a le corps, il est impliqué. »¹⁴¹ Une grande poésie se dégage aussi de cette matière qui réagit et change en fonction de cette danse des mains, et du corps tout entier. Cette chorégraphie de papier met en lumière l'univers de mouvements tel que Henri Bergson l'avait pensé, avec ces influences incessantes entre corps et objets : le corps impacte la matière, qui impacte l'espace, qui meut le corps, *etc.* Pour reprendre ses termes, le corps est bien ici « instrument d'action »¹⁴², voire un outil de transformation. Toutefois, le corps aussi est sujet à une transformation dans l'exploration gestuelle et technique de ce nouvel agrès. Si les caractéristiques de la corde sont conservées, ce n'est pas pour autant que la pratique est identique, cela avait été approché plus tôt. Il est extrêmement surprenant de voir à quel point le témoignage de tisserande et de cordéliste d'Inbal Ben Haim se rapproche de celui d'Alvaro Valdès, lorsqu'elle dit :

Je me suis rappelée chaque détail de la fabrication, ce qui fait une connaissance hyper intime qui change vraiment mon état et mon lien avec l'agrès. Ce n'est pas quelque chose qu'on peut montrer, ni quelque chose de très expressif, [...]. C'est comme faire un spectacle avec un enfant, et faire un spectacle avec ton enfant.¹⁴³

Il est fascinant de retrouver le récit de cette relation privilégiée et de ce sentiment

141 Annexe n°3, [0:53:03-0:54:00]

142 BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris : Presses universitaires de France, 1939, p. 253.

143 Annexe n°3, [0:52:06-0:53:03].

maternel envers la corde. L'impression de symbiose entre corps et corde se confirme, car cette dernière semble être une part de l'artiste lui-même, qui laisse à son tour quelque chose de son identité dans cet objet. L'état de corps semble similaire à celui vécu par Alvaro Valdès et José Córdova, et permet cette sincérité et humilité de l'acrobate, ainsi qu'une connexion particulière entre son histoire et celle de l'agrès. La fabrication personnelle de corde, ainsi que le changement de matière, permettent une relation unique avec l'objet et une conscience des états de corps qu'il modifie. Ainsi, Inbal Ben Haim a renouvelé son vocabulaire technique et a davantage travaillé autour de l'alignement (les torsions pouvant fragiliser la corde en papier). Tout un réseau d'influences réciproques se dessine : le corps change la matière, qui change l'objet, la *matière d'action* se transforme, et le corps (conscient de ces bouleversements) accueille les nouvelles possibilités d'action. Cette exploration ne se fait pas dans l'inconnu, mais dans la connaissance de la matière et de l'objet, ainsi que de ses propres capacités circassiennes. Le vocabulaire gestuel se réinvente face à ce corps bouleversé, ce corps qui initie lui-même le changement en renonçant à la répétition de schémas techniques connus.

Pli vient ébranler les conceptions autour de l'espace, du corps et de la matière en dérangeant les habitudes de ces derniers. L'intelligence de ce projet réside dans les choix de l'équipe qui parvient à conserver les fondamentaux des arts du cirque, voire son essence, tout en proposant une vision inédite. Ce nouveau regard n'est finalement qu'un dévoilement des transformations qui sont constamment à l'œuvre autour de nous, et que la scène permet de dépiauter.

3.3. Puissance du nouveau et fragilité de la trace

L'universalité du projet *Pli* est permise par la matière qui est mise en scène, mais aussi par les thèmes qu'elle permet d'aborder. Prendre une matière ancestrale, et néanmoins quotidienne, pour la montrer sous une autre forme, et en extraire la poésie, contribue à ce transfert de l'ordinaire à l'extraordinaire. La beauté de ce projet réside dans cette humilité, ce choix de partir de ce qu'il y a de commun pour montrer le merveilleux. Le papier a une importance dans la vie de chacun – billets, documents d'identité, lettres, papier toilette, *etc.* – si bien qu'il est immédiatement reconnu comme familier par les spectateurs, qui peuvent s'emparer de ses nouvelles représentations. Le groupe La Marge garantit la portée émotionnelle de sa création par cet élément de la vie, par sa transformation comme par sa déconstruction par la déchirure.

Un des autres avantages à travailler le papier, c'est que ce dernier ne peut mentir sur les transformations qui y font passage. La trace dans la matière est extrêmement visible dans le cas du papier, elle témoigne de l'action de l'homme, du passage du temps, au travers de quelques lignes regroupées sous le mot : plis. Si le papier est un élément témoignant de cette poésie de la vie, c'est aussi parce qu'il peut raconter l'éphémère du mouvement, de la vie et mémoriser cette transition entre deux états. Il est d'autant plus pertinent de confronter ce papier et ses plis – traces visuelles du mouvement passé – au cirque qui interroge fréquemment le devenir des corps dans le temps, et les traces qu'il laisse dans la matière, c'est-à-dire l'usure sur les agrès. La trace qui se sculpte dans le papier après l'action humaine témoigne de ces flux réciproques entre les objets matériels, ne cessant de dialoguer par l'action. Toute cette beauté de la trace est au cœur du travail¹⁴⁴ d'Alexis Merat qui joue sur les différentes échelles d'observation de ces plis, mis en valeur par la lumière et augmentés par un travail d'amplification sonore. Le projet *Pli* s'accompagne d'une réflexion sociétale autour de ce refus de la trace, comme signe de vieillissement, et espère pouvoir faire rencontrer personnes âgées et pliages papier dans le cadre d'ateliers. En outre, la trace n'est pas que le symbole poétique d'un mouvement ou d'une action passée, elle est aussi la marque de la fragilité, de la faillibilité. Ces traces ne sont pas présentes que sur le papier dans *Pli*, mais aussi sur le corps de la cordéliste, marquée par le passage de la corde. Agrès et corps humain ont une temporalité, un vieillissement et laissent des traces réciproques dans leur matière, signes d'une rencontre viscérale, charnelle. Finalement, *Pli* aborde autant la question de la déchirure que celle de la résistance, notamment en proposant une déconstruction des cordes en papier. Le travail de pliage du papier semble renforcer ici la capacité mémorielle et émotive de la corde circassienne, en donnant à voir les traces d'une action, d'une force, d'un mouvement. Ces plis deviennent presque une solution au caractère éphémère de l'acte circassien, et du spectacle en général, car ils permettent de retracer, non seulement, les gestes qui ont donné naissance à ces formes de papier, mais aussi les mouvements qui se sont développés sur ces agrès et qui ont scellé leur passage. Finalement, il s'agit d'une sorte d'écriture d'un vécu passé inscrit dans la matière, celui d'un corps, celui d'une forme.

« Tout laisse une trace même si on essaie de la faire disparaître »¹⁴⁵ conceptualise Inbal Ben Haim qui soutient la nécessité de rendre visibles ces marques du temps. Cette

144 Il est possible de voir un échantillon des œuvres papier d'Alexis Merat en suivant ce lien : <http://alexismerat.com/index.php/blog/>

145 Annexe n°3, [1:25:05-1:26:00].

pensée s'inscrit d'ailleurs dans son besoin d'écoute et de présence à l'espace, dont il est nécessaire de rendre perceptible la vivacité. Il est aussi possible d'entrevoir un lien entre cet agrès de papier – réceptacle du mouvement et de continuité dans le temps – et sa technique du tricotage à la corde lisse qui avait été présentée pour *Racine(s)*. En effet, lorsqu'Inbal Ben Haim amorce ses déroulés dans le vide en tricotant la corde avec son propre corps, elle remplit un espace vide. Il est même vrai de dire que la corde trace le mouvement dans l'espace à sa suite et permet de relier son origine à son point d'arrivée. La transformation de l'espace par une action et la permanence de cette dernière dans le temps sont deux moteurs du travail d'Inbal Ben Haim, qui tend à rendre visible l'extraordinaire par la mise en lumière de ce qu'il a de plus commun : le mouvement. Au sein de cette énergie du mouvement se cache en fait un des grands thèmes de son travail et du projet *Pli* : la transformation.

Tout concorde à rendre perceptible la transformation de l'espace, de la matière, et même du cirque. La fabrication des cordes en papier sur scène a été mentionnée, mais il faut rappeler à quel point cela met en perspective la composition de la corde en coton traditionnelle, et à quel point cela vient contredire la stabilité des agrès de cirque en général. Ces traces de la transformation s'inscrivent dans la matière, mais aussi dans l'espace, grâce au regard. En outre, cela permet de conserver une preuve de la transformation, ou de la formation, de la matière. La corde traditionnelle n'est plus présente, mais les artistes la font ressurgir à travers de nouveaux matériaux qui rappellent qu'elle n'est pas un objet fini et figé dans le temps. Si les plis laissent une trace durable dans la matière, le Groupe La Marge laisse aussi l'opportunité au public de retracer ces marques mentalement, en parcourant leur vécu sensible. En effet, avec la fabrication de la corde en papier sur scène, il y a un bouleversement d'un espace très ouvert, à une concentration de ce dernier en une ligne, comme le montre bien l'illustration ci-dessous.

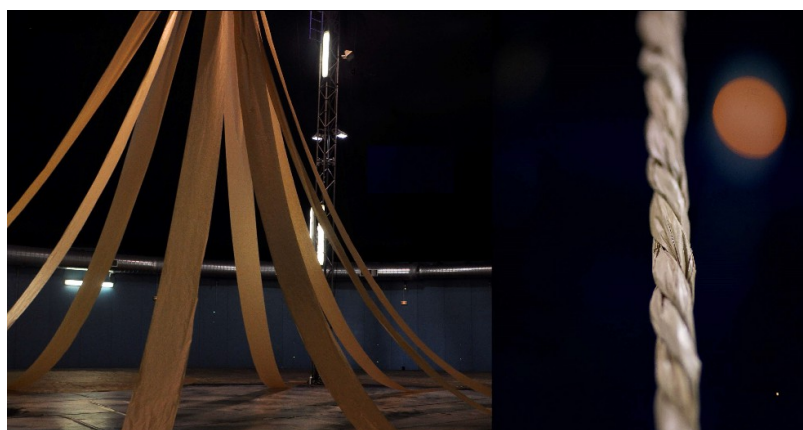


Illustration 16: Du papier à la corde © Groupe La Marge

Pli permet de vivre les transformations de l'espace, et de reconnaître l'aspect dynamique de ce dernier. Le papier trace une histoire, celle d'une matière sensible au temps et au mouvement. Les transformations se font à plusieurs niveaux : matériel, gestuel, et aussi spatial, avec ce renversement de l'éclatement à la ligne. Ce resserrement de la matière dans l'espace permet aussi de rappeler que la corde est avant tout un assemblage de lignes, de fibres, et finalement un regroupement de matière. Toutes ces modalités de transformation sont au service d'une dramaturgie du sensible, du poétique, qui tend à montrer le vulnérable. Cette notion est intéressante à exploiter dans le monde du cirque, qui est une pratique basée sur la performance physique et un aspect sur-humain du corps. La blessure d'Inbal Ben Haim a laissé une trace, une pliure, dans son corps qui lui permet de reconnaître cette fragilité de l'existence humaine. Ce thème est d'ailleurs beaucoup plus universel, car il évite de creuser une distance entre un corps acrobatique surpuissant et un corps humain de l'ordinaire. Tous les corps oscillent dans cette tension entre force et fragilité, induite par ces transformations constantes que tous les corps subissent sur Terre. Le papier, rassemblé dans cet élément circassien qu'est la corde, permet donc d'aborder cet élément du réel qu'est l'instabilité du corps. Par ailleurs, la fluctuation du papier, entre fragilité et résistance, permet de l'utiliser comme un vecteur de contrastes. En effet, cette matière permet d'ouvrir un dialogue entre un corps acrobatique et une matière instable, mais de renverser aussi ce rapport et de montrer un corps vulnérable et une matière solide. La fragilité du corps humain peut d'autant plus être explorée par Inbal Ben Haim, compte tenu de la blessure qu'elle a subie, de ce rappel de la délicatesse du corps humain. Cette délicatesse est d'ailleurs mise en exergue par les traces que le contact avec la matière laisse sur le corps, qui sont visibles par les évolutions du costume d'Inbal Ben Haim. Il s'agit là du troisième axe de *Pli*, qui se concentre sur la réalisation d'un costume de papier, faisant office de seconde peau. Aborder les questions de la fragilité et de la résistance, et renverser les idées reçues associant ces caractéristiques respectivement au papier et au corps, est permis parce que ce projet expose différentes modalités de transformations. Ce n'est qu'en admettant que notre environnement est sans cesse soumis à des fluctuations qu'il devient envisageable de bouleverser la stabilité des êtres et de la matière.

Lorsque les objets cessent d'être uniquement circassiens, et lorsque les corps détournent leurs capacités acrobatiques, leur rencontre au sein de l'espace de représentation aboutit à ce qu'il y a de plus universel, de plus intime et poétique. Le Groupe La Marge,

dans cette création en cours, tisse une autre relation avec les espaces et avec les objets pour affirmer l'importance de l'écoute et de l'humilité, de ce regard sur l'autre et sur la matière. *Pli* ouvre un dialogue entre corps et matière, qui nécessite une grande attention à ces tensions et pressions invisibles, celles qui menacent de rupture, ou de déchirure. Le corps agit sur la matière par une acrobatie fine, il froisse le papier qui conserve cette action sensible dans le temps, tandis que cette matière offre aussi des possibilités d'action. Cet échange laisse des traces, le corps les rend possibles, et la matière les rend visibles. *Pli* est l'histoire d'une rencontre, celle de l'éphémère, celle de la fragilité et de la résistance. Le cirque fait une fois de plus irruption dans le quotidien et soumet encore un autre regard sur le monde, animé de merveilles, mais aussi de risques. Ce projet montre l'extraordinaire dans ce qu'il y a de plus commun, il décentre le regard sur le « possible » et laisse entrevoir aussi ce que le mouvement a de menaçant. En effet, il y a presque une dimension politique et écologique dans cette création qui utilise des matériaux primaires et ordinaires, qui montre la transformation et l'altération des corps et de la matière, et surtout l'impact qu'ont nos actions sur l'environnement. *Pli* promet finalement une grande réflexion sur la place de l'homme dans son environnement, mais aussi une remise en question des catégorisations circassiennes : car sans même reprendre les codes matériels et physiques de la corde lisse, elle est plus que jamais présente.

Conclusion

Ce mémoire touche à sa fin, même si les questionnements ne cessent de s'accroître, et il faut bien jeter un regard sur tout le chemin qui a été parcouru jusqu'ici. L'aspect ancestral de la corde nous a projetés très loin dans le temps et le monde, et a permis de partir de l'origine supposée de celle-ci. En écartant la dimension historique de ce passage, il était primordial de considérer l'évolution de cet objet aux côtés de l'humanité, afin de comprendre comment il n'a cessé de l'accompagner. Cette postérité de la corde au fil des siècles a été permise d'une part par son utilité, et d'autre part la capacité des Hommes à la réinventer et à la transformer sans cesse. Si la corde est autant sujette à ce motif de transformation, c'est sûrement parce qu'elle réunit deux éléments primaires : l'organicité du matériau et la confection manuelle. Ces deux caractéristiques en font un objet intemporel, déclinable presque à l'infini, et surtout sensible aux évolutions sociétales. Par ailleurs, l'artisanat qui a fait émerger cet objet est d'un tel degré de technicité qu'il a à peine évolué jusqu'à aujourd'hui, et que les outils sont restés traditionnels et le savoir-faire, culturel. La corde n'est pas un objet neutre, mais teinté d'histoire et de défi.

Le premier défi a été de perdurer dans le temps pour parvenir jusqu'au cirque, où ses renversements ont pu débiter. Les renversements ont d'abord été ceux du corps, mais avant tout, ceux de la conception du possible et de l'impossible. En effet, cet objet initialement utilitaire (à tel point qu'il n'est affilié à aucun domaine en particulier) a permis l'ascension de quelque courageux, souhaitant braver le risque et l'inconnu. À ce stade, la corde s'empare déjà d'univers très variés et combine la poésie du détachement terrestre avec la prouesse gymnique. C'est ici qu'ont été identifiés les débuts de la corde comme agrès : entre la mer et le gymnase. Ce qui fait jonction entre ces deux éléments peut être l'envie de dépassement, que ce soit par la découverte de nouveaux mondes, ou par le dépassement physique. Dans tous les cas, la corde conserve cette capacité de faire du lien, et s'ajoute d'une dimension ludique et sportive. Marins et gymnastes pouvaient ainsi se défier dans les tractions et ascensions de force sur la corde, mais comment le basculement vers le cirque a-t-il permis de donner un peu plus d'âme et de profondeur à cet agrès ?

La corde possède indubitablement un caractère ancestral à l'échelle de l'humanité, mais aussi à celle du cirque. En effet, elle est déjà présente avant l'existence du cirque, grâce au funambule et s'inscrit encore comme un moyen de gagner de la hauteur et de toucher au risque. Suivant le cours de son évolution et des renversements qu'elle inspire, l'horizontalité de la marche en hauteur se transforme en verticalité de l'ascension. La dimension technique de la corde réside, à la fois, dans les procédés de fabrication, mais

aussi dans son caractère utilitaire. Finalement, la corde débute dans le cirque, à proprement parler, en étant clairement négligée : soit elle fait office de mesure de sécurité, soit elle sert aux changements scéniques. La considération de la corde dans le cirque s'est aussi faite au moyen de bouleversements et de petites révolutions. Ces dernières étaient déjà matérielles, mais aussi corporelles. Il est même possible de dire que la corde s'est toujours positionnée comme un moyen de dépassement corporel, encore aujourd'hui lorsqu'elle permet de faire rupture avec les impératifs de prouesse et les normes physiques. Dès lors, sans être directement propice à l'élaboration dramaturgique d'un spectacle, la corde s'inscrit comme un motif subversif, propice au renversement et aux petites révolutions circassiennes.

Ces petites révolutions sont d'autant plus visibles avec le cirque contemporain et de création qui tend au bouleversement des conventions circassiennes. À la fois objet utile et chargé d'une histoire, la corde devient aussi motif graphique et permet de repenser l'espace du cirque et ses habitudes corporelles. La discipline de la corde lisse pousse à l'indiscipline et à un corps qui s'affranchit de sa formation technique. Le renversement s'opère aussi dans la fuite de l'espace circulaire traditionnel qu'offre la corde qui, par sa rondeur, ne cesse pourtant d'y faire hommage. Pour donner à voir cette rupture et cette utilisation de la pureté de la corde verticale, les transformations se sont faites sur l'aspect visuel de la corde. En effet, en modifiant son aspect extrêmement populaire, les circassiens sont devenus plasticiens et ont complètement explosé la linéarité de la corde. Celle-ci peut alors être multiple, dépiautée, en diagonale, *etc.*, et sort enfin de son aspect purement technique. Le cirque a en fait permis une esthétisation de cet objet qui peut alors être considéré pour sa portée symbolique et poétique, et pas seulement physique et utilitaire. Finalement, c'est en prenant la corde dans sa réalité toute entière qu'il est devenu possible d'en faire un objet d'étude, et un objet de création. Désormais, la corde peut être le support de pratiques hybrides qui mêlent acrobatie, danse, pratiques somatiques et autres. Ceci est permis par sa simplicité formelle qui offre de nombreuses possibilités de transformation, et qui invite au mouvement. Ce geste du circassien sur la corde est invité, par cet objet complexe, à s'affranchir des critères techniques d'excellence, à supprimer cette dichotomie entre technique et esthétique. De plus, l'attitude des cordélistes – qui tentent de se libérer de ces carcans gestuels – permet de concrétiser cette irrationalité à séparer technique et esthétique. En effet, la plasticité de la corde et le déploiement musculaire qu'elle permet montre bien que ces deux opposés doivent s'enrichir l'un et l'autre, et que les artistes doivent jouer sur cette porosité entre fond et forme. Autrement dit, la corde est un agrès qui

peut être aussi bien le support d'une pratique acrobatique personnelle, mais aussi l'expression d'une pensée artistique à part entière. Il y a donc un réel intérêt à retourner vers la fabrication pour faire rupture avec les impératifs de prouesse et d'excellence technique. Par cette affirmation de la posture de circassien bricoleur, il y a, à la fois un aspect innovant (fabriquer aujourd'hui induit de s'appropriier et améliorer à la technique d'hier), et un certain hommage au cirque traditionnel où chaque artiste est responsable de son agrès.

Finalement, c'est en plongeant au cœur de la matière de la corde que son aspect mouvant s'est confirmé. La généralisation des disciplines circassiennes et l'industrialisation des agrès conduit à considérer ces derniers comme des objets finis, sans histoire. Or, ce comportement trahit complètement la richesse historique et symbolique de la corde en reniant tout ce qu'elle a d'artisanal, de technique, et d'innovant. À l'inverse, partir de la matière pour construire un objet qui servira, non seulement de surface acrobatique, mais aussi de support dramaturgique, permet de revenir à une forme essentielle du cirque. Le musicien et jongleur Jive Faury explique à ce propos : « Au théâtre, il y a plus souvent un texte qui préexiste à la scène ; dans le cirque chorégraphique, il y a les corps, la matière que l'on veut explorer, ici les cordes, et les actions scéniques se construisent à leur confrontation. »¹⁴⁶ Le cirque, art du geste, part donc de cette rencontre entre le corps et la matière, et donne à voir cette confrontation dans un espace tout aussi important. La notion d'environnement de la performance est extrêmement importante à prendre en compte car elle peut influencer les interprétations de cette entité corps-matière. Il est d'ailleurs très important de remarquer que les transformations matérielles de la corde permettent de souligner la distinction entre cet objet et le corps qui la forme et l'utilise. Sur cette frontière entre corps et matière au sein de l'espace de représentation, André Lepecki dit :

*This simple act of just placing things in their quiet, still, and concrete thingliness alongside bodies, not necessarily together with the dancers, but just alongside, effects a substantial event: to underline the thin line simultaneously separating and joining bodies and things, to delineate a zone of indiscernibility between the corporeal, the subjectile and the thingly.*¹⁴⁷

Cela ramène bien à cette esthétisation de l'objet qui peut demeurer seul sur scène, soutenu par sa beauté plastique. Les cordes dont la matière a été transformée et qui ont été évoquées dans ce mémoire en témoignent bien : le renversement d'un objet traditionnel à un objet poétique et innovant est perceptible par n'importe quel observateur. Et ce

146 FAURY Jive, in WALLET Roger, *(Dis)-cordes, carnet de voyages*, Nantes : Editions du Petit Véhicule, 2015.

147 LEPECKI André, *9 Variations on things*, Esferas : NYU Dept. Of Spanish and Portuguese Undergraduate Journal, 2018, consulté le 08/01/2020, URL : <https://wp.nyu.edu/esferas/current-issue/9-variations-on-things/>

changement permet de mettre en évidence la condition commune aux corps et aux objets : leur rapport au temps. C'est précisément en ancrant la corde dans une temporalité bien précise, même si sa représentation scénique reste éphémère, qu'il est possible de la rapprocher du quotidien qui est rythmé par cette notion de temps. Ces fibres circassiennes viennent subir, un moment, l'*infra-ordinaire* tel que Perec l'énonçait¹⁴⁸, cette réalité qui se déroule au second plan, celle qui est tellement banale qu'elle est ignorée. La corde est peut-être un élément de cet *infra-ordinaire*, peut-être est-ce cela que certains artistes décèlent et qui les pousse à affirmer que cet objet fait tellement partie de la vie, qu'il est sûrement le mieux placé pour la raconter. Or, cela ne peut se faire qu'en dérangeant la perception habituelle que chacun a de cet objet, en transformant donc.

La corde est un sujet bien paradoxal, qui fait croire à une extrême simplicité, mais qui dissimule en fait une densité d'informations incroyable. De ce défi de mieux comprendre l'agrès qui m'accompagne depuis des années, je retire de nombreuses leçons, mais davantage de vides à combler. J'arrive à l'extrémité de la corde, et les fils qui s'y trouvent n'invitent qu'à tisser d'autres histoires, à nouer d'autres récits. La corde est bel et bien un objet qui rassemble une infinité d'histoires, universelles ou intimes, et qui est tantôt outil, tantôt matière. Tim Ingold le dit très bien, « quel que soit l'endroit où on va, on peut toujours aller plus loin »¹⁴⁹, et il me semble que de nombreuses autres pistes restent à explorer sur cette puissance dramaturgique et de renversement de la corde et sur cette pratique acrobatique qui n'a pas fini d'évoluer. Si les plis sont la trace d'un mouvement imprimé dans le temps, j'aurais ici tenté d'esquisser le vide qui entoure cette discipline et cet objet de cirque, qu'il était devenu nécessaire de dépiater. Une nécessité du vide qui fait écho à cette citation énigmatique, mais que je trouve fascinante, surtout pour finir :

Lors de sa dernière conférence, Chloweck [...] a ouvert un livre jauni ayant appartenu, a-t-il affirmé, à Marco Polo. Il a lu lentement, comme s'il traduisait :

"L'homme construit des objets
mais c'est le vide
qui leur donne sens.
C'est ce qui manque
qui donne la raison d'être."

Il a fermé le livre, puis il a ajouté : "Nous ne sommes pas sûrs de la traduction, nous ne sommes pas sûrs que le livre soit authentique, mais nous sommes sûrs qu'il vient de se passer quelque chose entre nous."¹⁵⁰

148 PEREC, Georges, « Approches de quoi ? » [Cause commune, n° 5, 2ème année, février 1973], dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989, p. 9-13.

149 INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Belgique : Zones Sensibles, 2019, p. 219.

150 TEMPLERAUD Jacques, *L'objet invisible*, texte rédigé pour la revue *E pur si muove*, 2006, non publié, in MATTEOLI Jean-Luc, *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

Bibliographie

Ouvrages philosophiques

- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2014.
- BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1939, 280p.
- PARRET, Herman, *La main et la matière*, Jalons d'un haptologie de l'oeuvre d'art, Paris, Hermann Editeurs, 2018, 501p.
- SIMONDON, Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Editions Aubier, 1989.

Ouvrages sur le cirque

- ADRIAN, Geneviève, *Ils donnent des ailes au cirque, Histoire et exercices des Acrobates aériens*, Paris, Edition Paul Adrian, 1988, 132p.
- CASSARD, Romane, *Technical Research in textile at the service of art*, IUT Annecy, 2019, 50p.
- CONNOR, Steven, « Man is a rope » in YASS Catherine, *Highwire*, ArtAngel : Glasgow International Festival of Contemporary Visual Art, 2008.
- DAVIES Jenefer, *Aerial dance : a guide to dance with rope and harness*, New York, Routledge, 2018, 177p.
- DE BLOCK, Fill, *La corde lisse acrobatique*, Bruxelles : Fill de Block, L'atelier du Trapèze, Mars 2006, 130p.
- DEL PERUGIA, Alexandre in BERNARD, Françoise, "L'agrès comme objet", Arts de la piste, 2001-2002, numéro spécial n°21-22.
- ELLINGSWORTH, John, « Interview : John-Paul Zaccarini », *Sideshow* [En ligne], 2009, consulté le : 16/01/2020, URL : <http://sideshow-circusmagazine.com/magazine/interviews/interview-john-paul-zaccarini>
- GINISTY, Paul, *Mémoires d'une danseuse de corde : madame Saqui (1786-1866)*, Paris, Editeur Eugène Fasquelle, 1907, 282p.
- HIDALGO-LAURIER, Oriane, *Entretien avec Johann Le Guillerm*, Mouvement [en ligne], 2019. URL : http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/johann-le-guillerm_1
- LAVERS, Katie, LEROUX, Louis Patrick, BURTT, Jon, « Apparatus in contemporary circus », *Contemporary circus*, New York : Routledge, 2020.
- LEPECKI, André, *9 Variations on things*, Esferas : NYU Dept. Of Spanish and Portuguese Undergraduate Journal, 2018, consulté le 08/01/2020, URL : <https://wp.nyu.edu/esferas/current-issue/9-variations-on-things/>
- MÉTAIS-CHASTANIER, Barbara, «Écriture(s) du cirque : une dramaturgie ?», *Agôn* [En ligne], Cirque et dramaturgie, Dramaturgie des arts de la scène, consulté le : 26/02/2020,

URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2308>.

MALEVAL, Martine, "L'objet : le nœud gordien", *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2002.

SAROH, Karine, « Entretien – Cécile Mont-Reynaud, cie Lunatic », in *Bande de violons - Étude de la pluridisciplinarité en scène* [en ligne], consulté le 20 avril 2020. URL: <https://bandeviolons.hypotheses.org/647>.

SMITH, Sonya, *Aesthetics of aerial dance and aerial circus*, University of Colorado, Boulder, 2013.

STRUTT, Joseph, *The Sports and Pastimes of the People of England*, London, Methuen and Co., 1903.

TAIT, Peta, *Circus Bodies: Cultural Identity in Aerial Performance*, New York, Routledge, 2005.

TAUBER, Anna, GEHLKER, Fragan, TASEVSKI Vasil, *Le vide*, L'association du vide [Auto-édition, Hors collection], 2018.

WALLET, Roger, (Dis)-cordes, carnet de voyages, Nantes, Editions du Petit Véhicule, 2015, 90p.

Chaire ICiMa, « Étude de cas // Cordes », [En ligne] consulté le 07/01/2020, URL: https://base-agres-chaireicima.fr/index.php/etudes-de-cas/les-differentes-types-de-corde#!fiche_type_corde20172

Frères Godet, [brochure] *Corderie industrielle : Scène et spectacle*, Paris, Godet Frères.

Ouvrages divers (anthropologie, histoire, etc.)

AMAGATSU, Ushio, *Dialogue avec la gravité*, Arles, Actes Sud, 2000.

BURTT, Jon, *Mallakhamb: An Investigation into the Indian Physical Practice of Rope and Pole Mallakhamb*, Champaign, Common Group Publishing, 2010.

CASTELLUCCI, Claudia et Roméo, *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2001, 197p.

DICKINSON, Henry Winram, « A Condensed History of Rope-Making », *Transactions Newcomen Society*, Vol. 23, 1942-43.

GIBSON, James Jerome, *The Ecological Approach to visual perception*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1979/1986, 348 p.

INGOLD, Tim, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2019.

KANDINSKY, Vassily, *Point Ligne Plan*, Paris, Éditions Denoël, 1970.

LACARRIÈRE, Jacques, *Au cœur des mythologies : en suivant les dieux*, Paris, Gallimard, 2002, 640 p.

LUYAT, Marion, REGIA-CORTE, Tony, « Les affordances : de James Jerome Gibson aux formalisations récentes du concept », *L'année psychologique*, vol. 109, n°2, 2009, pp. 297-332. URL : <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique1-2009-2-page-297.htm>

MATTEOLI, Jean-Luc, *L'objet pauvre: mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

PAVEAU, Marie-Anne, *Ce que disent les objets, Sens, affordance, cognition*. Synergies Pays riverains de la Baltique, Gerflint, 2012, pp. 53-65. URL: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00772905/document>

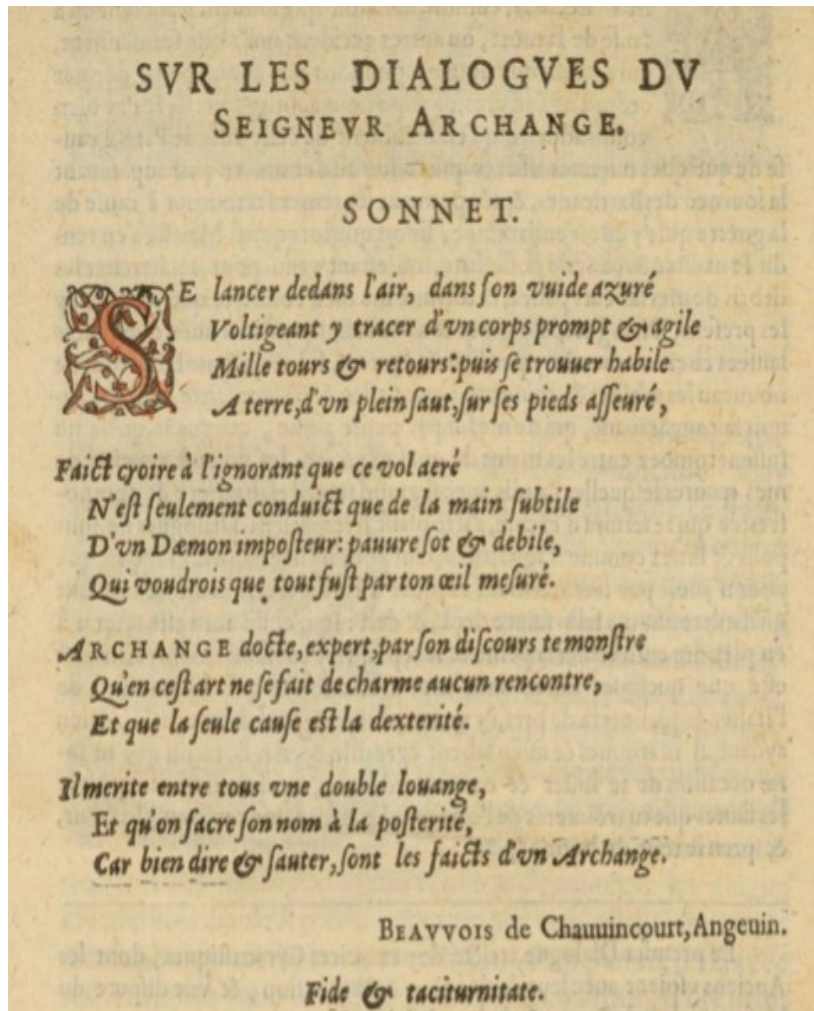
WAJCMAN, Gérard, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, coll. « Philia », 1998, 304 p.

Index des Annexes

Annexe n°1 : Sonnet de Beauvois de Chauvencourt dans les « Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air » par le sieur Archange Tuccaro (1579).....	147
Note à propos des entretiens.....	147
Annexe n°2 : Entretien avec Inbal Ben Haim	148
Annexe n°3 : Entretien avec Inbal Ben Haim.....	165
Annexe n°4 : Entretien avec Alvaro Valdes.....	181
Annexe n°5 : Entretien avec Valérie Dubourg.....	195
Annexe n°6 : Entretien avec Cécile Mont-Reynaud.....	206

Annexes

Annexe n°1 : Sonnet de Beauvois de Chauvencourt dans les « Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air » par le sieur Archange Tuccaro (1579)



Note à propos des entretiens

Les cinq entretiens qui suivent ont été réalisés et retranscrits selon des méthodes particulières qui vont être décryptées ici. Les échanges avec les cinq artistes interrogés se sont faits sur la base d'un questionnaire préalablement rédigé, néanmoins, les entretiens n'étaient pas directionnels. En effet, certaines digressions et détours ont été autorisés afin de privilégier la libre-pensée de ces personnes et d'éviter un angle d'approche unique. Malgré la liberté de ces dialogues, les questions les plus importantes ont été posées et ont trouvé leurs réponses. Pour la retranscription, le choix a été fait de privilégier la fidélité de la parole. Les marques d'oralité, d'hésitation, et l'aspect bancal de certaines phrases ont été conservés afin de n'impacter en rien la personnalité des discours. Le but est de pouvoir se référer à la source de ces entretiens, le document audio, c'est pour cela que des *time codes* ont été insérés pendant la retranscription. Ces derniers seront notamment très utiles dans le référencement des citations utilisées dans le corps du mémoire. À ce propos, les citations prélevées des entretiens et insérées dans le texte du

mémoire seront, elles, légèrement modifiées, afin que la différence de syntaxe et de rythme ne heurte pas la lecture. Il existe donc trois niveaux de lecture et de transformation différents : un premier, celui de référence, avec l'audio ; un second, celui d'archivage, avec la retranscription ; et un troisième, celui d'application, avec les citations. Les retranscriptions qui vont suivre peuvent ainsi paraître abruptes à la lecture, mais il s'agit d'une traduction brute de l'oral, sans modification personnelle. Le plus important reste le support audio et il s'agit de rendre hommage à cette parole, c'est pourquoi certains points de suspension ont été ajoutés, pour apporter un peu de souffle à l'écrit.

Annexe n°2 : Entretien avec Inbal Ben Haim

Cet entretien a été réalisé le 20 novembre 2019 à Grenoble

Inbal Ben Haim : IBH

Lucie Bonnet : LB

(0:00:20)

LB : du coup est-ce que tu peux revenir très rapidement sur (rires) ton parcours je sais pas si c'est possible de faire ça en cinq minutes... dans le cirque ou du moins là où tu vois les endroits importants

IBH : wow ça dépend important de quel point de vue genre [heu]

LB : par rapport à là où tu en es maintenant peut-être

IBH : oui oui mais [heu] parce que comme je pense que ce que je fais aujourd'hui ça déborde de la question classique un peu du cirque [heu] du coup en fait si je décris un peu mon parcours ça revient à des questions... enfin ça revient à des sources qui m'ont emmenées bien au delà du cirque [heu]

LB : ça me va aussi

(rires)

(0:01:11)

IBH : parce que par exemple [heu] le fait qu'aujourd'hui une des formes de *Racine(s)* se passe autour avec et dans un arbre c'est hyper lié au fait que pendant toute mon enfance en fait j'ai jamais arrêté je grimpais aux arbres tout le temps tout le temps et le fait que dans ma vie d'une façon très bizarre je me suis toujours sentie mieux en haut enfin il y a une histoire assez drôle enfin ça c'est vraiment très ancien mais quand j'avais genre [heu] moins d'un an je savais pas encore comment marcher... mes parents ils me racontent qu'ils m'ont trouvée j'arrivais pas encore à marcher juste sur les pieds... ils m'ont trouvée un jour en haut d'une échelle (rires) donc je savais grimper avant de savoir marcher et ça ça explique tout voilà (rires)

(0:02:06)

(rires)

IBH : c'est la réponse mais en fait moi j'étais une gamine hyper hyperactive je fais genre des arts martiaux je fais beaucoup de sport, d'athlétisme parce que j'ai beaucoup aimé courir et plus tard je fais même du sport compétitif et de la course d'orientation

LB : ok

IBH : en Israël jusqu'à ado et [heu] et puis [heu] et puis en même temps je goûte à pleins d'autres choses ma mère c'est une prof d'arts plastiques et elle fait l'art thérapie

LB : d'accord

IBH : et du coup on avait un studio chez nous où elle a fait les cours de thérapie et c'était toujours un espace où je pouvais rentrer et [bruits de grignotage] toucher à tout faire le bordel voir des gens aussi qui font ça

(0:03:10)

IBH : et en même temps vraiment de l'autre côté j'ai lu j'ai lu beaucoup beaucoup beaucoup beaucoup toujours toujours toujours et [heu] j'ai commencé à faire du cirque à... bon ça c'est très

bref mais bon... j'ai commencé à faire du cirque à huit ans par la jonglerie parce que mon père il savait comment jongler à trois balles et il se la pétaït très fort et moi j'étais une gamine très compétitive et ça m'a énervée qu'il me dise « eh regarde qu'est-ce que je sais faire » il a pris trois et « eh regarde qu'est-ce que je sais faire toi non » et du coup je l'ai obligé à m'inscrire dans un cours de jonglerie sauf qu'il est venu avec moi du coup il a avancé aussi (rires) jusqu'à ce que je l'ai dépassé à ce cours de jonglerie puis après je suis allée dans plusieurs autres cours de jonglerie mais c'était toujours un peu pas très sérieux sauf que un jour du coup mon ancien prof me dit il y a un nouveau école de cirque qui vient de s'ouvrir à côté de chez toi et ils enseignent là bas la jonglerie

(0:04:14)

IBH : du coup je me suis réinscrit et là j'ai vu pour la première fois la femme qui est devenue après ma prof qui s'appelle Ronny Kalev sur le trapèze et c'était genre [silence] il y avait quelque chose qui m'appelait très très très fort c'est aussi quand j'avais treize ou quatorze ans c'est le moment où la vie change aussi et [heu] il y avait quelque chose de sa présence sur le trapèze... même pas question de corps ou d'acrobaties... y'avait quelque chose de sa présence qui m'a scotchée hyper fort et [heu] et en fait dès que j'ai commencé à pratiquer le trapèze avec du coup Ronny Kalev et Orit Nevo qui est une...

(0:05:03)

IBH : enfin les deux m'accompagnent encore aujourd'hui et mais Orit d'une façon plus [heu] ouais vraiment dans le travail elle accompagne *Pli* aussi

LB : d'accord

IBH : et pour l'écrit si jamais tu écris c'était dans un [heu] école de cirque enfin un projet qui s'appelle *Free dome project* en Israel que Orit a monté et [heu] et tout de suite pour moi la question de... c'est beaucoup plus que cinq minutes hein

(rires)

LB : c'est pas grave

IBH : je fais vite (rires) en fait c'est tout de suite [heu] tout d'abord c'est la question de présence qui a jouée pour moi... que sur le trapèze en hauteur je pouvais me sentir [heu] différente je pouvais me sentir avec une autre présence dans la vie avec une précision de geste avec une poésie qui... j'ai toujours su enfin comme gamine j'ai toujours su que j'ai en moi ou qu'il y a dans la vie mais ça m'a donné genre un grand accès

(0:06:08)

IBH : et c'était très très fort

LB : et que t'avais pas dans les autres sports

IBH : et que j'avais pas dans les autres sports parce que soudain on a travaillé sur la respiration soudain on a travaillé sur la lenteur sur le geste et pas juste dans l'objectif de faire bien et de faire vite pas que dans la figure et ça cette éducation que j'ai eu par Ronny et Orit [heu] juste après d'être arrivée en France je me suis rendue compte comment c'est rare en fait que le cirque il a pas forcément cette approche naturelle [heu] Ronny en fait elle a toute une formation de théâtre Orit elle a plus une formation de danseuse elle a fait beaucoup de danse Buto et du coup après j'en ai fait des beaucoup de cours de Buto et de Buto dans l'air avec elle

(0:07:01)

IBH : et ça c'est vraiment des choses qui sont un peu des fondamentaux pour moi à côté du côté (rires) physique mais que j'avais depuis toujours ce côté de grimper aux arbres d'être forte de me donner des challenges et tout ça c'est vraiment pas forcément le cirque qui me l'a amené... je l'avais à côté et le cirque ça m'a plutôt fait être consciente à mon corps à mes gestes à ma respiration à toutes les choses que j'ai découvert par rapport à la vie et du coup j'ai continué avec les deux jusqu'à mes dix huit ans [heu] à dix huit ans je fais un an après lycée ah dans le lycée (rires) dans le lycée j'ai fait une option bac d'arts plastiques et de cinéma et il y avait enfin on a rêvé un peu de faire un bac de cirque mais du coup c'était compliqué de monter tout ça mais

(0:08:10)

IBH : c'était l'autre côté qui m'a toujours fascinée de.. d'exprimer une poésie de la vie par la matière en fait et par le dessin ou par le visuel ou par les photos que j'ai beaucoup beaucoup fait... enfin il y avait tout ce côté qui était très développé au niveau visuel et au niveau de travailler vraiment sur la vie enfin sur les images de la vie sur les moments précieux pour raconter une histoire ou une vie et [heu] ce n'était pas encore le moment que je les ai croisées ces deux directions et après le lycée j'ai fait un an de formation à Cirque Shabazi

(0:09:00)

LB : ok

IBH : qui était le cirque qui a été monté par Ronny Kalev une de mes profs et j'ai fait une formation de pédagogie de cirque aérien avec Orit et en même temps j'ai décidé de ne pas faire l'armée en Israël parce que normalement je devais tout arrêter et faire l'armée

LB : parce que tu as le choix du coup ?

IBH : non (rires) non mais à la base je pensais le faire et être le côté humain dans le système blabla parce que j'étais très activiste aussi politiquement quand j'étais adolescente et jeune [heu] et c'était juste le moment où ils ont commencé à faire des opérations à Gaza à... de guerre blabla et c'était le moment un peu plus bas et je voulais pas prendre parti dans ça et voilà j'ai trouvé mon chemin (rires) en dehors mais j'ai choisi du coup de faire un service civil et j'ai travaillé dans un foyer avec les enfants et les ados en grande difficulté de comportement et c'est là que j'ai vraiment arrêté de faire du cirque pendant un moment

(0:10:19)

IBH : [heu] mais j'ai enseigné le cirque et du coup j'ai développé toute une méthode de cirque adaptée pour les ados pour les enfants en difficulté [heu] et puis tout de suite après [heu] il y a Orit Nevo qui m'a fait l'appel pour un projet qu'elle a construit avec Archaos

LB : ok

IBH : en France c'était un projet israélo-francophone

LB : mais Archaos le pôle cirque ou la compagnie ?

IBH : oui [ben] enfin c'était la compagnie parce que c'était Guy Carrara aujourd'hui ils ont fusionné enfin c'était en 2011 du coup c'était plus le pôle mais c'est vraiment une création qu'elle a fait avec Guy Carrara en direction

(0:11:21)

IBH : et elle a voulu que je sois dedans du coup je suis tout de suite... après j'ai repris le cirque un peu vite et je suis venue en France pour faire la création et c'est là que j'ai redécouvert même si j'avais déjà vingt et un ans vingt deux ans un peu vieille pour les écoles du coup là c'est le moment où j'ai redécouvert les écoles en France j'ai dit « wow ok » peut être même si ma formation elle était un peu éclectique enfin pleine d'autres choses parce que... j'ai pas dit mais depuis que j'étais ado du coup... enfin je peux pas dire que j'ai vraiment dansé mais je suis allée très très régulièrement dans un centre de danse dans le désert en Israël

(0:12:12)

IBH : et je suis allée enfin dans toutes les vacances ils ont des stages des festivals des choses comme ça et je suis allée dans tout depuis que j'avais quatorze ans jusqu'à mes dix huit ans je suis devenue un membre de l'équipe un peu enfin des organisations des festivals et tout ça et du coup j'ai pas vraiment eu une formation de danseuse mais j'ai fait pleins de cours très très variés de la danse contact jusqu'à la méditation dansée et des choses hyper [heu] la danse africaine enfin j'ai eu vraiment une ouverture très très grande mais jamais très approfondie mais beaucoup d'ouverture de choses variées et du coup j'ai décidé « babam » la France j'ai décidé de refaire des écoles je fais des sélections dans pleins d'écoles sur Paris évidemment je pensais que je serai prise et tout et j'ai été prise à Piste d'Azur et j'ai fait deux ans à Piste d'Azur où je me suis blessée en deuxième année à l'épaule j'ai déchiré le cartilage

LB : ouais

(0:13:27)

IBH : et [heu] j'aurais du arrêter de faire de la corde de la façon que je connaissais et j'étais très ambitieuse avant au niveau technique au niveau de... très forte au niveau de machin et cette blessure ça m'a obligée en fait de me poser la question de soit j'arrête de faire la corde enfin en général et je fais une pause jusqu'à ce que je me guéris soit j'arrête juste faire la corde dans la façon que je connais et je cherche des autres façons et j'ai choisi plutôt la deuxième option (rires) à Piste d'Azur en tout cas, au CNAC c'était plus compliqué

(0:14:01)

IBH : mais [heu] et du coup ça ça m'a... je peux même pas dire que ça m'a aidée ça m'a obligée de

LB : de trouver

IBH : de trouver des autres choses rien que de façon hyper technique de travailler énormément avec les ortels avec les jarrets et avec les coudes et pas avec le bras ou

LB : parce que tu pouvais quand même utiliser le coude et tes bras sans

IBH : [bah] non pas le coude droit en fait j'avais pas le droit de suspendre sur le bras droit

LB : ouais

IBH : et moi je suis droitère (rires) et du coup je passais des tonnes de temps de voir comment en plus j'avais pas mon un bras gauche hyper fort [heu] comment je peux évoluer sur la corde sans... enfin sans bras droit ou je pouvais juste faire ça en fait *tiens son avant bras contre la poitrine* tenir la corde là mais même pas avec beaucoup de poids je pouvais genre pour l'équilibre ou [heu] les choses comme ça mais pas du tout aller et voilà... mais ça j'ai passé des mois parce que j'avais rien d'autre à faire à l'école j'ai décidé quand même faire [heu]

(0:15:14)

IBH : finir l'école mais [heu] à Piste d'Azur ils m'ont accompagnée d'une façon qui pour moi était hyper belle parce qu'ils m'ont laissé faire ils ont vu que je... c'est pas que j'arrête enfin... c'est juste que je fais pleins de choses un peu bizarre et ils m'ont laissé faire ils m'ont donné l'espace ils m'ont dit « tant que tu viens à l'école tu fais les autres cours que tu peux on t'accompagne » en plus c'était le moment où je devais créer mon projet de certification de Piste d'Azur et du coup j'avais pleins d'idées plus visuelles avec la corde que j'ai eu le temps et le privilège entre guillemets de tester parce que je pouvais pas faire la corde dans la façon la plus... comment on fait

(0:16:06)

IBH : et j'ai passé vraiment beaucoup de temps parce que je me suis blessée en octobre et jusqu'à juin j'étais quand même à l'école [heu] en parallèle j'ai commencé à travailler avec la terre du coup c'était le moment où j'ai passé trois ans en France loin d'Israël de ma terre que ça commençait à être très fort que j'avais besoin de faire quelque chose par rapport à ça et [heu] et [heu] et c'était dans ce moment là que j'ai décidé comme une blague aussi... enfin j'avais des amis à Châlons au CNAC qui m'ont convaincue quand même d'aller faire des sélections

LB : ouais

IBH : mais c'était vraiment une blague parce que j'étais blessée quoi je pouvais pas faire de la corde

LB : mais juste du coup tu peux rentrer au CNAC sans passer par Rosny ?

(0:17:00)

IBH : oui c'est possible enfin c'est pas le truc habituel

LB : oui parce que normalement ils font même pas de sélections le CNAC

IBH : oui normalement ils font les sélections pour Rosny sauf que comme souvent il y a des places qui se libèrent [heu] certaines places qui se libèrent en passant de Rosny à Châlons parce que les gens virés blessés qui partent d'eux mêmes du coup il y a certaines places qui se libèrent vu chaque année ils savent à peut être combien de places se libèrent et parfois ils prennent déjà directement en deuxième année et moi j'étais à la cool totale dans les sélections et je pense que

c'est ça qui a joué pour moi (rires) parce que je leur ai dit « je suis blessée je vais pas faire l'acrobatie je vais pas faire l'équilibre je vais faire un numéro de corde mais juste à mes capacités ça va pour vous ? » (rires) et je suis vraiment pas venue en mode sélection c'était en mode stage voir le CNAC voir pleins de copains et ça m'a très très fort choquée que j'étais prise

(0:18:12)

IBH : [heu] et puis après du coup ce qui a choqué plus c'est que j'ai... du coup en fait mon rêve un peu de l'époque était d'aller au Lido en fait et du coup je me suis dit « bon ben pour boucler la boucle je vais revenir faire les sélections du Lido » parce que je les ai faites avant Piste d'Azur et ils m'avaient dit on aime bien ce que tu fais mais tu es trop jeune va à Piste d'Azur et reviens et du coup j'ai voulu revenir même si j'étais blessée et du coup je suis allée au Lido et j'ai été prise aussi et puis je devais choisir

LB : et qu'est-ce qui a fait que tu as choisi le CNAC ?

IBH : c'était un gros questionnement pour moi mais en fait d'une façon

(0:19:03)

IBH : j'ai décidé d'aller un peu contre mon sens naturel... je pense que d'une façon plus naturelle j'aurais décidé d'aller au Lido mais je me suis dit non justement je veux bien travailler la technique je veux bien travailler les endroits où je suis moins forte pour devenir plus forte ce qu'aujourd'hui je questionne beaucoup ce point de vue parce que c'est vrai que mon passage au CNAC c'était pas le plus facile en plus toute la première année du coup je suis retournée pour me faire opérer en Israël entre Piste d'Azur et CNAC et [heu] du coup toute la première année j'étais soit en rééducation soit en reprise enfin et c'était... l'accompagnement était un peu difficile [heu] mais voilà j'ai survécu... Châlons-en-Champagne tu vois comment c'est (rires)

(0:20:07)

IBH : pas l'endroit le plus gai au monde

IBH : au final au CNAC j'ai eu pleins de rencontres assez importantes pour moi aussi le fait je pense que toute la première année j'étais un peu à part du coup j'ai pu développer vraiment des autres choses j'ai fait tout un travail de marionnette avec une robe sur la corde en fait j'ai trouvé développé enfin c'est un espèce de truc qui me tient sous les aisselles parce que je pouvais pas me suspendre en fait tout était très influencé de ma blessure

LB : oui mais tu as trouvé pleins de manières de

(0:21:02)

IBH : ouais mais du coup ça m'a rendue créative de trouver des autres choses au final ces endroits sont devenus un peu mes endroits de force et presque sans me mettre en avant ou mon expérience et ma sensation... j'ai l'impression qu'il y a des gens qui s'intéressent plus aux choses inhabituelles qu'aux choses habituelles c'est question de goût aussi

LB : oui mais la créativité elle est quand même beaucoup plus compliquée à trouver que la technique

IBH : ah je sais pas les gens qui passent des heures et des heures à travailler sa vrille c'est pas évident enfin

LB : oui mais on a l'impression que la créativité ça tient plus du talent ou de la personnalité et que la technique ça tient plus à l'entraînement et à une forme de ténacité mais que c'est quelque chose qui est plus accessible et en fait c'est peut être un cliché de se dire que le corps tu es censé en faire ce que tu veux donc c'est plus facile d'être technique alors que la créativité ce serait quelque chose de plus intérieur et du coup ce serait plus compliqué d'y accéder mais je pense que c'est un énorme... un prêt-à-penser

(0:22:22)

IBH : c'est hyper personnel moi c'est beaucoup plus facile pour moi d'être créative que de faire une vrille j'avais besoin de prouver ça au CNAC du coup j'ai travaillé des heures des heures avec une dynamique même si c'était pas du tout naturel pour mon corps parce que moi à la base je suis plus dans la lenteur dans le... enfin... que dans l'acrobatie dynamique je peux être sans problème

une heure sur la corde en résistance mais [heu] faire un truc hyper explosif c'est moins les fibres de mon corps si on parle de matière de corps (rires) c'est intéressant aussi
(0:23:03)

IBH : et du coup si je compte un peu des rencontres importantes qu'il y avait... il y avait du coup on avait un stage avec Johann Le Guillerm au CNAC qui était hyper fort pour moi et c'est là pour la première fois que j'ai commencé à travailler sur le papier, sur la question de la matière de la corde j'ai toujours été très gourmande de corde je me rappelle déjà à Piste d'Azur je volais toutes les cordes de l'école amateur et je me suis fait des tas enfin j'ai vraiment... j'ai beaucoup aimé la question de s'habiller avec la corde enfin j'ai fait un numéro je pense pour le c'est là qu'on s'est rencontrées un peu dans la Piste au Soleil je me rappelle pas si j'ai joué cette année ou pas

LB : je crois pas

IBH : c'était la première année ou la deuxième année qu'on s'était vues ? Si je fais vraiment de la corde c'était la première année

LB : je crois que ça doit être la deuxième alors

IBH : la deuxième

LB : parce qu'il me semble que tu étais déjà blessée

(0:24:18)

IBH : il y avait ce moment à Châlons que je suis allée fouiller à tout hasard... je fouillais dans l'atelier du CNAC et j'ai trouvé cette corde de quarante mètres dont je suis complètement tombée amoureuse de ça et [heu] et du coup j'ai commencé à jouer et j'ai trouvé toute cette technique de tricotage avec la corde et [heu] et une autre rencontre du coup c'était avec Alexis par la Chaire Icima [heu] qui a commencée un peu avec ce stage de Johann le Guillerm et tout son point de vue sur les pratiques minoritaires qui est hyper intéressant je sais pas si tu

(0:25:05)

LB : tu m'en avais un peu parlé l'autre jour

IBH : ouais c'est que

LB : d'utiliser des objets usuels

IBH : bah en fait c'est même pas forcément ça... c'est ce qu'ont fait pleins de gens dans la promo mais en fait son point de vue de pratique minoritaire c'est que le cirque est une pratique minoritaire dans un espace circulaire pour lui le circulaire il est très important et [heu] la pratique minoritaire c'est quelque chose qui soit ne se fait pas pour certaines raisons soit n'a jamais été fait soit qu'il ne fait plus parce qu'il est inutile parce qu'il est oublié parce que enfin parce que c'est hyper dangereux ou parce que enfin mais des choses qui ne se font très très peu et du coup que le cirque il amène quelque chose qui est vraiment un peu hors... c'est pas hors normes mais hors quotidien enfin quelque chose de nouveau quelque chose de... il parle sur le chaos le petit chaos qui se passe chez le public quand il voit quelqu'un qui fait du cirque il dit « mais c'est pas possible ça en fait c'est pas comme ça que la vie construit » il y a un moment où 'il y a un genre une reconstruction de la façon de qu'est-ce qui est possible ou pas possible dans la vie qui est très fort et qui fait l'engagement émotionnel dans le cirque aussi

(0:26:29)

LB : oui il dit très très belles Johann le Guillerm j'ai utilisé pas mal de ses phrases ou de ses réflexions... il a une pensée du cirque qui est hyper particulière mais en même temps qui est très parlante

(0:27:49)

IBH : mais il y a ce truc que Johann le Guillerm nous a dit en fait cette réflexion qu'il nous a fait ou enfin pas d'une façon hyper accusatrice mais du coup il a dit... il nous a partagé ce questionnement qu'il a et du coup si on dit que le cirque c'est une pratique minoritaire mais si on regarde un peu partout dans le monde il y a tout le monde qui font les mêmes agrès et genre combien de gens dans le monde il y a qui font du tissu... est-ce que c'est vraiment une pratique minoritaire [heu] combien de gens il y a qui font du trapèze ou du trois balles [heu] et après du

coup évidemment quand on part sur le côté artistique ou créatif du coup il y a une autre façon de faire le tissu la corde le trois balles il y a une autre façon personnelle mais dans le cadre c'est à peu près pareil

LB : c'était pour vous pousser à trouver d'autres

IBH : pour trouver des autres choses mais je pense que moi ça m'a énormément influencée de dire putain c'est vrai en fait d'un côté c'est génial parce que je peux aller au Japon et trouver des gens qui font de la corde et on peut s'entraîner ensemble on comprend très vite on a une langue en commun mais en même temps si je pars sur la question d'être unique et d'amener quelque chose d'unique sur scène [heu]

(0:29:24)

IBH : tant que je fais la même technique de corde enfin à peu près... et c'est pas le fait que moi je vais faire une vrille et demie et pas une vrille qui va me faire spéciale ou enfin c'est même pas me faire spéciale c'est faire ma propre proposition sur scène plus intéressante ou spéciale parce que tout de suite il y aura des autres personnes aujourd'hui avec Youtube machin tout de suite il y aura des autres personnes qui vont faire une vrille et demie ou qui vont faire la même figure que j'ai inventé et du coup ça m'a poussée de plus en plus à chercher d'autres choses en fait que mon centre d'intérêt ça sera plus ailleurs et que je me sers de mes capacités physiques et de l'intérêt que j'ai toujours de travailler sur la corde... parce que j'adore ça parce que mon corps il est content quand je suis sur la corde dans l'air mais [heu] de vraiment... d'avoir un autre point de vue par rapport à qu'est-ce que j'ai envie d'amener sur scène

(0:30:26)

LB : mais pour toi du coup la technique tu la mets de côté parce qu'elle ne te permet pas d'être créative et unique ?

IBH : je la mets pas du tout à côté c'est juste qu'elle est pas un objectif

LB : oui voilà c'est pas ton objectif premier quoi

IBH : ouais et vraiment je le travaille plus comme une... pour quelque chose qui va me permettre par exemple souvent sur la corde la chose qui m'a poussée à faire des recherches même des recherches techniques sur la corde c'est que j'avais une image poétique de... par exemple d'un mouvement du corps ou quelque chose de visuel par exemple j'essaye de trouver un exemple technique... par exemple ce truc de tricotage [heu] moi j'ai adoré et je pense que je me suis beaucoup inspirée de Fragan là dessus la corde qui tombe et soudain il y a un vide enfin avant il y avait tout un espace et puis il y a un vide et du coup [heu] voilà du coup je cherchais des choses qui techniquement... pas que ce sera triché juste un effet qu'un technicien lâche la corde d'en haut mais qui techniquement font que la corde tombe et du coup j'ai commencé à travailler avec cette corde tricotée qui n'est pas accrochée en fait qui est juste tricotée autour de quelque chose

(0:32:09)

IBH : c'est aussi parce que quand j'étais ado j'ai fait beaucoup de tricot du coup j'ai la connaissance et la compréhension de comment ça marche [heu] et que la matière c'est une matière où je sais pas... j'aime beaucoup par exemple travailler les choses qui en fait je prends toute la corde... enfin si moi je suis sur la corde du coup de créer ce masque de la corde autour de la tête parce que du coup je trouve que ça crée une image qui est forte et c'est dans cette recherche des images fortes que je mets au service la technique et parfois ça m'arrive vraiment de développer une technique pour pouvoir créer cette image... par exemple un truc que j'adore c'est la suspension de un bras je trouve que c'est une image poétique hyper forte que je dois beaucoup travailler pour... parce que c'est pas du tout le truc naturel pour moi mais j'adore cette image j'adore cette disponibilité du corps et ce truc qui tient tout le corps et surtout que tu peux faire pleins de choses avec les autres parties du corps et du coup ça c'est un truc technique que j'ai trop l'envie de bosser ça

(0:33:27)

IBH : mais [heu] mais en fait c'est vraiment plus ça que je me demande... en question technique de « c'est quelle poésie il y a dans la figure » « quelle sensation ça donne pour le spectateur de regarder une glissade très très forte » enfin moi une des choses qui a toujours... les gens sont toujours impressionnés par ce que je fais c'est juste... je l'appelle la course sur la corde c'est juste une glissade genre le truc le plus facile à faire mais [heu] avec une petite attitude de corps qui fait que ça l'air que je cours en bas sur la corde et en fait pendant un moment je me suis dit « non mais c'est nul en fait parce que c'est hyper facile ya aucun challenge » mais en même temps j'ai vu les gens l'impact que ça a fait... même les gens connaissant le cirque
(0:34:28)

IBH : même les gens de ma promo au CNAC ou enfin machin je me dis ok en fait ça fait l'effet que je veux du coup c'est bien pour moi en fait et pour moi dans la technique ce qui compte plus c'est quelle image submerge quelle poésie submerge de l'exercice après j'apprécie beaucoup les gens hyper dynamique mais du coup pour moi ça donne plus une sensation de dynamique de quelque chose de... c'est comme en danse tu peux... enfin sans que ce soit une technique hyper développée tu peux faire quelque chose comme ça et tu peux faire quelque chose comme ça parce que tu veux créer une énergie sur ça et ça... du coup faire un salto faire une vrille faire de grandes glissades ou travailler dans une suspension extrême en fait l'importance pour moi c'est ce qui se dégage
(0:35:22)

LB : ouais

IBH : du coup la technique elle est tout à fait importante mais la question c'est qu'est-ce que ça dégage et non pas combien c'est difficile ou est-ce que c'est nouveau ou [heu] et même aujourd'hui pour la question de préparation physique par exemple je fais plus du tout ou presque sur la corde je fais de l'escalade en fait je trouve que ça me tient mieux sur la corde parce que ça me fait chier un peu de travailler sur la corde que pour... en fait l'idée pour moi c'est que quand je touche la corde il y a déjà quelque chose de poétique qui se passe c'est une espèce de poésie forte pour moi et du coup ça me fait chier d'aller dans cet espace poétique juste pour faire des tractions je préfère faire des tractions ailleurs et d'arriver plus prête pour
(0:36:21)

IBH : faire des choses qui m'intéressent plus... je parle beaucoup (rires)

LB : c'était donc la première question mais c'est très bien tout va servir

IBH : ben du coup juste pour dire j'ai fini le CNAC du coup je suis sortie j'ai fait mon numéro de sortie qui était un peu sur la question matière je t'avais envoyé le dossier de mon Echappée non il faut que tu me le rappelles même je l'ai ici en fait je peux te l'envoyer là et [heu] qui était sur la question de la matière de la corde et du lien... de créer du lien par les lignes c'était aussi un rapport très graphique de la corde je me suis beaucoup inspirée de Kandinsky et sa composition d'espace comme il parle sur le point ligne comment composer un espace visuel... mais de faire avec la corde comme espace et dans l'espace scénique
(0:37:29)

IBH : [heu] où je travaillais aussi avec cette corde de quarante mètres et une corde lisse normale et je pense cinq cent mètres de ficelles que je tirais dans l'espace et puis après en décembre 2017 du coup je suis sortie avec la 29e promotion avec Mathurin Bolze qui a aussi une approche très particulière à la question de la scénographie et de l'espace qui est d'ailleurs... enfin Mathurin il est acrobate [heu]
(0:38:05)

IBH : et à la base trampoliniste mais depuis toujours il a inventé des espaces pour ses spectacles du coup c'était une grande inspiration... et comment jouer avec un dispositif on a travaillé avec les plateformes comment jouer avec ça comment prendre quelque chose qui vient de la vie plus enfin des plateformes ça vient pas complètement de la vie mais c'est pas du cirque c'est pas connoté cirque et comment utiliser les possibilités circassiennes pour le rendre plus poétique

pour le rendre plus magique ou voilà... et à la sortie du CNAC je suis retournée pour le projet de Racine(s) que j'ai commencé à la fin de Piste d'Azur parce qu'il y avait le metteur en scène Jean-Jacques Minazio que je connaissais depuis Piste d'Azur qui m'a proposé de reprendre ça de reprendre mon projet de sortie de Piste d'Azur et on a mis ça du coup d'abord dans l'opus in situ qui se passe autour d'un arbre

(0:39:10)

IBH : et qui est un spectacle qui parle des grandes relations entre l'homme et la terre et puis on avait la possibilité... l'opportunité de créer un autre opus pour la salle et c'est ce qu'on a joué là à Marseille et voilà et là c'est Racine(s) du coup ça reprend aussi parce que Pli le projet avec Alexis qu'on a commencé déjà en 2016 2017 on l'a mis à côté pendant la sortie du CNAC et Racine(s) du coup c'est là qu'on revient là dessus... j'ai fini cinq minutes (rires) ça fait presque une heure

LB : non mais du coup ça répond à pleins d'autres questions

IBH : ah tant mieux

(0:40:02)

LB : je regarde ce qu'il y a d'intéressant (rires) la dernière fois tu parlais de danse Buto et de faire du lien avec la « mah » et [heu] et du coup il y a quand même une relation très très intime entre la corde et toi quand tu en parlais... tu en parles comme d'une personne et tu vas pas faire de la corde sur n'importe quelle corde et comment est-ce que tu fais rentrer le public ou les gens qui t'observent dans cette relation entre la corde et toi... comment est-ce que tu partages cette relation... est-ce que tu la préserves

IBH : ça c'est une super bonne question hein waouh et c'est drôle parce que je pense que tout de suite... enfin c'est un challenge et c'est drôle parce que je parlais avec une amie qui fait de la corde en Israel qui a cette approche et qui travaille aussi dans une création avec Orit

(0:41:04)

IBH : sur laquelle je fais un regard extérieur et elle avait cette... elle a commencé à tisser des relations très forte avec sa corde ça se voit c'est hyper charnel c'est très fort mais c'est fermé on a l'impression de regarder de l'extérieur ça et du coup moins partager et apprécier ce qu'il se passe... mais en fait ça nous concerne pas trop c'est presque parfois gênant parce que c'est genre je sais pas comme tomber par hasard sur quelqu'un en train de faire l'amour c'est très beau mais voilà peut être c'est un peu trop intime presque parce que c'est pas partagé et du coup on a parlé de comment c'est possible de vivre quelque chose de très fort de l'intérieur de très fort avec quelqu'un au final avec quelque chose ou quelqu'un et quand même de le rendre très ouvert et partagé et ça si je vais

(0:42:07)

IBH : si j'ai une référence par rapport à ça c'est sur la danse en fait... c'est comment par exemple quand il y a des pièces de danse qui sont en duo et tu vois qu'il se passe quelque chose de très fort... pas que physiquement très fort dans les relations avec les danseurs il y a une tension il y a parfois l'attraction il y a des émotions mais c'est pas... ils sont pas entre eux deux il y a une espèce de conscience d'ouverture qui fait que c'est tout à fait vrai mais c'est tout à fait pas que pour eux et enfin tu vois ce que je dis que enfin parce que penser à la relation entre le corps et la corde d'une façon c'est pareil que de penser la relation entre un corps et un autre corps

(0:43:07)

IBH : et si dans un corps et un autre corps c'est possible de rester très ouvert du coup c'est tout à fait possible avec la corde

IBH : je sais qu'il y a un outil qui m'aide c'est que je pense pas que sur le « mah » avec la corde ou sur la relation avec la corde... en fait c'est une relation déjà à l'espace [heu] à cause de ça c'est très différent pour moi dans quel espace je joue est-ce que c'est plein air est-ce que c'est en salle est-ce que c'est en petite salle quelle est la hauteur évidemment est-ce que c'est un truc immense là on a joué tu sais pour le Ciné Montagne il y avait une intervention cirque machin et c'est

Rachel Martin

LB : oui ça me parle

(0:44:07)

IBH : qui m'a contactée qui m'a invitée pour faire un petit numéro à moitié improvisé mais jouer dans le Palais des Sports c'était fou

LB : mais j'ai vu ya une amie qui a mis une vidéo sur Facebook et je me suis dit ça ressemble à Inbal (rires)

IBH : et la conscience de l'espace elle est immense en plus il y avait le public sur les gradins et je pense que j'ai jamais joué dans un endroit si grand qui est quand même une salle [heu] et ça ça veut dire que si par exemple je vais penser que sur la main le « mah » entre mon genou et ton genou du coup il y a que enfin non c'est pas un bon exemple enfin entre ma main et l'autre main

(0:45:04)

IBH : et du coup il y a une espèce d'attraction qui veut que ça se colle enfin il y a toute une tension et du coup ça peut devenir très fermé entre ici *désigne l'espace entre ses deux mains* si je pense seulement sur la main enfin sur tout ce qu'il y a entre les deux mains mais en même temps si je réfléchis aussi sur la main sur l'espace entre ma main et le mur et ici et du coup tout le mouvement va être très complexe parce qu'il y a ça mais il y a ça et il y a ça et il y a tout une... il y a une multiplication de directions qui fait que c'est beaucoup plus ouvert que seulement si je me concentre par exemple beaucoup

(0:46:01)

IBH : il y a beaucoup de metteurs en scène et d'artistes qui parlent sur... enfin Mathurin aussi... sur le regard périphérique quand surtout si on est en duo parce que c'est très facile dès qu'on est en duo *imite un rétrécissement de l'espace* et ça dans mon parcours par une prof de danse et chorégraphe à Piste d'Azur que j'ai rencontrée là bas qui s'appelle Emmanuelle Pépin j'ai rencontré tout le monde de l'improvisation et de la composition instantanée qui est beaucoup développé par la danse et où on parle sur la pratique l'entraînement la mise en œuvre de faire des pièces en live faire des pièces qui ne sont écrites à l'avance on arrive avec une page blanche et en faire souvent avec des danseurs et des musiciens ensemble

(0:47:01)

IBH : et ça aussi c'est un travail beaucoup d'écoute et de conscience qui a un rapport assez intéressant avec l'espace enfin si ça t'intéresse je te raconte un peu après parce qu'il y a vraiment une question d'écoute à l'espace pour [heu] pour entendre qu'est-ce que l'espace t'appelle à faire c'est pas moi qui décide de faire une action dans l'espace... mais il y a vraiment une question de sentir l'énergie de l'espace qui est tout le temps influencée par les présences des gens par le temps par le mouvement que tu as fait avant par le rythme par l'architecture de l'espace même [heu] donc pleins de choses qui font qu'il a une espèce d'identité... il y a vraiment une forte écoute à l'espace et pour donner vraiment quelque chose à l'espace et pas pour donner quelque chose à l'autre personne

(0:48:03)

IBH : si par exemple je veux donner quelque chose qui va résonner et qui va arriver jusqu'à toi je peux faire un truc comme ça et ça va arriver à toi mais ça va être différent... si je vais faire ça et du coup ça fait qu'au final le public est touché par l'espace il n'est pas touché par moi il n'est pas touché par la corde il est touché par l'espace et tant qu'on considère l'espace tant qu'on le pense [heu] du coup ça fait quelque chose qui partage cette intimité en fait

LB : ok

IBH : longue réponse

(rires)

LB : mais très claire

IBH : enfin c'est intéressant pour moi parce que c'est pas forcément les choses que je... enfin c'est des choses qui sont claires pour moi d'une façon presque instinctive ou dans le corps

LB : mais de les dire

IBH : même de trouver les mots

(0:49:12)

IBH : et c'est pour ça évidemment que la question de l'espace est hyper importante toujours

LB : quel état de conscience tu as quand tu es sur la corde en comparaison avec quand tu es là dans un état plus naturel entre guillemets dans quel état de conscience et de corps ça peut te mettre d'être sur la corde ou d'être avec la corde

IBH : mmmh bien le vocabulaire

(rires)

(0:50:02)

IBH : avec [heu] c'est aussi une question très bien et je pense que c'est difficile d'y répondre avec les mots parce que en tout cas moi quand je commence à parler de conscience je me trouve vite limitée par mon vocabulaire pour décrire exactement quel [heu] qu'est-ce qu'il se passe exactement je pense qu'il y a... enfin on peut dire clairement que c'est un autre état de conscience et c'est pas des choses qui arrivent tout de suite dès que je touche la corde... ça demande pour moi toute une préparation tout un échauffement et tout une partie de mon échauffement corporel c'est aussi une mise en état du corps... d'écoute de conscience de respiration

(0:51:07)

IBH : et ça c'est beaucoup inspiré par le Buto en fait parce que le Buto de la façon dont moi je l'ai appris avec Orit et quelques autres personnes c'est vraiment une danse de conscience c'est le mouvement de corps sans finalement qu'il y ait un écho des choses qui se passent dedans ou un outil pour faire se passer des choses puis après le ressortir [heu] je pense qu'il y a quelque chose qui est beaucoup en rapport avec l'écoute dans la conscience beaucoup en rapport avec [heu]

(0:52:00)

IBH : où il y a une précision beaucoup plus grande beaucoup plus importante de chaque geste de chaque respiration de chaque ...en fait rien n'est évident aussi parce que on est à dix mètres de haut et si on veut faire quelque chose de pas sûr il y a de vrais risques il y a de vrais enjeux du coup ça demande une concentration et une conscience... c'est pas pour délirer c'est une situation qui est presque un outil de m'amener à dix mètres de haut parce que je sais que là je dois avoir une conscience et une concentration hyper précises et du coup j'en profite pour développer des choses (rires) et du coup une autre chose à laquelle j'ai touché un tout petit peu par Emmanuelle Pépin et son compagnon Pierre Vion

(0:53:08)

IBH : c'est eux ils font tout un travail entre danse improvisation et sophrologie parce que Pierre il est sophrologue et prof de sophrologie... je crois directeur de l'école de sophrologie à Nice et un clown aussi il était formateur de cirque et tout... et ils font tout un travail dans le lien entre cet état de conscience sophrologique méditatif parce que je pense que je peux dire que c'est assez méditatif cet état de conscience que j'ai sur la corde... et entre pas seulement le mouvement mais l'acte créatif qu'il y a dans l'improvisation de comment on va chercher à travers ce travail de conscience quelque chose qui nous appelle à agir à faire quelque chose dans le monde et ça m'a bien influencée tout ça

(0:54:16)

IBH : je pense que c'est vraiment difficile de décrire plus pour moi avec des mots ce que c'est

LB : mais tu as quand même... comment dire... tu as quand même une grande capacité à expliquer ce que tu ressens et ce que tu fais à la corde ou ton état d'esprit et je trouve que c'est pas forcément évident pour tous les circassiens de parler de leur pratique du coup c'est un truc naturel pour toi de livrer la poésie

IBH : ben en fait ça c'est le centre pour moi la question de corporel... enfin la question de forme elle est secondaire

LB : oui mais tu pourrais ressentir toutes ces choses sans parvenir à en parler

IBH : oui mais ça c'est lié au fait que je viens de toute une famille de thérapeutes et des hippies qui parlent de ces éléments depuis mon plus jeune âge (rires) mon copain il est psychothérapeute aussi c'est aussi un côté... ouais de pouvoir communiquer ce dedans dehors [heu] aussi pour moi-même de pouvoir dire « ah c'est ça qui m'intéresse je vais aller plus dans ça » pour partager ça avec d'autres et

(0:55:37)

IBH: après c'est très personnel aussi c'est pas tout le monde qui a la même approche

LB : [heu]

IBH : je pense quand même... pardon... il y a des choses qui me prennent un peu du temps

LB : sens toi libre

IBH : il y a aussi quelque chose... bon c'est un tout petit peu flou mais c'est vraiment l'état de conscience [heu] que j'ai sur la corde c'est quelque chose qui est forcément très lié à un sens de vie de vivacité de sentir vivante [heu] déjà parce que c'est demandé sur la corde il y a un maintien même si je travaille sur le lâcher prise sur le relâchement tout ça il y a un maintien

(0:56:42)

IBH : qui me fait enfin de rester vivante à huit mètres et même du coup à travers ça comme une prise à une sensation de vivacité du monde quoi... et c'est quelque chose qui m'intéresse même si je fais l'improvisation la plus simple sans sujet artistique ça m'arrive quand même de faire pas mal de travail d'improvisation et tout ça c'est vraiment quelque chose qui me permet de me lier aux gens sur ce sens de vie sur ce sens d'être vivant d'avoir un corps de sentir le corps de cette conscience corporelle en fait d'écouter [heu] pour moi en tout cas ça crée... ça dégage quelque chose de complètement différent si je suis en train d'écouter la tête ou si je regarde un truc autre ou si je le fais inconsciemment ouais il y a tout ce travail par rapport à se sentir vivante c'est très fort pour moi

(0:58:18)

LB : ok

(0:59:00)

LB : je contextualise la question... l'autre jour on a rencontré une marionnettiste Cariad Astles qui d'un pays anglophone je ne sais plus où... si c'est Canada ou autre... et elle parlait justement de... elle elle ne parle pas de manipulation elle parle d'animation sur ses objets et elle parlait du fait que dans certains de ses spectacles elle laissait l'objet seul sur scène pour voir une matière qui ne soit pas reliée à son créateur et qui soit un peu sans ego ou sans prêt-à-penser et je voulais savoir si toi tu laissais la corde seule des fois et qu'est-ce que ça donne à penser pour toi et qu'est-ce que ça amène et pourquoi tu pourrais faire ça ?

IBH : ouais je pense que j'adore ça en fait... j'adore laisser la parole à la corde mais enfin après je trouve que [heu] parfois il faut avoir une énergie qui déclenche quelque chose puis laisser la façon naturelle de la corde à réagir et par exemple comment une corde réagit à la gravité

(1:00:20)

IBH : ou comment une corde réagit à une impulsion... moi je donne peut être l'impulsion mais en fait l'ampleur que prend le mouvement de la corde est beaucoup plus grand que moi... c'est ça qui est intéressant je trouve si on peut parler dans ce genre de termes que sa présence de la corde est beaucoup plus juste... c'est comme parfois on peut parler de la présence des animaux sur scène si tu as vu un peu des spectacles de Baro d'Evel ils sont incroyables dans ça je pense au cheval qui traverse la piste ou l'enfant aussi [heu] et du coup bon c'est un peu une prolongation c'est comme une matière mais [heu]

(1:01:13)

IBH : mais on peut parler de la même façon de scénographie qui prend place dans un spectacle [heu] je trouve qu'il y a quelque chose de très fort quand on voit un objet tomber il y a une poésie [heu] il a sa façon de tomber... c'est juste parce que c'est la vie c'est comme ça il n'y a pas une intervention humaine là dedans c'est même pas question de point de vue personnel... c'est

vraiment ça qui se passe dans le monde et du coup si c'est la corde qui tombe après le détricotage que je fais

(1:02:02)

IBH : aussi je pense dans le numéro des Echappées de fin de CNAC il y a un moment où après que la corde tricotée tombe je prends le bout et je sors de la piste et en fait comme c'est une corde très longue de quarante mètres du coup [heu] il y a peut être une minute où on voit juste les cordes qui sont en train de... enfin ce tas de corde qui est en train de se vider et [heu] le moment qu'elle est complètement... qu'elle a été tirée c'était tout une magie nouvelle j'ai eu l'aide des autres personnes je suis rentrée de l'autre côté mais il y avait peut être une minute où c'était que la corde qui était en train de bouger sur scène moi j'étais pas là

(1:03:05)

IBH : et du coup je suis rentrée avec l'autre côté de la corde mais c'était la corde lisse plus courte que j'ai accrochée au milieu... et ça me fait penser aussi sur la racine qu'on a créé pour la grande racine tu sais la structure qu'on a créé avec Domitille pour Racine(s) qui est une structure énorme vraiment très grande et très pleine très imposante... moi je suis toute petite là dedans et c'est avec cette envie de donner la place à pleins de cordes déjà un peu manipulées comme des racines et [heu] et avec le papier c'est encore deux fois la même... enfin plus de choses comme ça parce que le papier il a déjà une présence dans la vie de chacun de nous et du coup dès qu'on voit un papier sur scène on connaît déjà ses caractères

LB : on y associe pleins de choses aussi puis le bruit

IBH : et c'est ça qui est intéressant pour moi d'associer toujours ce qui se passe sur scène à quelque chose de la vie et [heu]

(1:04:29)

IBH : et déjà on met juste un papier sur scène et ça dégage des choses et on fait simplement un papier qui se déchire sur scène ça dégage déjà énormément de choses déjà.... il y a énormément d'informations il y a le son qui est hyper émotionnel au final il y a ce sens de déchirement il y a le visuel comment ça se fait

(1:05:07)

IBH : avec Pli on travaille aussi un côté avec une piste qui s'ouvre par de la magie nouvelle par des petits fils invisibles mais c'est vraiment un moment où c'est une manipulation pure de la matière et ça c'est une des parties que les gens retiennent le plus parce que c'est un espèce de... oui c'est une espèce de vie que tu donnes à la matière ou à quelque chose qui n'est pas soi même c'est pas moi qui actionne dans le monde c'est une espèce de façon de voir les autres éléments dans la scène... si la scène et le spectacle c'est un peu une métaphore à la vie... c'est pas que moi qui actionne dans la vie il y a pleins de choses qui se passent et je donne la parole je donne l'écoute à ça et moi je trouve ma place avec eux avec sa propre action sa propre façon

LB : mais du coup c'est quoi ta place enfin tu deviens intermédiaire ou tu deviens celle qui rend possible la rencontre entre la matière et un public enfin comment est-ce que tu te positionnes

(1:06 :26)

IBH : tu as des très bonnes questions [heu] c'est chaque fois un peu différent avec chaque proposition [heu] il y a déjà toujours [heu] des relations de respect pour moi [heu] c'est aussi enfin je pense que c'est presque inconscient pour moi c'est juste maintenant que je le pense c'est quelque chose de la vie aussi de respecter les autres êtres et les autres choses qu'il y a autour puis [heu] c'est aussi le fait que j'ai créé cet espace scénique

(1:07:16)

IBH : c'est quelque chose de complètement dingue que juste je dise « hé ouais ya un spectacle » et que les gens payent et viennent voir... et du coup ils accordent... c'est quelque chose de complètement incroyable magique qui n'est pas du tout évident que les gens viennent ils ont entendu des choses vu quelques images mais ils ont aucune idée de qu'est-ce qu'il va se passer ils t'accordent la confiance de venir dans le noir dans l'obscurité... de ce que tu vas faire avec son

écoute et ils t'accordent son écoute ce qui vient de plus en plus rare dans notre monde de vraiment accorder l'écoute assez totale [heu] ils sont pas en train d'envoyer un whatsapp en même temps enfin après chacun avec sa capacité de concentration aussi... mais ils viennent physiquement c'est pas qu'ils vont se mettre une chaîne à la télé

(1:08:15)

IBH : et ça c'est quelque chose de fort sur la concentration et l'attention et avec cette attention qui n'est pas que pour moi je peux la détourner et dire aller on va faire attention une seconde on va tous écouter ce qu'il se passe là ou là et moi je peux prendre cette attention et cette écoute et dire regardez la corde... enfin la corde elle va pas faire ça elle va pas dire aller regardez moi ou le papier parce qu'ils ont tous connu ça enfin il y a quelque chose de très beau que Orit m'a fait découvrir dans le cours de Buto qu'il y a un exercice qui consiste à dire que tu prends un objet et tu le jettes dans l'air et forcément la façon qu'il a de tomber c'est juste

(1:09:20)

IBH : et là tu vas le reprendre et tu vas le lancer différemment et forcément c'est juste et il arrive des miracles aussi avec ça et du coup t'as besoin d'une impulsion de quelqu'un avec une intention... mais c'est aussi de dire qu'à partir d'un certain moment c'est plus moi... ça on peut le prendre comme un prolongement de mes actions on peut le prendre comme un écho de mon énergie de vie déployée dans l'espace mais on peut le prendre aussi comme quelque chose de magique avec ce tissu qui se lance dans l'air mais il va pas se lancer pas tout seul

(1:10:10)

IBH : et du coup moi j'ai envie qu'on fasse attention à cette magie là qu'il a dans lui mais il a besoin d'une force de vie extérieure qui existe aussi en dehors des humains par exemple sur les arbres avec une feuille qui tombe... je suis une fan de ça je suis un peu folle je regarde une feuille et comment elle tombe d'un arbre et je me dis c'est incroyable... après il avait besoin de toute cette force de vie de l'arbre qui prend l'énergie de l'eau du soleil qui fait pousser et qui au final le lâche... nous c'est un peu pareil c'est juste qu'on a cette énergie de vie qui peut être plus concentrée pour une action

LB : c'est sûr c'est incroyable toute l'énergie dont on a besoin pour un mouvement qui n'est presque du qu'au hasard et qui au final est hyper juste

(1:11:10)

IBH : après nous aussi on a besoin de l'énergie pour faire ça... j'ai besoin de manger de dormir de m'entraîner j'ai besoin de pouvoir monter sur scène sans être dérangée et enfin mais [heu] oui mais tu vois même en physique on parle de l'énergie potentielle... enfin je suis pas très forte en physique mais sur l'énergie de la hauteur l'énergie potentielle de mouvement de chute par la gravité... et ça c'est une énergie de la vie qui est là et qui est forcément juste et du coup parfois

(1:12:04)

IBH : au lieu d'essayer de faire quelque chose hyper juste moi-même.. je trouve que c'est plus judicieux de dire [heu] elle le fait mieux la corde genre en plus elle a des autres caractères elle a des autres graphismes elle a des autres choses que moi je ne pourrai pas faire ça... mais que je trouve incroyable du coup je peux l'impulser je peux le mettre en scène un peu mais c'est elle l'actrice... c'est la matière qui est l'actrice... et parfois on peut voir ça aussi avec le corps et ça c'est là que ça devient intéressant... le corps comme une matière si tu vois par exemple un tas de gens nus

(1:13:02)

IBH : sans que ça parle de la sexualité ou quelque chose comme ça et ils font rien... il y a un tas de cinq personnes qu'on voit que des membres tu vois de pieds de jambes qui sont comme ça ils sont là comme une scénographie... ça fait déjà quelque chose de hyper fort et hyper juste forcément que par la question de la matière du corps... et c'est là enfin c'est là que ce sont des images qui m'inspirent... beaucoup en Buto on parle beaucoup de la question de diminuer la volonté de faire et plus sentir la capacité de être mais de diminuer la volonté ... il y a un

vocabulaire un peu plus fin par rapport à ça que j'ai pas complètement

(1:14:00)

IBH : tu sens parfois que tu as cette envie de faire quelque chose puis tu le fais et bon ok [heu] ou tu as même une idée « ah ça sera trop bien » et puis surtout si tu as ce moment de « je le fais je le fais pas bon aller je le fais » et puis tu le fais et c'est complètement faux... en danse ou en improvisation dans le Buto on parle beaucoup de soit diminuer ce moteur de « ah j'ai l'envie de faire ça » soit vraiment raccourcir l'espace d'auto-jugement ...au final de est-ce que je le fais est-ce que c'est bien de faire ça et [heu] et si il y a une impulsion corporelle... enfin de faire quelque chose... de le faire comme un instinct tout de suite sans ce côté humain qui dit est-ce que je le fais c'est pas bien c'est pas oui non ok [heu]

(1:15:18)

IBH : et d'être dans une façon plus proche à l'animal ou presque plus proche à la matière dans une simplicité de l'action

LB : et de moins réfléchir

IBH : ouais

(rires)

LB : une dernière petite j'en cherche une qui soit efficace et pas trop longue

(rires)

(1:16:59)

LB : alors la question c'est comment le corps circassien laisse-t-il une trace dans la matière ?

IBH : laisse une trace ?

LB : ouais dans la matière

IBH : pourquoi circassien ?

LB : parce que je trouve qu'il y a quand même un rapport entre corps et matière dans le cirque qui est pas le même dans d'autres disciplines... on essaie d'être un peu plus conscient envers la matière dans le cirque j'ai l'impression et parce que justement la question de la trace dans la matière elle est pour moi moins évidente dans le cirque que dans les arts plastiques par exemple on a plus conscience de ces traces qu'on peut laisser dans la matière

(1:17:49)

IBH : oui c'est un sujet hyper intéressant pour [heu] se demander par rapport à la vie en fait quelle trace on laisse dans la matière tout autour de nous tout le temps [heu] en vivant... enfin d'une façon on peut parler de ça dans l'environnement et dans la consommation de choses rien que je sais pas [heu] juste traverser un champ... quelle trace je laisse dans le champ si c'était un champ d'herbe et qu'il y avait mes pas... j'adore cette image en plus cinématographiquement ça crée une trace visuelle où il y avait que le mouvement... ça c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup [heu]

(1:18:54)

IBH : parce que ça rentre dans quelque chose d'éphémère du mouvement et de la trace qui reste [heu] cette transition entre deux énergies ou deux façons de voir une action... ça peut être une action qui laisse une trace ou une action qui laisse une trace mais moins visible dans le temps... du coup il y a cette question de temps est-ce que c'est une action pour cet instant là ou est-ce que c'est une action qui va influencer quelque chose qui sera visible dans un an [heu]

LB : ou une autre façon de penser la question c'est comment est-ce qu'on ressent le vécu de la matière

IBH : c'est intéressant je peux répondre du point de vue de la circassienne mais [heu]

(1:20:12)

IBH : et de dire qu'il y a toujours une trace parce que le temps... parce que la vie... parce que si on fait quelque chose... si aujourd'hui on était assis sur le canapé il a gardé une trace dans ses ressorts et du coup dans dix ans ça va péter et ça c'est la trace d'aujourd'hui aussi et du coup sur la corde d'une façon c'est pareil... quand on a une corde toute nouvelle elle est plus raide elle est

plus blessante aussi le frottement elle est moins souple elle prend moins le... et [heu] chaque fois qu'on travaille même si c'est pas très visible on laisse une trace et elle laisse des traces sur nous aussi

(rires)

(1:21:03)

IBH : et on le porte certaines fois après pendant des années [heu] c'est un donnant donnant [heu] mais j'ai envie de dire qu'il y a toujours une trace qui fait qu'après quelques années la corde elle est vieille et c'est comme chaque jour nous laissons une trace sur le corps ou dans la vie ce qui fait qu'à un certain âge le corps il a vécu [heu] et c'est pareil pour chaque agrès il y a une temporalité de vie... on le sent quand la corde change qu'elle devient plus molle qu'à la fin j'ai une corde très vieille et tu peux voir l'âme qui commence à sortir la sensation elle est très différente après [heu] c'est vrai dans le cirque on travaille souvent avec les agrès qui durent qui résistent

(1:22:09)

IBH : qui résistent aux coups qu'on donne qui résistent aux challenges [heu] par exemple si je fais une méga chute sur la corde évidemment ça laisse une trace parce que c'est violent aussi pour elle mais elle est faite pour être résistante à ça [heu] et du coup c'est presque... peut être on peut dire que c'est pensé et fabriqué pour diminuer la trace et de la rendre moins visible... pour voir d'une façon plus judicieuse le corps sauf que je sais pas si t'as déjà vu une corde qui pète sur scène... une corde lisse là avec la corde gaine ça arrive quand même plus souvent

(1:23:09)

IBH : l'artiste il ne tombe pas c'est juste que en fait c'est coupé là et que ça glisse et c'est génial... enfin moi je trouve ça génial je trouve ça hyper intéressant parce que soudain ça fait plein de sens sur scène et ça fait « ah c'est pas évident que la corde elle tienne » [heu] en fait pourquoi elle a pété parce qu'elle a déjà vécu pleins de choses peut être elle a déjà vécu dix autres spectacles pas que celui là [heu] elle a vécu plusieurs personnes qui la touchent peut être... enfin et moi par exemple avec Pli la question de la déchirure c'est une grande question qu'on a l'envie de... pas que la question de la résistance

(1:24:03)

IBH : c'est la question de la déchirure de montrer ces traces il y a un très joli texte qu'Alexis a écrit pour notre nouveau dossier que je vais t'envoyer qui... en fait Pli il est les traces d'une action d'une force d'un mouvement qui est mis sur le papier ou sur une matière et du coup que c'est une espèce d'écriture d'un vécu qui est passé au niveau d'action au niveau de force qui est inscrit dans la matière [heu] et ça c'est quelque chose qu'on peut s'intéresser ou pas... par exemple il y a et ça c'est quelque chose qui devient très social par rapport à la vie aussi on vit dans une société qui n'apprécie pas forcément la vieillesse

(1:25:05)

IBH : qui n'apprécie pas forcément les rides qui dit qu'il faut les faire disparaître qu'il faut mettre des crèmes qu'il faut être botoxé machin pour [heu] pour rester toujours jeune pour ne pas voir... pour faire disparaître les traces de la vie... et du coup moi je sens que parfois c'est... oui c'est un peu pareil on veut pas montrer les bleus les brûlures qu'on a de la corde... non c'est dans la beauté la jeunesse mais moi je sens que ça m'intéresse beaucoup la question... c'est pour ça qu'avec Pli on va rencontrer les vieilles personnes [heu] pareil il y a quelque chose dans le centre de la vie... tout laisse une trace même si on essaie de le faire disparaître

(1:26:00)

IBH : et du coup enfin c'est intéressant de dévoiler montrer... c'est quelque chose d'hyper intéressant au final enfin il y a tout le côté que je disais un mouvement qui tire quelque chose... par exemple rien que je traverse la chambre et je tiens une corde moi tout ce que je fais c'est marcher et tenir une corde mais il y a quelque chose qui me suit... pareil quand je fais le tricotage ça commence avec un espace vide et ça se finit avec un espace rempli de tricotage et puis il

retombe c'est aussi une trace et un effacement et puis il y a cette question de... vraiment [heu] changer une matière enfin changer [heu]

(1:27:00)

IBH : transformer ça... c'est tout un rapport avec la question de la transformation d'un état à l'autre qui m'intéresse parce que j'ai l'impression qu'on est en transformation constante... du coup on est dans cette question de qu'est-ce qu'on laisse après nous tout ça (silence) mais c'est vrai c'est intéressant... c'est vrai que dans le cirque... enfin le corps circassien après du coup qu'est-ce que qui est différent enfin c'est intéressant parce que ça donne un potentiel assez énorme le corps circassien on peut dire que sa particularité c'est qu'il va avec une énergie de vie très forte enfin plus forte que je sais pas un danseur qui est plus... enfin il y a quelque chose de fort dans la manipulation des choses comme ça mais [heu] mais du coup qui est aussi éphémère et c'est aussi sa magie

(1:28:16)

(rires)

IBH : quand j'étais en première année à Châlons il y avait des présentations libres tous les mercredis

LB : ouais

IBH : et du coup ça fait un tour de rôle entre les élèves et c'était mon tour et même si je pouvais pas faire de la corde du tout à Châlons ils ont vraiment pas voulu que je fasse de la corde avec un bras et du coup [heu] ce que je fais c'est que je suis venue j'ai accroché [heu] la corde et j'ai amené un saut plein de peinture rouge et puis j'ai trempé tout mon bras dans la peinture et puis

(1:29:04)

IBH : du coup j'ai voulu venir faire de la corde sauf que en fait c'était inspiré... parce que mon chirurgien m'a dit quelques jours avant... c'était genre est-ce que je peux juste me suspendre genre juste faire quelque... avec la corde et il m'a dit « non tu ne touches pas la corde » et du coup j'ai voulu travailler ce sens de « je ne touche pas parce que je vais laisser une trace » et ça c'est quelque chose de « haaa elle va laisser une trace sur la corde c'est horrible genre elle va [heu] condamner » et en plus c'était dans les nouveaux locaux de Châlons (rires) à la Marnaise qui venaient de s'ouvrir l'année qu'on est rentrés en première année c'était vraiment les premiers jours [heu] et du coup

(1:30:01)

IBH : j'étais avec cette peinture rouge tout le monde tout de suite était genre « qu'est-ce qu'elle va faire cette folle » et du coup j'ai... il y avait tout un moment où j'ai joué pour le non toucher pour la proximité du non toucher et [heu] et au final enfin j'ai grimpé un tout petit peu avec la corde... j'ai fait plusieurs trucs que je faisais avec un bras et après je suis retournée et j'ai trempé l'autre bras et je suis revenue face à la corde et je parlais à la corde et je disais « tu sais parfois je sens vraiment comme taper la tête contre un mur » et du coup je suis retournée et j'ai couru vers le mur et je me suis plusieurs fois j'ai couru et j'ai été contre le mur avec la peinture

(1:31:01)

IBH : sauf que les gens ils ont pas forcément vu ça de loin mais j'ai protégé tout le mur avec du nylon avec des pages blanches et tout mais les gens ils n'ont pas forcément vu ça (rires) du coup il y avait tout ce côté genre « aaah elle met de la peinture rouge sur le mur de la Marnaise » c'était ma première année tu vois c'était ma première présentation au CNAC (rires) sauf que j'avais vu ça avant avec le responsable mais [heu] et du coup ça c'est aussi un travail que j'adore de comment s'appelle cette [heu] peintre ce peintre qui a mis des modèles avec la peinture bleue et qui [heu] c'est pas Klee c'est je me rappelle plus bref et j'ai mis une musique toute joyeuse tu vois un peu je me rappelle plus mais [heu]

(1:32:00)

IBH : et du coup chaque fois que je me suis jetée contre le mur j'ai fait en sorte que les bras fassent... enfin j'étais consciente de comment je mettais les bras... et au final sans que je dessine

ça a fait un smiley et moi j'étais genre *grogne* et je regarde le smiley et je suis allée et je me suis mise les deux pieds les deux mains dans le saut de peinture enfin impossible de bouger... et ça a fini que deux copains sont venus me chercher avec le seau pour me faire sortir et du coup... oui c'est pas exactement avec le cirque mais même enfin... si je serais acrobate je voudrais bien me faire peindre les pieds faire un salto faire un salto faire un salto enfin

(1:33:07)

IBH : je sais pas c'est vrai que c'est une question qui m'intéresse énormément et que je trouve qui touche aussi à des questions hyper essentielles de la vie de... quelle trace on laisse enfin... comment aussi ce qu'on fait du mouvement ça devient visible au lieu de invisible (silence) ouais je sais pas c'est intéressant pourquoi les circassiens ça fait moins de traces sur les agrès (silence) il y a une chouette vidéo de Eric [heu]

(1:34:01)

IBH : Eric le jongleur de... je vais te trouver ça c'est le copain de... une très bonne copine qui travaille avec des balles qui... au premier moment ça a l'air de balles blanches toutes normales et puis il jongle il fait pleins de choses et il y a un moment où il fait tomber une balle et en fait ça casse quelque chose il commence à y avoir de la peinture rose rouge qui sort mais très petit à petit et puis il le lance parfois contre le mur du coup ça colore le mur mais aussi la balle et puis il le met il jongle aussi avec son corps et ça a l'air comme du sang en fait

LB : mais il y a pleins de jongleurs qui réfléchissent différemment la matière... il y en a un avec l'argile et un autre aussi dont ils parlaient au colloque qui crée des diabolos avec la porcelaine il rassemble des soucoupes ou des vases pour créer des diabolos enfin c'est plus des performances et je crois qu'il s'appelle plus performer que jongleur mais c'est hyper intéressant ce que ça vient créer

(1:35:39)

IBH : je sais pas je pense que je t'avais déjà parlé de d'un belge qui a un nom hyper compliqué qui a beaucoup travaillé avec Alexandre Vanderdof

(1:36:02)

IBH : et qui nous a fait une rencontre à Châlons qui parle beaucoup sur la question de domination dans le cirque et la question de domination du corps sur l'agrès et [heu] qu'au final oui... qu'au final qui est une domination et aussi enfin... du coup moi ça m'a beaucoup influencée et j'ai essayé de trouver des autres façons mais la plupart des circassiens quand on travaille sur réussir une figure réussir à manipuler la corde c'est aussi de dominer notre propre corps... de maîtriser d'une certaine façon et elle tire un lien entre ça et tout un mouvement social et c'est elle qui a écrit une lettre ouverte pour le circassien c'est possible de trouver ça même je devais la contacter moi aussi pour Pli mais je l'ai pas fait (rires) mais du coup il faut que je t'envoie le dossier de Pli le dossier de mon Echappée la vidéo de Eric

LB : si jamais tu as un dossier de Racine(s) aussi je veux bien

IBH : attend (rires)

LB : merci pour les réponses

(1:37:37)

Annexe n°3 : Entretien avec Inbal Ben Haim

Cet entretien a été réalisé le 05 février 2020 à Grenoble

Inbal Ben Haim : IBH

Lucie Bonnet : LB

(0:00:21)

LB : ouais juste une question déjà... le cirque de création ?

IBH : ouais

LB : l'expression

IBH : c'est nouveau [heu] c'est quelque chose que j'entends vraiment ces dernières... un an je l'ai

entendu une première fois dans une conférence de Jean-Michel Guy tu vois qui c'est ?

LB : oui oui

IBH : en Israël où il est venu donner une conférence et là en fait je vois de plus de gens utiliser ce terme qui du coup se distingue un peu de cirque contemporain déjà

(0:01:00)

LB : ouais ouais

IBH : et qui est un peu comme tu vois cirque nouveau cirque moderne cirque contemporain et du coup cirque de création c'est encore un tout petit peu différent et [heu] le bon terme... je veux bien regarder sur mes notes de la conférence de Jean-Michel Guy mais je pense que c'est [heu] je sais pas si on dit ça en français... c'est comme un cirque qui questionne sa propre forme

LB : ok

IBH : qui interroge de qu'est-ce que c'est le cirque

LB : ok

IBH : si tu veux dans le cirque contemporain il n'y avait plus tout mettre la technique au service des idées de tout ça... un peu comme la danse contemporaine et le cirque de création c'est par exemple comme *Le Vide* de Fragan Gekler qui questionne vraiment la pratique de la corde... en hébreu on dit *Ars Poetic* c'est mais je pense que c'est pas pareil en français ça veut dire par exemple un poème *Ars Poetic* c'est un poème qui parle sur la poésie

(0:02:27)

LB : d'accord du métacirque quoi

IBH : c'est... ouais... mais ça vaut le coup même d'écrire à Jean-Michel Guy... je peux te donner son contact il est super... c'est un chercheur et d'ailleurs c'est hyper intéressant ce qu'il écrit et il faut lui demander la définition exacte... après c'est nouveau

LB : c'est toujours drôle les termes qu'on choisit justement... on aurait pu appeler ça le post-cirque moderne mais... dans les dossiers surtout j'avais lu ça et je me suis dit tiens parce que est-ce qu'il y a déjà eu du cirque qui n'a jamais été de création enfin c'est le « de création » que je trouvais bizarre... on aurait dit que c'était censé être plus performatif ou

(0:03:15)

IBH : après par exemple quand Jean-Jacques il écrit dans le dossier sur le cirque de création je pense qu'il veut dire un truc pour lui un tout petit peu différent et [heu] différent mais complémentaire je pense qu'il parle de... quand l'acte circassien il est au cœur de l'acte dramatique

LB : ok

IBH : qu'on le prenne comme un acte dramatique et on n'est pas en train de coller une histoire par dessus

LB : d'accord ok je vois

IBH : il y a aussi la même chose avec les questions de forme de contenu qui se mêlent en fait

(0:04:06)

LB : oui ou qui émergent de l'acte circassien mais c'est drôle je pensais pas que ça rejoindrait les questions que je me pose parce que ma grosse question c'est comment la corde peut faire naître de nouvelles dramaturgies et du coup c'est intéressant de penser le cirque de création comme ça... et en quoi Racine(s) du coup c'est un spectacle de cirque de création pour toi ?

(rires)

IBH : moi j'aime pas les définitions (rires) [heu] oui non je sais pas... ça dépend comment tu... ça dépend qui dit qu'est-ce que c'est cirque de création

LB : c'est encore trop jeune peut être

IBH : ouais mais aussi c'est pas... enfin qu'est-ce que ça veut dire c'est (silence) pour moi c'est un spectacle qui (silence) qui est à la fois né de ma (silence)

(0:05:10)

IBH : si on parle de forme de contenu du coup c'est complexe parce que en fait Racine(s) c'est un

spectacle qui parle des relations entre l'homme et la terre en gros [heu] pour moi après il y a pleins de gens qui voient des choses un peu différentes on a reçu beaucoup d'échos que c'est un spectacle qui parle sur la question de naissance de féminité de faire naître comme beaucoup d'interprétations de la corde comme un cordon ombilical de racines comme des veines... enfin on avait pleins d'échos assez différents

(0:06:00)

IBH : et pour cette question du rapport entre l'homme et la terre ou entre moi et ma terre... c'est né d'un contenu qui est la corde... elle est présente là bas mais d'une façon partielle parce que pour moi la question entre la terre et moi elle est aussi d'abord parce que j'ai immigré parce que je suis amoureuse de la nature de la terre de la planète parce que je suis israélienne... du coup le terme de la terre pour moi depuis toute ma vie c'est un truc chargé... conflictuel... et aussi parce que je fais de la corde et je me détache de la terre souvent et du coup [heu] la corde elle a son importance dans le contenu mais partielle... c'est pas que autour de ça que je travaille et du coup finalement j'utilise beaucoup de cordes dans la forme du spectacle [heu]

(0:07:18)

IBH : et c'est un écho avec le contenu le fait que je quitte le sol que je quitte la terre je reviens et tout ça mais il y a pleins d'autres choses aussi... du coup si tu veux ce mélange entre forme et contenu il est... enfin je parle pas avec la corde que je me détache de la terre dans l'air je parle aussi d'autres choses du coup c'est mélangé... si on prend ça comme définition du cirque de création après je sais pas

LB : après tu excuseras les premières questions qui vont être un peu... comment dire moins poétiques parce que là c'est des choses que j'ai écrites en lisant le dossier du coup forcément... le dossier c'est quand même pour vendre un spectacle ou du moins le présenter d'un certain angle... et après j'ai d'autres questions donc qui me sont venues en ayant vu les vidéos du spectacle mais [heu]

(0:08:22)

LB : oui dans le dossier... dans ce que j'ai lu il y avait beaucoup la question de l'enracinement et du déracinement et de l'appartenance à la terre et ya pas un moment où tu as des... enfin je me dis qui appartient à qui... la terre est-ce que tu la possèdes est-ce qu'elle te possède et est-ce qu'il y a un intérêt à montrer ces rapports enfin ces relations sous cet angle là ?

IBH : oui ben moi c'est sûr qu'il est question de la terre dans l'endroit d'où je viens... il y a tout de suite des questions d'appartenance mais plutôt des questions de à qui appartient cette terre enfin... et moi depuis toujours je sens que si il y a une question d'appartenance c'est moi ou nous qui appartenons à la terre c'est pas le sens inverse [heu] ça me fait rire aujourd'hui de dire « la terre nous appartient » c'est genre complètement ridicule quoi (rires)

(0:09:28)

IBH : et du coup c'est quelque chose qui m'habite [heu] on a fait en sorte de... on avait pas l'envie de parler très directement de questions politiques même si je pense que ça résonne dans le spectacle [heu] et il y a une partie dans le spectacle où je danse avec la terre je m'enroule je la ramasse presque je la mange [heu] je me la mets sur la tête sur le visage et [heu] et pour moi ça c'est un moment de fusion d'immersion totale avec la terre où... c'est pas très clair... ouais c'est pas très clair où est-ce que fini moi commence la terre enfin il y a vraiment cette question de plonger dans ça et que ça résume tous les genres de relations qu'on peut avoir aussi bien d'appartenance... de la ramasser à moi aussi bien de la manger de la mettre sur moi aussi bien de la joie qu'elle peut amener aussi bien la violence (silence)

(0:11:00)

IBH : et dans ce moment là en bande son on a beaucoup de voix off soit de gens qui parlent de leur terre en plusieurs langues... à peu près dans toutes les langues de la Méditerranée... et aussi des poèmes qui parlent de la terre de Mahmoud Darwich de [inaudible] de... en hébreu Léa Goldberg enfin on a fait vraiment une recherche de bande son

LB : [heu] et la corde dans tout ça... parce que je trouve... enfin les images sont magnifiques de ce spectacle et c'est super beau mais ya des moments enfin j'ai... après c'est compliqué de donner un seul sens à une chose

(0:12:03)

LB : mais la corde qu'est-ce qu'elle devient entre la terre... en tant que terre de laquelle tu es issue en tant que le terreau sur scène quel rôle elle a et quelle place elle a dans le spectacle et dans ton ressenti... À part de donner à voir le déracinement et le fait de décoller de son sol et de s'en retirer au final la corde elle devient quoi à ce moment là

IBH : il y a plusieurs réponses je pense qu'il n'y a pas une nouvelle dramaturgie et c'est ça l'idée du spectacle de ne pas donner une réponse de ça mais il y a pleins de choses desquelles on s'inspire [heu] d'une façon pour moi la corde c'est quelque chose qui est entre mon propre appui personnel

LB : moi j'avais le sentiment que ça devenait ta nouvelle terre en quelques sortes

(0:13:05)

IBH : oui c'est ça... et qui est un peu nomade même si tu veux je suis venue en Europe j'ai immigré pour suivre le chemin de la corde pour apprendre la corde pour apprendre le cirque pour pouvoir travailler ça plus profondément et c'est vrai que si on part sur cet endroit connu [heu] dans une nouvelle arrivée à quelque part... c'est la corde c'est mon endroit de... enfin je peux dire que c'est un peu ma terre et même physiquement je travaille techniquement sur la corde je travaille beaucoup sur la question des appuis

LB : ok

IBH : et parfois moins des questions de suspension... c'est pas si différent mais des questions de où est-ce que et comment je pose mon poids [heu]

(0:14:02)

IBH : d'une autre façon on peut nommer que la corde c'est un peu ma racine

LB : ouais

IBH : qui sort de la terre [heu] par exemple à Racine(s) in situ la corde elle sort de la terre carrément je la tire j'arrive avec une valise pleine de terre je renverse la terre et puis je sors la corde depuis la terre carrément comme une plante ou comme quelque chose... et qui du coup me met en lien avec un ailleurs avec un endroit de où je viens de où on vient dans le sens général et ça c'est aussi d'une façon très personnelle... la corde j'ai toujours l'impression que ça me connecte à quelque chose qui est plus profond comme une racine

LB : comme le lien

(0:15:00)

IBH : et puis après dans la scénographie de Racine(s) dans la salle il y a carrément en fait à Racine(s) in door il y a presque pas de la corde lisse il y a très peu il y a cinq minutes à la fin du spectacle peut être sept minutes... mais il y a la matière de la corde qui sert dans pleins des autres choses il y a cette scénographie des racines en fait qui est fait de corde mais qui en fait c'est vraiment une racine sur laquelle j'évolue il y a la corde tricotée qui permet de faire une arrivée de quelque part et puis de détacher l'endroit d'où je viens... du coup la corde elle est quand même beaucoup au service de cette idée de migration d'enracinement et aussi c'était né de ce travail très personnel que Jean-Jacques le metteur en scène il a vraiment pu identifier

(0:16:06)

IBH : que je m'accroche à ma corde un peu comme à mes racines et à mon identité profonde... et ça si tu veux ça rejoint j'ai l'impression un tout petit peu ce qu'on a vu hier que quand les personnes elles ont osé être à l'écoute de leur corps avec la corde ça a fait émerger quelque chose de très personnel... une poésie très personnelle et ça pour moi c'est un petit peu nos racines de chacun quelque chose de qui on est d'où on vient quel est notre rapport un peu au monde à notre corps

LB : du coup pleins de questions ok (rires)

(0:17:00)

IBH : et finalement si tu veux... désolée... finalement quand il y a la corde ou peut être il faudra que je te donne la vidéo complète du spectacle parce qu'elle est en ligne elle est juste cachée protégée avec un mot de passe mais pour que tu voies vraiment... même que hier matin j'étais en réunion pour peut être que ça soit programmé au théâtre municipal de Grenoble

LB : ha trop bien

IBH : tu peux les appeler leur dire oui prenez

(rires)

IBH : mais si tu veux la dernière partie où il y a de la corde lisse déjà elle arrive au travers de la terre... elle a toute cette forme... une importance de tracer une barrière une frontière sur la terre puis après je m'enroule dans enfin en fait je l'enroule autour de moi un peu comme les gens ils ont fait hier

(0:18:05)

IBH : mais elle est sur le sol et moi je m'enroule dedans et puis du coup c'est tout mon habit et puis je l'attache et elle monte du coup elle me déshabille et là c'est vraiment une sensation de cordon ombilical parce qu'elle sort de mon centre en fait et puis après c'est ma ligne d'accès qui est vraiment la dramaturgie de la corde pour moi c'est... y'en a pleins mais [heu] un truc hyper essentiel c'est le lien entre le haut et le bas ce qui lie la terre le ciel ce qui lie ce qui est dessus et ce qui est dessous

LB : c'est ce que j'ai noté partout dedans sur haut bas

(rires)

IBH : et il y a cette envie d'aller vers le haut et en même temps cette attirance vers le bas ce qui est hyper physique... quand on fait de la corde on a l'envie de grimper en haut et en même temps il y a la gravité qui nous tire en bas et parfois on se laisse faire

(0:19:13)

IBH : en fait ça Fragan il en parle hyper fort dans son spectacle tu montes pour descendre pour remonter pour redescendre... enfin c'est le mythe de Sisyphe et [heu] et ça la dernière partie du spectacle c'est vraiment ça il y avait tout cet attachement à la terre puis je décolle de la terre parce qu'il y a un appel quand même de où je viens... je suis arrivée par le haut il y a un appel qui m'appelle vers le haut de où je suis venue... mais quand même il y a la terre... mais quand même il y a cette hésitation qui finit par que je monte en haut... je monte la corde avec moi et ça c'est la fin du spectacle du coup là c'est vraiment aussi une question d'accès de racines de où je suis venue qui me permet de revenir de où je suis d'un autre espace [heu]

(0:20:12)

IBH : si tu veux... je sais pas si je t'avais dit... on a abordé ça quelque fois comme le spectacle in situ et le spectacle in door ils pourraient être un peu comme ça tu vois l'arbre l'extérieur et en fait le in door c'est un peu le sous sol du spectacle in situ

LB : une de mes questions c'était sur ça justement sur le fait que la corde c'est le haut et le bas j'aime bien... mais ça me dérange un peu dans le sens où c'est très binaire il y a le haut le bas le bien le mal le noir le blanc

IBH : parce que tu interprètes ça comme ça

LB : mais pour moi ce qui est intéressant c'est le milieu ce qu'il se passe entre les deux et ce que je trouve bien dans la version... enfin ce que je trouve intéressant dans la version [heu] in door c'est que pour moi c'est pas juste...

(0:21:08)

LB : je vois pas seulement les racines... enfin tu peux le voir dans tous les sens c'est ça que je trouve bien... c'est que ça réinverse ce truc du haut et du bas tu peux autant voir les branches des arbres que les racines tu peux inverser et le voir dans tous les sens et presque du coup tu vois des racines qui sortent de terre... au final toi tu es tout le temps du haut vers le bas enfin c'est tout inversé et c'est ça que j'ai trouvé très beau en fait... c'est de ne plus imaginer qu'il y ait une

ligne... tout se déploie autour de la corde et ça parce que tu brouilles complètement les codes qu'on a l'habitude de voir à la corde lisse déjà parce que la structure avec toutes les cordes c'est plus seulement vertical et linéaire

(0:22:10)

LB : et du coup comment est-ce que le vocabulaire que toi tu donnes à voir sur la corde il s'invente sur chaque objet ou est-ce que c'est quelque chose que tu viens renouveler puiser et appliquer à chaque fois pour chaque spectacle... c'était un peu confus comme question

IBH : non non juste la dernière question

LB : en gros d'où vient ce vocabulaire que tu as sur la corde et qui ressemble pas à des vrilles machin... c'est pas des mouvements identifiables quand tu es sur la structure

IBH : sur la structure tu parles... ça c'est quelque chose que j'ai fait de la recherche avec... dès qu'on a monté la structure j'ai commencé et on a à peu près fixé... enfin on a fait tout le design avec Domitille la scénographe et Jean-Jacques le metteur en scène

(0:23:05)

IBH : on a fixé le squelette... du coup je sais que en bas il y a quatre bras à cours deux bras en jardin enfin j'ai commencé à pouvoir me faire le trajet et j'ai commencé surtout à faire pleins de recherches qui ne sont vraiment pas épuisées je pourrai aller

LB : c'est infini

IBH : ouais je pourrais aller plus loin parce que c'est un agrès à part entière et il y a mille possibilités là dedans et ya un moment je me suis dit « ah ça serait trop bien d'inviter d'autres personnes à venir chercher avec moi » et je l'ai fait une fois avec un ami à Piste d'Azur et ça m'a beaucoup aidée de voir un autre corps sur la structure de dire « ah ouais quand il fait ça ça résonne comme ça » enfin de faire ce travail visuel mais je fais beaucoup beaucoup de recherches je me suis filmée et j'ai continué encore de le changer chaque fois petit à petit

(0:24:13)

LB : ok

IBH : et aussi parce que la structure elle change un tout petit peu vu les espaces où on l'accroche

LB : carrément ok

IBH : mais [heu] c'était une recherche qui est inspirée de certains... aussi bien de possibilités techniques chouettes

LB : ouais

IBH : mais aussi bien d'une poétique qu'on a l'envie de... de résonner par exemple il y a tout un moment où à travers pleins de petits détails qui montent qui commencent du bas et qui montent dans la racine vers le haut et puis qui descendent une seconde sur la corde qui est un peu plus verticale quand même et puis qui remontent et puis qui commencent à balancer et qui détachent les différents bras

(0:25:05)

IBH : et du coup tout ça c'est une espèce de cheminement dans lequel je trouve le côté technique de qu'est-ce que je fais là... qu'est-ce que je fais là mais avec une grande conscience... de qu'est-ce que ça résonne cette technique... est-ce que c'est un moment où je suis en équilibre... est-ce que c'est un moment où je suis coincée dans les cordes d'une manière hyper bizarre mais intéressante... en fait qu'est-ce qui résonne de la poésie de cette technique et c'est ça qui m'a guidée à faire cette recherche plus technique sur l'agrès

LB : ok

(rires)

LB : [heu] ouais mais je repensais aussi à ce truc du haut et du bas et pour toi la dramaturgie de la corde elle se construit sur ce mouvement là mais pas seulement... parce que tu as quand même tout ce moment où tu es enroulée dans la corde au sol et où tu te tords et détords dedans enfin il n'y a pas que des questions de chercher de la hauteur donc tu as quand même un jeu avec la corde et une poésie avec la corde qui peut se faire sur un plan horizontal aussi au final

(0:26:17)

IBH : ouais j'ai beaucoup travaillé sur le sol quand j'étais blessée je pense que c'est quelque chose qui m'a... ouais... qui est devenu un peu plus familier [heu] mais je trouve qu'il y a pleins enfin il y a pour moi personnellement il est plusieurs sens de poésie de la corde ce que je disais un peu hier c'est que pour moi c'est aussi un lien... une question de lier... c'est une ligne de façon plus graphique c'est une ligne qui lie deux points comme ça je reviens un petit peu *De bout à Bout* (rires) et (silence) si tu veux pour moi la corde c'est pas qu'une question de haut et de bas ça lie en fait le haut et le bas

(0:27:20)

LB : oui oui ce qui se passe entre

IBH : Ouais

LB : il y a une phrase de Fragan qui dit... c'est un truc comme ça il dit quand on est face à une corde tout ce qu'on a envie de faire c'est monter... une fois qu'on est haut tout ce qu'on a envie de faire c'est descendre... et au milieu se demander pourquoi... et il résume très bien et pour moi c'est vraiment la connexion entre tout ce que tu disais le fait de se rendre compte de la richesse de la simplicité de la forme et du mouvement et de se rendre compte en fait de tout ce qui se passe autour et dedans et entre en fait et de se rendre compte que tout est là et qu'il n'y a pas besoin de chercher beaucoup plus quoi enfin c'est très beau

(0:28:03)

IBH : juste d'être conscient et de s'interroger autour de ça parce que tu vois sans jugement mais le nombre d'artistes de cirque qui passent leur vie à descendre monter descendre monter sans... enfin ils ont des autres questionnements et c'est ok

LB : c'est compliqué de pas avoir de jugement

(rires)

LB : et sur ces mouvements ça a peut être pas trop de lien mais parce que il y a tout un truc autour du temps ou du moins de quelque chose que j'arrivais pas à cibler sur le temps et comment en fait ça pourrait très bien être une histoire... quelque chose qui se passe il y a très longtemps tu vois... qu'il y a quelque chose d'un peu intemporel dans Racine(s) et toi comment enfin... est-ce que tu as des considérations sur la temporalité quand tu es sur la corde

(0:29:05)

IBH : la temporalité dans l'air elle est différente que sur le sol toujours et d'un spectacle aussi elle est pas pareille que la vie en dehors mais [heu] spécifiquement avec Racine(s) on avait cette idée de travailler dans un espace qui est quelque part entre rêve et souvenir lointain

LB : puis il y a toute la musique aussi

IBH : oui c'est ça

LB : on n'en a pas encore parlé mais

IBH : mais elle aide beaucoup à ce flottement du temps

LB : puis dans le dossier il y a la « matière sonore » ce que je trouvais hyper beau comme expression parce que c'est vraiment quelque chose de très enveloppant et je trouve que ça aide à... justement donner à voir... enfin je trouve que la musique donne à voir la sensation du temps que tu as sur la corde

(0:30:03)

IBH : et même la densité d'espace parfois

LB : oui carrément

IBH : mais oui pour Racine(s) spécifiquement on a voulu travailler ça aussi pour résonner avec quelque chose qui est d'ailleurs et [heu] (silence) mais je pense que dans un sens général quand on est dans l'air il y a une perception du temps qui est un peu différente et quand on est dans le cadre d'un spectacle aussi... quand on est en solo de cinquante minutes c'est (rires) non mais c'est drôle hein parfois il y a des choses qui passent hyper lentement et que tu as l'impression des années et puis des autres moments que ça passe trop vite

(0:31:08)

LB : carrément

IBH : ce choix d'aller dans une rêverie souvenir quelque chose comme ça pour Racine(s) c'est aussi parce qu'on a voulu le rendre un peu intemporel parce que les questions de l'homme et de la terre c'est des questions depuis toujours et jusque toujours et [heu] c'était un choix de le mettre un peu hors temps

LB : et comment est-ce que le... c'est un peu bizarre... mais ce spectacle il pourrait pas se faire ou difficilement avec un autre agrès pour toi... Est-ce que ça pourrait se faire avec un tissu ou peu importe... en quoi la matière de la corde elle est si importante pour raconter ou pour montrer ou pour faire ressentir... c'est parce que c'est quand même un truc dans le dossier qui ressort c'est l'universalité du propos et le fait de rechercher l'histoire personnelle de chacun et toutes ces questions par rapport à sa terre ses racines de parler à tout le monde du coup en fait comment la corde elle devient indispensable pour raconter ça

(0:32:20)

IBH : c'est dans ça que je dis que peut être... c'est peut être Racine(s) n'est pas complètement cirque de création parce que la corde elle est quand même beaucoup un outil et pas que le cœur du contenu mais si on parle d'un dispositif d'un agrès d'un élément avec lequel on tisse des relations qui nous permettent de faire un spectacle et du coup il y a la question... deux questions qui résonnent fort c'est la matière et la forme graphique et du coup pour moi la question de la forme graphique elle est très très très très importante dans cette proposition parce qu'il est question de haut et de bas de lignes et de lier des choses

(0:33:19)

LB : et dedans et sur et

IBH : oui oui du coup ça c'est essentiel [heu] et du coup la corde ça vient de ça aussi... enfin [heu] mais on pourrait dire que oui ça pourrait être remplacé avec un tissu avec un autre agrès qui fait vraiment le haut et le bas... [heu] pas un mât chinois par exemple parce que il y a cette question de s'enrouler... même si il y a un peu une poésie un peu similaire sur la question de ligne et de haut et de bas entre la corde et le mât chinois [heu]

(0:34:07)

IBH : peut être par un tissu mais après ça fait pas partie de mon histoire personnelle... aussi il y a cette question de corde qui m'accompagne la moitié de ma vie et qui est dans mon histoire perso et il y a aussi la question de l'histoire de la matière en fait la corde c'est du coton c'est une matière organique qui vient de la terre et ça c'est quelque chose que... même si c'est pas hyper visible sous les projecteurs... c'est quelque chose que moi je sais et de ce point de vue c'est important pour moi que les cordes elles ont une âme de coton et pas une âme de nylon tu vois même si personne ne voit moi je le sens quand je grimpe là dessus [heu] ouais voilà c'est

(0:35:13)

IBH : il y a ce lien assez drôle qui n'est pas complètement clair... enfin il est clair mais en même difficile à décortiquer entre la terre et la corde [heu] on dit « bon ok terre c'est évident mais corde » c'est... qu'est-ce que c'est la corde mais du coup la corde c'est le coton c'est quelque chose qui lie deux points c'est quelque chose qui était utilisé surtout dans les bateaux du coup surtout quand les gens ils ont quitté vraiment la terre... c'était cette manière de s'attacher aux choses enfin attacher le bateau à la terre c'était par la corde

(0:36:01)

IBH : c'est pour attacher des choses aussi du fil une corde parfois... enfin quand on a présenté Racine(s) dans les étapes de travail et devant les enfants ils ont appelé ça le fil « ah du coup tu montes sur le fil » « comment tu fais ça sur le fil » et c'est aussi très beau parce que c'est là que ça m'intéresse que l'agrès de cirque perde son identité de cirque et du coup ça devient fil... et fil c'est un truc hyper universel on l'utilise tout le temps pour attacher pour lier pour coudre pour tenir des choses ensemble

LB : je lisais un truc un article sur justement les plus vieux outils et la corde... le fil c'est apparemment une des premières choses construites par l'homme en tant qu'outil... à partir de cheveux ou de poils d'animaux et de choses qui venaient forcément de la terre

(0:37:08)

IBH : ouais avec des fibres des arbres avec des lianes qui étaient tricotées ensemble

LB : puis même quand tu vois des lianes ça reproduit la même chose quoi

IBH : et finalement c'est un peu... c'est pas si loin comme matière enfin le coton qui devient fil qui tisse ou maintenant quand je travaille sur le papier... en fait le papier c'est des fibres végétales qui sont plus traitées qui sont moins organiques mais c'est quand même... ça vient d'une matière organique et qui sont mélangées pour [heu] si tu veux la fibre de tissu de coton ils sont souvent tressés tissés pardon

(0:38:01)

IBH : ils sont comme ça... comment on dit vertical horizontal et les fibres de papier sont plus chaotiques c'est pour ça qu'ils ont moins de lien fort et c'est possible de le déchirer plus facilement qu'un tissu

LB : ok d'accord

IBH : mais finalement au niveau moléculaire... au niveau matière c'est pas si loin et du coup les arbres aussi qui ont des lianes

LB : c'est intéressant parce que c'est le mouvement qu'elles ont parce que tu as des lianes qui vont du haut vers le bas et tu as des lianes qui vont du bas vers le haut

IBH : en hébreu il y a ce terme de racine d'air enfin de certains arbres qui poussent sur l'eau et qui ont une racine de l'air (silence) *recherche sur internet et avec sa colocataire* mangrove

LB : mais mangrove c'est l'espace c'est pas un arbre

(débat)

IBH : et moi ça m'est arrivé déjà de monter sur ces racines d'air de créer des cordes

LB : ok trop cool

IBH : je dois avoir des photos je pense *cherche puis montre les photos* j'adore faire des bêtises sur les arbres

(0:43:16)

LB : on peut discuter de Pli si tu veux un peu si ça te dit [heu]

(interruption/dialogue extérieur)

LB : du coup pli rencontre entre cirque et papier

IBH : tu as des grands titres toi

LB : c'était dans le dossier

IBH : alors j'ai des grands titres moi

LB : j'ai rien inventé ya même les guillemets [heu] tu m'avais déjà dit à peu près comment c'était né comme projet... enfin avec Johann Le Guillerm tout ça c'est à peu près clair déjà mais [heu] j'aime bien l'idée de prendre une matière qui est ancestrale et qui est utilisée tous les jours dans le quotidien sous toutes les formes qu'on les oublie presque pour la redonner à voir et lui donner une poésie qu'on oublie souvent

(0:45:37)

IBH : lui donner un sens extraordinaire aussi tant qu'il est ordinaire

LB : c'est ça et j'ai oublié ce que j'allais dire

IBH : moi je peux te dire (rises) que dans ce sens c'est Alexis qui dit quelque chose d'assez beau que pour lui le papier c'est une matière circassienne parce que il y a... enfin dans ce qu'on fait... il y a ce lien entre quelque chose qui est hyper ordinaire simple tous les jours connus hyper intime à l'homme et en même temps vraiment extraordinaire dans la façon de se suspendre sur le papier... c'est pas une capacité qu'on imagine d'avoir et du coup que le cirque de création cirque contemporain c'est un peu la même on fait des choses qui sont à la fois extraordinaires hyper impressionnantes hors normes machin mais dans ça on cherche la question intime la question

humaine la question de qui touche tout le monde pour résonner quelque chose plus de... oui... de humain... quelque chose entre le surhumain et le humain et [heu]

(0:47:07)

IBH : et aussi dans le sens où il y a ce dialogue entre une force une fragilité... dans le cirque on travaille la force on fait la musculation on doit se rendre fort même si après c'est pour relâcher physiquement mais en tout cas au niveau du spectacle des propositions on cherche... moi je peux dire que moi je cherche des côtés un peu fragiles dans l'existence humaine dans quelque chose qui a une réflexion des doutes quelque chose auquel on peut s'identifier que le public il peut s'identifier sinon ça reste hyper déconnecté on dit « wow incroyable » mais ça nous touche pas en nous... moi ça m'intéresse que ce que je fais sur scène ça touche à chaque personne dans son intimité d'imaginaire et de poésie et par rapport à sa vie que ça lui fasse réflexion par rapport à lui comment il vit la vie et du coup c'est dans cette tension entre force et fragilité que le cirque... et du coup le papier aussi... quelque chose qui est à la fois hyper fragile et on sait que c'est fragile machin et en même temps qui devient hyper fort

(0:48:22)

LB : très juste et même à ça... enfin tous ces exemples de liens entre cirque et papier on peut ajouter l'artisanat et le façonnage tu vois je trouve que c'est quelque chose que le projet Pli met en valeur... c'est le fait qu'on oublie souvent que le papier c'est pas quelque chose qu'on trouve dans la nature que ça vient d'une matière qu'on a transformée qu'on a reliée qu'on a compactée et que le cirque c'est aussi ça d'une certaine manière... de chercher une matière quelque part et de la transformer enfin je trouve qu'il y a un truc très beau dans la fabrication et aussi dans le fait que vous fabriquez les cordes sur scène... et ça venait d'où cette envie justement... cette envie de faire sur scène de donner à voir la transformation

(0:49:16)

IBH : il y a plusieurs choses de base il y a une réponse hyper poétique et joli... et une très pratique [heu] la raison très concrète c'est que les gens ne nous croyaient pas que la corde par exemple se fait que de papier... 100% papier

LB : et avec quel type de papier du coup

IBH : [heu] il y en a plusieurs

LB : les grands morceaux qu'on voit

IBH : là on utilise un type de papier kraft qui s'appelle alios mais [heu] mais en fait on va faire des tests de pleins de différentes matières et même peut être fabriquer le papier pour voir si on arrive à trouver une meilleure matière qui est vraiment adaptée pour ce qu'on fait... ce qu'on cherche à faire

(0:50:20)

IBH : et du coup cette idée de fabriquer déjà il y a cette idée de fabriquer les agrès sur lesquels on travaille et ça c'est quelque chose qui même depuis Racine(s) moi j'aurais adoré de pouvoir me fabriquer une corde parce que ça transcrit déjà une histoire personnelle avec l'objet... c'est pas pareil de travailler avec une corde que toi même tu as créée qu'avec une corde que tu as achetée commandée c'est arrivé en avion et voilà c'est prêt un peu en instantané... du coup il y a cette idée d'artisanal qui est vraiment ancrée là dedans

LB : pour toi le fait que c'est pas du coton avec Pli tu te fabriques pas tes cordes ou ton propre agrès

IBH : oui

LB : si du coup

(0:51:06)

IBH : bah du coup tout à fait [heu] je dis que ça a commencé avec Racine(s) dans la fabrication de la scénographie agrès mais que... là en fait on a même la première corde qu'on a créée... c'était une corde tressée pas les cordes tournées comme on fait maintenant et ça nous a pris énormément de temps je pense que ça nous a pris à peu près huit heures pour faire quatre mètres

parce que c'est vraiment... on a tissé la corde comme ta corde de coton on a fait pareil avec le papier et normalement ça se fait avec des machines de corde c'est incroyable je sais pas si tu as déjà vu

LB : [inaudible] artisanaux tu sais en bois

IBH : oui en bois c'est incroyable j'adore ça et du coup nous on avait pas de machines on a fait ça à deux avec Alexis dans une nuit et [heu]

(0:52:06)

IBH : après grimper sur cette corde ça a été complètement différent parce que je connaissais et je me suis souvenue chaque dix centimètres et de dire « ah non là on a fait une erreur » « là c'était un tout petit plus épais » « là ça s'est un tout petit peu déchiré » je me suis rappelée dans la fabrication du coup ça fait une connaissance hyper intime qui en fait... qui change vraiment l'état de comment tu es et du lien avec l'agrès... c'est pas quelque chose qu'on peut montrer ou quelque chose hyper expressif vers l'extérieur mais c'est un truc qui me met en état qui change sur scène qui change ta proposition c'est comme... [heu] je sais pas c'est comme faire un spectacle avec un enfant et faire un spectacle avec ton enfant

(0:53:03)

LB : ouais (rires) et de les faire sur scène c'est pour donner à voir ce changement d'état

IBH : et du coup le faire sur scène c'est il y a deux choses... il y a vraiment cette envie d'interroger autour de questions de construire et déconstruire parce qu'on va aussi déchirer des choses sur scène d'un côté il y avait aussi cette idée de dire... construire c'est aussi important que faire c'est pas que le résultat

LB : le processus

IBH : voilà le processus c'est aussi important que ça et c'est aussi intéressant niveau chorégraphique... tu vois il y a beaucoup de danseurs qui ont travaillé autour du geste artisanal autour du geste de fabrication... tu vois quand tu fais le papier il y a toute une danse il y a le corps il est impliqué

(0:54:00)

LB : il y a une femme qui avait justement mobilisé pleins d'artisans et d'ouvriers mais en enlevant leurs outils et elle leur demandait de faire les gestes quotidiens qu'ils font au travail mais sans leurs outils pour en capter un peu l'aspect chorégraphique en quelques sortes et la beauté en fait de leur geste alors qu'ils pensent que c'est uniquement utilitaire [heu] dans le façonnage c'est pas uniquement pratique c'est déjà très beau

IBH : et il y a aussi quelque chose dans la question de transformation d'espace... par exemple si on commence avec... on voit ça un peu dans le dossier on commence avec une espèce de pyramide enfin de chapiteau avec plein de papier ouvert et on fini avec une corde... du coup il y a par cette fabrication il y a un changement d'espace... oui c'est ça entre quelque chose qui est ouvert qui englobe un espace interne soudain il y a une corde dans l'axe et l'espace autour il s'ouvre ça c'est quelque chose que j'aime beaucoup dans la vivacité d'espace [heu]

(0:55:17)

IBH : que le mouvement à la fois technique de cirque et à la fois de fabrication de quelque chose... la matière réagit et change et du coup l'espace il change aussi et comment peut être un tout petit mouvement de corps peut impacter la matière impacter l'agrès impacter l'espace ça c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup

LB : et toi tu penses forcément le corps en lien toujours avec l'objet et l'espace... pour toi si tu changes l'espace et l'objet le corps il va forcément...

IBH : oui évidemment c'est d'abord pour moi [heu] c'est d'abord le lien entre le corps et l'espace puis si il y a un agrès dans l'espace il est là t'es obligé de le prendre en compte t'es obligé d'être en relation avec

(0:56:07)

IBH : comme si il y aura une chaise dans l'espace t'es obligé de le prendre en compte sinon c'est

un peu... ouais c'est un peu malhonnête pour moi... enfin c'est un peu c'est pas gentil (rires) enfin c'est pas gentil dans le fait de dire « le corps c'est le plus important » mais en fait on vit dans une sphère

LB : toutes les personnes que j'ai vues qui font un peu ce que tu fais... qui réinventent les formes et l'espace dans lesquels ils pratiquent... c'est impossible en fait qu'ils continuent à faire des choses conventionnelles de la technique qu'on voit partout ils ont forcément une pratique qui est unique parce qu'elle s'inspire et elle vient de l'espace et de ce qui se trouve dedans en fait et c'est ça que je trouve génial c'est qu'on vient on met plus le corps au premier plan on l'aligne avec tout ce qu'il y a autour en fait

(0:57:05)

IBH : et ça c'est... je te parlais je pense de ça une fois c'est je me suis beaucoup influencée de [inaudible] qui parle du rapport que nous on a comme circassien aux objets à l'espace comme une métaphore de comment l'homme contemporain est en rapport avec des objets et des espaces de vie... enfin et c'est plutôt un rapport assez pas complètement génial à mon sens parce que souvent on prend enfin même comme circassien en fait c'est la corde qui est important c'est moi

LB : c'est un rapport de domination

(0:58:00)

IBH : oui il y a un rapport de domination et ça ça reflète en fait le rapport de domination que nous on a sur les objets dans la vie sur l'environnement dans la vie on est en train comme société on est en train de dire c'est nous qui sommes les plus importants et on s'en fout du reste... enfin le reste vient nous servir la corde enfin l'agrès vient me servir pour faire ce que je veux le monde l'environnement les outils c'est tout à mon service pour faire ce que je veux... et c'est la façon comme on pense tu vois et ça se transcrit dans le corps c'est ça qui est fou et [heu] moi j'ai l'espoir que en donnant en tissant une autre relation avec l'espace avec les objets... une autre relation qui est beaucoup plus dans l'écoute qu'on a vu ça hier c'est ça qui est hyper précieux pour moi que dans ce monde qui bouge super vite qui on a envie de faire faire faire on a envie de nous nous nous

(0:59:07)

IBH : et du coup il y a un moment comme ça d'écoute de résonance de juste regarder quelque chose d'autre qui n'est pas soi qui est génial... que tu peux faire quelque chose mais c'est lui la star et avec ce tout petit espoir que ce rapport autre peut résonner aussi dans l'échelle du monde de l'environnement

LB : ouais

IBH : on va pas changer le monde demain mais

LB : on verra

(rires)

IBH : peut être demain ce sera le jour

(rires)

IBH : je me rappelle même plus quelle question c'était

LB : je pense c'était le pourquoi vous les fabriquez sur scène

IBH : ah oui et la dernière chose c'était hyper con mais en fait par exemple quand on a postulé à Circus Next [heu]

(1:00:02)

IBH : en fait les retours qu'on a eu du jury de Circus Next... qui nous ont accepté quand même... ils nous ont dit « ouais en fait on est pas sûrs que c'est possible ce que vous êtes en train de faire » mais nous on était en mode « c'est possible vous nous avez vu » « oui mais ya un truc dans la corde » non enfin « ah non il y a rien ah non c'est pas possible » « ah on va vous montrer que c'est possible » et du coup on avait fait sur scène et ça je pense que c'est quelque chose qui choque un peu... qu'on parte de cette qu'on voit que c'est la matière hyper fragile et le public il accompagne tout le processus de création d'un truc qui est finalement hyper fort

LB : et je trouve que ça a énormément de sens en fait

IBH : bah oui

LB : pour moi c'est presque logique quoi de le faire sur scène parce que... il y a tout le bruit le changement d'espace le processus l'artisanat... enfin c'est des choses qui sont essentielles dans le propos voilà

(1:01:10)

LB : je suis allée voir ce qu'il fait Alexis Merrat sur Instagram c'est magnifique

IBH : c'est beau

LB : et il a de très belles phrases

IBH : il parle sur la matière... le papier comme un dispositif qui fait exister la lumière en fait la lumière on le voit juste quand il percute un objet sinon enfin il faut un dispositif qui accueille la lumière et qui la fait exister

(1:02:20)

LB : mais c'est bien autant dans Racine(s) autant que Pli il y a une grande importance des éléments comme le son enfin l'environnement de la performance [heu] et en plus enfin on se retrouve toujours dans des contrastes encore plus... avec Pli tout à l'heure c'était haut bas dedans sur... et là ça va être résistant fragile humain quotidien surréel matérialiste... c'est pleins de données je trouve que le papier en temps que élément du quotidien il met en avant parce qu'on le met sur scène en fait et il devient autre chose quoi

(1:03:05)

IBH : moi je pense qu'il y a toujours ce jeu entre des contrastes c'est comme le yin et le yang c'est comme la vie et la mort... enfin désolée mais il y a... j'ai l'impression que dans la vie on a toujours ce rapport entre deux pôles deux points et nous on est dans le mouvement in between et c'est ce qui fait notre mouvement de vie aussi

LB : et j'ai trouvé ça génial toute la réflexion sur le pli du papier à proprement parler comme trace du mouvement

IBH : comme une histoire écrite... ouais ça j'ai adoré c'est Alexis qui a écrit ça et je lui ai dit développe développe parce que lui il est genre hyper sec

(1:04:25)

IBH : c'est ce qui est génial avec le papier parce que tu peux pas faire disparaître les choses qui se sont passées... tu l'as froissé une fois tu peux le rouvrir mais tu vas voir les traces de froissage... tu l'as plié une fois tu peux le réouvrir mais tu vas avoir la trace... mais du coup c'est vraiment une matière qui prend l'histoire... qui fait montrer un rapport au temps aussi le passé tu le vois dans l'objet

IBH : je t'ai parlé de wabi-sabi un peu ?

LB : pas du tout

(1:05:07)

IBH : ah terrible

(rires)

IBH : j'ai complètement oublié c'est juste récemment que j'ai beaucoup beaucoup écrit sur ça parce qu'on a fait cette candidature de résidence au Japon à la villa Kujoyama [heu] wabi-sabi c'est... j'ai le livre *part chercher le livre* wabi -sabi tu peux chercher sur internet aussi *parle avec sa colocataire* wabi-sabi c'est une espèce de philosophie japonaise qui [heu]

(1:06:06)

IBH : c'est très difficile de le décrire... qui parle sur... enfin c'est une philosophie générale mais elle s'applique beaucoup dans l'art et elle s'inspire de la nature et elle dit que la nature elle est toujours imparfaite... elle est toujours en beauté totale... elle est toujours imparfaite... elle est toujours parfaite en fait... elle est parfaite dans son imperfection et du coup pour eux la beauté s'exprime dans l'imperfection... dans la perfection de l'imperfection comme dans des choses qui sont jamais symétriques jamais trop parfaites et l'art de wabi-sabi [heu]

(1:07:02)

IBH : ça s'applique vraiment à donner l'oeuvre pour qu'elle soit effectuée par une certaine force de hasard de nature de temps pour le faire un peu déchirée enfin des fissures des fragilités d'imperfection

IBH : et c'est des œuvres où l'idée c'est de laisser... c'est que de toutes façons tout ce que fabrique l'homme il est déjà un peu trop parfait parce qu'on a cette idée d'attention de perfection de l'envie de faire quelque chose [heu] et du coup par exemple le céramiste qui travaille dans le wabi-sabi [heu]

(1:08:09)

IBH : il fabrique un vase par exemple et déjà il essaye de faire attention... enfin de faire attention de ne pas le faire trop parfait... mais même pour eux l'attention elle est déjà trop conduite tu vois... et du coup après qu'il a fait son vase il le porte en haut d'une montage et il l'enterre dans la terre pendant un an et tant que ça a pas été enterré comme ça il considère que c'est pas encore prêt puis après un an il sort le vase avec toutes les traces de temps de la terre de pourriture de la pluie du vent [heu] et du coup là il dit là c'est prêt

LB : c'est génial

IBH : c'est génial j'adore le wabi-sabi il y a un livre que j'ai... il est traduit en français et je dois le commander

LB : je regarderai

(1:09:05)

IBH : Wabi-sabi pour des poètes des artistes des philosophes et quelque chose... ça s'appelle comme ça

LB : trop cool

IBH : *parle avec sa colocataire* et du coup je sais pas pourquoi je disais ça sur le wabi-sabi

LB : bah là je sais plus non plus

IBH : on a parlé de quoi

LB : j'ai perdu le fil

IBH : t'as perdu le fil t'as perdu la corde

(1:10:08)

LB : mais j'ai peut être une dernière question après je vais devoir partir [silence] ok [heu] est-ce que avec Pli tu gardes quand même le lien avec la corde et avec ta pratique de la corde... c'est à dire comment en fait... comment est-ce que avec le papier tu restes en fait cordéliste tu vois ce que je veux dire et qu'est-ce qui reste de cette pratique et en fait qu'est-ce que ça fait à la corde traditionnelle ce projet au final et qu'est-ce que ça dit de la corde pour toi

(1:11:00)

IBH : ouais c'est une question multiple

LB : je me doute que c'est pas qu'une question de travailler le papier juste pour travailler le papier ou de parler seulement de fragilité parce que si c'était que ça tu prendrais des cordes déchirées je pense que ça dit aussi quelque chose d'intéressant sur la forme et la matière traditionnelle de la corde et en quoi ça explose tout ça en fait

IBH : [heu] c'est une très très bonne question [silence] je dirais est-ce que je reste une cordéliste dans le travail avec le papier non et oui [heu] non parce que la corde elle est pas présente... la corde coton elle est pas présente sur scène à aucun moment du spectacle je fais pas de la corde de coton dans ce spectacle [heu]

(1:12:13)

LB : et si je peux ajouter une question ou une réflexion comme on l'a dit la matière de la corde elle n'est pas forcément la même selon si c'est une corde tressée ou autre donc à quel moment ça peut être une corde... est-ce que c'est ton corps dessus qui fait que c'est une corde... enfin tu vois qu'est-ce qui fait la corde [heu]

IBH : corde (rires)

LB : est-ce que c'est justement ce truc vers le haut et le bas

IBH : ouais si je grimpe sur les lianes d'un arbre est-ce que c'est une corde

LB : est-ce que c'est pas l'artisanat le tressage en fait est-ce que c'est pas justement cette technique et ce lien entre des matières

IBH : qui fait une corde pareil ça dépend quelle est la définition d'une corde et ça j'avoue on peut parler mais ça m'intéresse pas tellement de savoir est-ce que c'est une corde ou pas

(1:13:11)

IBH : pour moi c'est une corde dès que... ouais avec le papier on crée une corde de papier mais on crée un toron de papier qui fait [heu] ça lie le haut et le bas [heu] c'est dans un axe [heu] c'est à la fois souple à la fois solide... je peux grimper du coup d'une façon c'est une corde... tu vois comme tu vas aller dans une tribu de maya tu vas leur demander est-ce que vous avez une corde ils vont te montrer pleins de choses qui pour eux c'est des cordes et pour nous c'est des fibres végétales ensembles mais eux ils utilisent ça comme des cordes [heu]

(1:14:01)

IBH : déjà la pratique de corde lisse c'est quelque chose à la fois on peut le nommer on peut l'identifier mais à la fois il change par rapport quel type de corde lisse on travaille... on travaille pas sur une corde à gaine comme sur une corde tressée comme une corde anglaise ou toronnée on travaille pas sur une corde quarante mètres comme sur une corde de sept mètres... ça dépend du diamètre de l'épaisseur de la corde elle est déjà tellement variée et nous ça nous fait changer notre technique ce qu'on fait là dessus et du coup d'une façon on est en train de nous adapter par rapport à la matière... c'est la matière qui donne le ton de qu'est-ce qui est possible à faire ou de qu'est-ce qui est plus confortable ou plus invitant à faire sur cette corde

(1:15:02)

IBH : par exemple moi j'aime beaucoup travailler sur une corde avec du poids en bas même si c'est une personne comme j'ai fait hier avec [heu]

LB : Kenza

IBH : Kenza [heu] ou j'ai déjà travaillé avec un grand tronc d'arbre sur la corde en bas et du coup ça fait la corde tendue... elle est encore une corde... elle est encore une corde lisse mais on peut pas faire la même chose tu vois du coup la technique elle est tout le temps de toutes façons en train de changer et on reste cordéliste quand même... enfin même si on fait des choses différentes... à Racine(s) par exemple quand je monte sur la structure de cordes qui fait les racines je fais pas de la corde lisse je fais des suspensions aériennes des mouvements aériens des évolutions machins qui profitent du fait que j'ai été formée comme j'ai ce bagage cette histoire ces capacités avec la matière de la corde et avec la forme de la corde lisse [heu]

(1:16:19)

IBH : et dans Racine(s) in situ je travaille sur l'arbre c'est quelque chose qui si je dois dire à quoi ça ressemble c'est entre le mât chinois et la danse contact avec l'arbre... c'est vraiment pas la corde lisse tu vois mais j'ai cette sensibilité de l'air de l'accroche [heu] et pas que cette expérience de danse cette expérience de grimpe aux arbres que je fais depuis que je suis toute petite... je suis pas que cordéliste aussi [heu] comme pour Pli je sens beaucoup mon côté plasticienne [heu] mais ce que je veux dire c'est que je parlais aussi un tout petit hier sur ça c'est que parfois on peut faire des choses hyper simples qui n'impliquent pas tout notre savoir faire... mais notre savoir faire il est quand même là

(1:17:10)

IBH : et ça se voit et ça se dégage et on a pas besoin de montrer tout ce qu'on sait faire pour que ça soit présent et avec le papier c'est un peu comme ça... à la fois moi je dois travailler pour faire une recherche pour savoir qu'est-ce qui est maintenant possible à faire... moi je peux pas faire les mêmes choses sur une corde de papier comme sur une corde de coton rien que tout ce qui est clés [heu] qui vraiment tord la corde comme ça... je fais pas parce que ça fragilise beaucoup et du coup je travaille les choses qui sont plus alignées quand c'est tourné autour du corps ça va mais

pas quand la corde elle est tournée autour d'elle même par exemple

(1:18:00)

IBH : quand je travaille sur la piste suspendue je dois inventer tout un autre vocabulaire une façon de me suspendre une façon de comment mettre mon poids... mais d'une façon j'adore ça parce que je suis en train de chercher dans l'inconnu... je dois me réinventer différemment avec mes capacités mes connaissances et ça reste la suspension ça reste dans l'air mais je suis pas en train de faire un copier coller d'une technique que j'ai apprise à l'école en telle année et comme ça il y a mille personnes dans le monde entier qui font... c'est le côté pratique minoritaire dont Johann le Guillerm parle... on doit inventer aussi notre technique en fonction de l'objet avec lequel on travaille [heu]

LB : la question aussi c'était qu'est-ce que ça fait à la corde traditionnelle en quelques sortes enfin qu'est-ce qu'elle devient avec Pli

(1:19:08)

IBH : ben du coup maintenant par exemple quand je remonte sur une corde normale enfin une corde coton [heu] soudain j'avais ce côté de redouter la résistance de la corde... quand j'ai vu quand j'ai construit une corde je pratiquais et je l'ai déchirée aussi soudain cette évidence que « ah oui une corde ça tient » bah en fait peut être pas peut être une corde ça tient pas... ma corde coton est-ce que ça tient c'est pas pour complètement me rendre gênée pour travailler la corde mais par exemple cette question de force fragilité soudain je suis beaucoup plus consciente à ça quand je travaille

(1:20:00)

IBH : je pense aussi que j'ai plus une sensibilité à la matière de la corde lisse [heu] je regarde mieux comment ça s'est construit par exemple micro... en fait la gaine de la corde elle est tressée par exemple elle est tressée et cousue autour de l'âme... l'âme elle est verticale [heu] pour moi ça change mon rapport enfin... ça met des choses qui étaient évidentes « ah une corde c'est comme ça » bah non maintenant comme j'ai construit des cordes ça devient pas si évident que ça et parfois ça me fait douter et je pense que pour moi j'espère cette idée de pouvoir travailler avec des autres matériaux

(1:21:03)

IBH : et de faire quelque chose qui est quand même circassien qui est quand même agrès mais avec des autres matériaux... pour moi j'ai l'espoir que ça ouvre une vision qui est quand même assez ferme de dire une corde c'est comme ça c'est comme ça qu'on le fabrique c'est comme ça qu'on le pratique et du coup là ça fait tout une ouverture de « ah ben peut être un jour on va essayer de créer une corde avec la paille » je dis n'importe quoi hein ou avec des cheveux on va essayer de créer un agrès aérien avec des fringues qui sont attachées l'un à l'autre pour faire en sorte que ça soit quand même sécurisé mais [heu]

LB : je trouve qu'on retrouverait là la curiosité et la diversité du cirque

IBH : ouais

(1:22:01)

LB : après je pense que c'est du à pleins de choses mais entre la recherche les écoles l'institution du cirque on a tendance à s'enfermer dans des termes dans

IBH : des méthodes

LB : dans des normes

IBH : tout à fait

LB : et c'est vrai que j'avais pas formulé le fait que d'aller vers l'inconnu et vers les nouveaux matériaux... et du coup de nouveaux mouvements c'est rendre au cirque sa part d'inconnu et de liberté quoi

IBH : bah ouais c'est vraiment ça que Johann Le Guillerm il en parle... le cirque c'est une pratique minoritaire c'est des choses qui sont dans l'inconnu que les gens ne font pas trop... est-ce que le cirque aujourd'hui avec ses agrès hyper connus dans le monde entier la corde le tissu le

trapèze le mât chinois est-ce que ça c'est une pratique minoritaire... Oui c'est une pratique mais il y a tellement de milliers de gens qui le pratiquent et qui font avec des petites versions à eux qui font les mêmes figures [heu]

(1:23:10)

IBH : est-ce que c'est encore une pratique minoritaire... du coup oui il y a cette envie d'ouvrir le champ on peut avoir aujourd'hui cette question de cirque je le sens surtout dans le point de vue et dans les capacités du corps.... j'ai la capacité de me suspendre à quelque chose j'ai la capacité d'aller avec la tête en bas et c'est pas important si c'est sur un arbre sur un tissu sur une corde sur du papier ou sur du câble électrique ou sur je sais pas... et ça pour moi ça me donne le terme de cirque... de capacités circassiennes c'est pas les figures de corde faire comme ça faire comme ça... c'est d'avoir cette liberté dans l'espace

(1:24:06)

IBH : et puis l'espace ça dépend qu'est-ce qu'on choisit de mettre là dedans... si on choisit de mettre le papier si on choisit de mettre je sais pas

IBH : moi ça m'intéresse vraiment beaucoup en ce sens la question de quel agrès c'est... du coup quel imaginaire se construit autour de ça... quand on travaille avec le papier du coup il y a vraiment un imaginaire du papier soudain on touche tous les endroits dans la vie quotidienne dans la société... enfin qu'est-ce que c'est le papier pour chacun comme par exemple quand on est dans une branche suspendue on s'interroge sur la nature

(1:26:05)

IBH : et du coup en même temps qu'est-ce que ça veut dire de monter sur un trapèze qu'est-ce que ça dessine qu'est-ce que ça résonne dans la mémoire collective dans l'imaginaire collectif et personnel de chacun une corde et un tissu... par exemple pleins de personnes disent « tu montes sur le rideau » tu vois... mais ça a l'air nul mais pour eux c'est des rideaux pour l'enfant la corde c'est un fil et ça je trouve ça hyper important de connecter d'attacher ça sur un imaginaire universel [heu] le mât chinois c'est un poteau

(1:27:00)

IBH : c'est comme ça pour moi que le cirque il peut dialoguer avec la vie de tous les jours la vie personnel de chacun

LB : quand les objets arrêtent d'être seulement circassiens

IBH : bah ouais et qu'on utilise quand même la capacité circassienne en lien avec les objets mais pour proposer comme un autre rapport merveilleux avec les choses du quotidien... que les choses du quotidien peuvent soudain devenir complètement incroyables et merveilleuses... et en même temps les choses hyper merveilleux nous rappellent les choses du quotidien c'est là que moi j'adore le cirque pour ça

LB : c'était une très belle fin

(1:27:52)

[fin]

Annexe n°4 : Entretien avec Alvaro Valdes

Cet entretien a été réalisé le 12 février 2020 à Grenoble par appel téléphonique.

Alvaro Valdés: AV

Lucie Bonnet : LB

(0:02:08)

LB : du coup j'ai pleins de questions à te poser si ça te va

AV : hmm

LB : et la première ce serait de te demander si tu peux brièvement te présenter et me dire comment tu es arrivé au cirque et comment tu es arrivé à la corde

AV : ok donc bon je m'appelle Alvaro et j'ai commencé le cirque quand j'avais quinze ans et

maintenant j'ai vingt neuf ans je suis rentré au cirque par un ami qui prenait des cours de cirque et des stages de vacances du coup je suis allé avec lui et là je suis tombé un petit peu amoureux et j'ai pas arrêté jusqu'à là maintenant [heu] je suis rentré dans une école de cirque au Chili et [heu] et là j'ai fait normalement... je fais toujours du trapèze

LB : ouais

(0:03:00)

AV : et là à l'école j'ai choisi équilibre des mains

(rires)

LB : ok

AV : et après quand je suis sorti de l'école j'ai arrêté l'équilibre et je voulais faire un solo... un solo qui parlait plutôt de fléau

LB : ouais

AV : c'est le *flagelo* en espagnol

LB : ouais

AV : et du coup la corde elle était l'objet précis pour parler de ça c'était pas le trapèze même si c'était ma discipline du coup je voulais faire quelque chose qui parlait autant [heu] en gros ce que j'allais dire c'était plus... du coup la corde elle était l'élément précis et là j'ai commencé la corde et avant j'aimais pas du tout la corde

LB : d'accord

AV : je trouvais pas ça intéressant sauf que oui ma démarche sur la corde elle était toujours sur la recherche de nouvelles figures de nouvelles choses que c'était par rapport au sujet duquel j'allais parler donc mon rapport à la corde c'était pas « j'ai pris des cours de corde et je connais les figures de tout le monde » du coup c'était un peu toujours dans mon schéma et dans mon idée

(0:04:18)

LB : ouais par intérêt au final plus que par affinité

(coupure de téléphone)

AV : au début c'était surtout par rapport au visuel et créer des figures parce que je parlais beaucoup de tout ce qui était sentimental

(0:04:34)

(coupure de téléphone)

(0:06:26)

LB : allo

AV : [inaudible]

LB : ouais désolée

AV : alors j'étais à la corde

LB : ouais

AV : j'ai choisi cet agrès par rapport au visuel et parce que ça me parlait plus et du coup mon rapport à la corde c'était surtout de l'intérêt visuel et pas très technique

LB : d'accord

AV : et après ça je connaissais déjà José parce que lui il a été mon... quand je rentrais à l'école lui il était dans sa dernière année

LB : ouais

AV : et du coup on était ami et après lui il était mon prof

LB : ok

(0:07:02)

AV : pendant un moment de tissu rien à voir et après on a toujours dit qu'on allait travailler un jour ensemble et finalement moi le travail avec les matières c'était toujours un peu sur mon idée de changer les agrès et pas faire du trapèze avec un trapèze j'ai déjà mis un vélo ou j'ai essayé de changer l'agrès même si la technique allait être la même du coup avec José on s'est demandé on s'est posés pas mal de questions par rapport à ce projet parce qu'on voulait travailler ensemble

mais on savait pas quel projet et finalement on a décidé après pas mal de questions qu'on changeait toujours la façon de monter la corde de l'accrocher ou de la penser ou de la mélanger ou de la... tu vois de mettre trois quatre cinq mais finalement on changeait jamais la matière de la corde

LB : oui

(0:08:02)

AV : on avait toujours la même texture et voilà et c'est pour ça que ce projet est né en disant bah maintenant c'est la texture qui va changer et c'est évident que ça ça va bouger aussi bien notre façon de bouger que de la ressentir notre imaginaire notre mémoire émotive

LB : ouais

AV : et du coup c'était que des hypothèses en disant bah oui c'est ça qui pourrait passer et finalement on était un peu déçus ou le résultat finalement c'était ce qu'on attendait

LB : d'accord

AV : et du coup c'était cool et on a décidé à part de changer les matières oui c'était par rapport au matériel du coup on a travaillé avec du papier plastique bon tu connais un peu le projet

LB : ouais ouais

AV : du lin et coton et comme on a pris c'est un projet où on était accompagnés d'une artiste textile elle nous a appris pas mal de techniques de cordage andine que c'est surtout des décors des vêtements

LB : ok

(0:09:08)

AV : et les tresses

LB : et justement je voulais savoir c'était quoi toute cette culture andine si tu pouvais en dire un peu plus

AV : c'est le textile de l'Amérique latine c'est le textile des vieilles des anciennes civilisations et qui était tout par rapport aux incas aux mayas et nous on était surtout en Amérique latine au Chili et [inaudible] on a appris un petit peu tout ça du coup ils travaillaient pas mal avec la paille et la marijuana aussi qui est une des fibres les plus fortes et aussi c'était des cordes qui bon c'était déjà pour le costume c'était pour beaucoup de rituels c'était la déco de rituels et après ça a changé ils ont évolué du coup c'était pour faire des ponts tu vois il y a les deux cordes où tu mets le bois au milieu

LB : ouais

(0:10:08)

AV : le tronc du coup cette corde là en gros la corde pour la culture aussi c'était l'évolution c'était comment la civilisation l'a ressenti aussi c'est comme la roue mais grâce à la corde

LB : carrément

AV : et si tu veux ça a commencé avec les cheveux et après ils ont compris que c'était assez résistant du coup ils ont commencé à changer les matières et travailler avec la paille et trouver d'autres matières et développer jusqu'au coton

LB : ok et du coup vous vous poursuivez cette évolution en transformant la corde et en continuant à réinventer le tressage

AV : ouais du coup on a transmis cette technique on a choisi parce qu'on a appris pas mal de techniques et finalement on a choisi la technique creux qui allait mieux par rapport à ce qu'on pouvait faire ou pas sur les agrès celle qui était moins élastique plus épais on voyait que c'était plus résistant puisqu'on avait pas besoin de mettre une âme

LB : ouais

(0:11:12)

AV : ou de la gaine et après c'était ça et finalement donc oui on a fait cinq cordes comme ça et sans savoir finalement on a vu et on a su qu'on a quand même pris des techniques qui sont très vieilles et qui sont en train de mourir et que nous on a mis en place et on a donné une autre vie

on a revisité la technique et finalement on commence à parler aussi du textile andine après c'était quand même je sais pas comment on dit ça en français mais c'était comme si tu prends quelque chose qui est en train de disparaître et tu le relances... c'était beau aussi c'était le cirque mais c'était aussi l'histoire c'était notre racine et la culture qu'on connaît pas vraiment et qu'on a appris là avec la corde

(0:12:00)

LB : d'accord et est-ce que tu penses que de faire renaître toute cette histoire ça aurait pu se faire sans le cirque ou il y avait vraiment un intérêt de mêler toute la culture andine et d'Amérique du Sud avec le cirque et votre pratique à vous

AV : en gros c'était peu à peu on s'est rendu compte qu'on était en train de faire ça mais c'était pas le sujet principal de notre travail du coup c'était aussi notre projet il s'est développé au delà de ce qu'on pensait on voulait juste faire des cordes donc voilà... très technique apprendre des techniques échanger la manière la façon la forme mais on savait pas au même moment qu'on était en train de prendre quelque chose qui était en train de se perdre

LB : d'accord et pourquoi c'était

AV : parce que maintenant on ne tricote plus on ne fait plus de crochet avant c'était très... c'était quelque chose qui s'enseignait ça faisait partie de l'apprentissage plutôt des femmes évidemment mais il y avait aussi des tisseurs pas juste des fileuses il y avait aussi des hommes qui faisaient ça pour leurs costumes de bataille pour leurs costumes de guerre

LB : d'accord

(0:13:13)

AV : donc c'était aussi il y avait pas de genre du coup c'est ça qui est beau et il se trouve que nous on est tous les deux des hommes et qu'on est en train de tricoter mais c'est rien de nouveau finalement à l'ancienne avant il y avait aussi les hommes qui tricotaient pour faire les armes pour faire la monture de cheval pour les cordes de cheval ou les vaches

(0:14:12)

AV : du coup c'était surtout la texture qui nous importait mais surtout notre travail il était guidé par rapport à l'interprétation c'est pour ça que le projet s'appelle La texture comme matière interprétative c'est à dire qu'on savait que par exemple on voit les processus de création il y a beaucoup dans l'imaginaire et pour arriver à une idée il faut imaginer que la corde elle est très doux il faut imaginer que la corde elle est très dure ou qu'elle pèse beaucoup ou tu vois il y a beaucoup de travail sur l'imaginaire et pas sur le corps directement du coup on s'est demandé si au moment d'avoir la corde hyper dure ou la corde qui pèse beaucoup ou la corde hyper léger ce travail il va réduire

LB : ok

(0:15:01)

AV : et du coup peut être que c'était plus efficace au niveau de l'interprétation d'aller toucher quelque chose qui est déjà réel et qu'il faut pas l'imaginer parce que ça existe

LB : d'accord donc pour vous c'était vraiment de fabriquer de nouvelles interprétations à partir de la matière et de la texture

AV : oui c'est ça et d'arriver de manière plus efficace surtout à concrétiser des idées et des émotions tu vois je touche la laine et ça me rappelle l'hiver ça me rappelle ma grand mère tu vois du coup on rentre aussi... même si on va interpréter quelque chose mais par rapport à la matière c'est ce qu'on touche ça nous donne beaucoup de mémoire émotive et c'est un peu notre travail de comment on va interpréter quelque chose mais que ça nous appartient quand même c'est pas juste quelque chose de loin qu'il faut imaginer même si le travail c'est ça c'est par rapport à la texture et c'est ce que la texture nous donne mais notre travail c'était de faire la recherche mais en soi-même

LB : ok

(0:16:04)

AV : de la mémoire émotive

LB : et du coup comme vous parlez de texture moi ça m'a un peu interpellée parce que texture et matière c'est quand même pas la même chose et pour moi quand vous parlez de texture c'est qu'il y a quand même une grande importance du toucher et des mains et on parle quand même de cirque aussi alors je me demandais comment est-ce que vous reliez ces expériences hyper personnelles à un public est-ce que c'est par les expositions aussi j'ai vu que vous avez faites ou des choses comme ça et comment est-ce que justement vous donnez à voir toute cette mémoire en fait que la corde elle fait naître

AV : ok notre travail c'était le premier projet c'était faire un projet de recherche dans lequel on allait s'investir pour créer les cordes du coup c'était très technique et celui là il se finalisait évidemment avec une expo dans laquelle on exposait les cordes et pas nous c'était un choix de dire maintenant c'est les cordes c'est elles les protagonistes et on va les voir on va pas nous voir nous sur les cordes

(0:17:17)

LB : ouais

AV : du coup on a quand même réfléchi parce que c'était le cirque du coup normalement dans le cirque il y avait des performances du coup on a fait des vidéos et on a fait des petites vidéos où on montre un peu l'imaginaire que chaque corde nous donne du coup tu vois les vidéos et chaque vidéo elle est hyper différente de l'une à l'autre et il y a deux vidéos où il y a José deux vidéos où il y a moi et une vidéo où on est tous les deux mais même pour moi c'était un travail de... qu'est-ce qui me parle sur cette corde ? et pour l'instant oui ça reste assez limite la manière dont on la partage mais je crois que la vidéo c'est assez concret parce qu'on voit quand même une espèce de... on peut envisager l'imaginaire que cette corde elle nous donne

LB : ouais

(0:18:07)

AV : parce que on a fait des vidéos très petites comme c'était une expo et pas juste un film mais chacun a vu son imaginaire par exemple la corde en papier ça dépendait de où on l'installait du coup on l'a installée dans un coin et le papier y'avait tout un truc avec la terre c'était comme une peau de serpent sec mais c'était aussi la peau à toi du coup il y avait beaucoup d'imaginaires... José il a travaillé comme si il était impressionné moi la corde en laine celle qui est pas à l'extérieur moi ça m'a donné tout un truc animal avec la nature le truc très brut très... un peu cheval je sais pas c'était un peu comme la queue de cheval et comment j'allais... c'était cette extension du corps du cheval qui pouvait me servir aussi à moi et j'ai voulu faire sans habit puisque je voyais qu'elle était assez douce et du coup j'allais pas me brûler y'avait tout un truc très rituel avec cette corde

LB : ok

(0:19:12)

AV : avec la corde en plastique c'était plus autre... moi j'ai travaillé avec le son et je crois que comme c'est une matière moins organique j'ai moins de ressenti et de mémoire j'ai moins de... des idées ou des souvenirs c'était pas trop dans l'émotion c'était surtout comment elle fonctionne cette matière ce qu'elle me permet de faire

LB : et comment vous procédez exactement c'est vous qui allez choisir les matériaux comment est-ce que vous vous mettez d'accord sur ce que vous allez utiliser comment vous allez l'utiliser et à quel moment vous décidez ok là c'est bon on peut commencer à la toucher à faire des choses dessus et à quel moment en fait ta mémoire elle s'active avec la matière et la texture

(0:20:05)

AV : hmm bon le travail c'était déjà apprendre les techniques on a tout appris en laine parce que la prof elle aime pas les matières pas organiques donc on a tout fait en laine et normalement c'est un peu aussi par rapport à la culture des textiles donc nous on s'est décalés un petit peu parce que notre sujet c'était avoir plusieurs matières et pas plusieurs cordes belles du coup on a négocié un

petit peu avec la prof et on a réussi à ce qu'elle accepte que c'est nous qui tricotonons notre matière et pas elle mais au moins elle sait qu'on utilise cette technique pour d'autres matières

LB : ok

AV : et du coup finalement on a commencé à sentir que la manière de tisser ou de tricoter ou faire des nœuds ça allait être plus facile avec certaines matières du coup on a choisi les cordes plus plates pour le plastique et le papier parce qu'on savait que c'était des matières plus difficiles à manipuler

LB : ok

(0:21:10)

AV : et comme on a vu pas mal de techniques on a vu des techniques où c'était rond d'autres où c'était carré d'autres où c'était plat d'autres où c'était plat mais double et du coup on a dit bon on fait une plate une carré une ronde et c'était peu à peu on a commencé à faire... bon déjà on avait choisi les matières parce que c'est un projet subventionné par l'état du Chili du coup on a présenté toute une candidature avec déjà un peu les idées et normalement il faut respecter exactement ce que t'as demandé du coup on avait pas le choix de juste faire que de la laine parce que on aimait pas le pas organique... aussi il fallait continuer avec cette idée et [heu] et finalement c'était ça on a choisi cinq techniques différentes dans lesquelles on a les cinq textures différentes parce que même si c'est carré ta main elle touche différemment qu'une corde normale la plate on peut pas la prendre comme une corde normale il faut ouvrir les mains on a jamais les mains ensemble c'est pour ça c'est la texture même si c'est la matière on a des matières différentes mais comme on a changé la forme de la corde c'est là on rentre dans la texture il y a des reliefs la surface elle a changé et on s'est rendus compte aussi c'est là que ça rentre le cirque que pour nous le cirque il est surtout dans le contact

LB : ok

(0:23:00)

AV : il faut une surface pour faire du cirque il nous faut une surface soit le sol pour faire de l'acrobatie... c'est notre agrès le sol pour faire de l'aérien il nous faut un agrès pour s'accrocher du coup on est toujours en surface on peut pas faire le cirque sans surface

LB : ouais

AV : et chaque surface elle a sa texture voilà du coup c'est de là on a essayé de faire le lien entre le cirque et la texture et la forme et la matière parce que tu as des tapis plus durs des tapis plus doux tu as différentes choses tu vois pour l'impact

LB : carrément

AV : après c'est un projet assez c'est très technique pas rapport à la construction mais c'est assez dans l'imaginaire du coup ça reste aussi dans l'onirique et du coup c'est notre lien tu vois c'est pas question de vérité c'est nous on a créé ce lien que ça nous appartient qu'à nous et ça veut pas dire que c'est une vérité

LB : oui oui oui

(0:24:08)

AV : on n'est pas en train d'imposer que la texture ça doit toujours te donner ça c'est juste parce que nous on travaille depuis un moment avec ça avec la mémoire émotive et on a senti que avec le fait de toucher quelque chose il y a beaucoup de mémoire et de ressenti

LB : mais du coup quel protocole... ou comment toi est-ce que tu vas rencontrer justement ces cordes comment est-ce que tu montes dessus est-ce que tu prends le temps de les observer ou de comment est-ce que ça se fait la rencontre avec de nouvelles surfaces

AV : on a passé pas mal de temps avec chaque corde on a fait... le minimum de temps de travail c'est au moins quatre-vingt-dix heures par corde

LB : ok ok

(rires)

AV : ouais

(0:25:00)

AV : du coup c'était vraiment...

LB : et combien de mètres pour une corde avec quatre-vingt-dix heures de travail

AV : [heu] on a fait la corde plus petite c'est celle de plastique qui fait huit mètres

LB : d'accord ok

AV : et après on a des dix et onze mètres c'est la plus longue onze mètres et demi je pense

LB : d'accord

AV : du coup juste le fait d'être là de tricoter de tresser des heures des heures et des heures on avait déjà une espèce d'amour (rire) on était déjà hyper connectés à ce qu'on était en train de fabriquer de construire de créer

LB : ouais

AV : du coup on avait déjà une approche assez émotive de dire... « wow c'est ça qu'on a fait » c'est comme notre fils tu vois du coup la voir accrochée tu dis déjà... « wow »... t'as déjà une approche émotive puis tu la connais tu sais déjà qu'elle va marcher parce que tu l'as tricotée mille fois c'est pas quelqu'un qui te l'a vendue « oui j'ai fait une corde en plastique tiens »

LB : ouais

(0:26:08)

AV : on était sûrs de la technique qu'on avait choisie on était sûrs que ça allait nous supporter on était sûrs qu'on a fait tous les calculs mathématiques pour qu'elle soit trois fois plus forte que nos poids qu'on fait pas de chutes qu'on va se mettre à deux donc du coup il faut la renforcer plus que les autres du coup on a choisi les techniques plus dures et plus solides pour celle qu'on a fait pour le duo du coup quand on montait même si on savait tout ça on avait beaucoup peur

(rires)

LB : tu m'étonnes

AV : ouais tu montes et tu te dis « aaah ça va casser » et par exemple celle en plastique elle sonne beaucoup et elle est un peu élastique même si on l'a hyper bien serrée elle s'étire beaucoup du coup tu sens tout le temps que t'es en train de rebondir et quand tu lâches les pieds et tu es sur les mains ça sent tous les fils et ça se réduit et quand tu remets les pieds et tu lâches les mains ça redescend t'es tout le temps en train de t'étirer et de revenir et du coup tu sens que le fait de s'étirer ça va se couper à un moment

LB : ouais

(0:27:15)

AV : et comme il y a beaucoup de fils c'est comme une tresse celle-ci ressemble beaucoup à une tresse tout le temps t'as mal ça s'accroche beaucoup à la peau du coup ça épèle pas mal aussi

(rires)

AV : et du coup celle-ci c'était bizarre c'était genre on comprenait rien on était dans un agrès où c'était pas du tout notre accord on avait pas trop confiance

LB : et tu as besoin forcément d'avoir confiance pour pouvoir explorer

AV : oui le rapport le premier contact il était assez calme on a jamais fait de grandes choses on était très bas et un montait puis il disait ce qui se passait à l'autre après l'autre montait il disait ce qu'il avait ressenti après on montait un petit peu plus un petit peu plus après à deux après le premier essai de se mettre tête à l'envers c'était déjà bas il y avait beaucoup de la découverte elle était assez calme et tranquille on était pas obligés de monter tout de suite et sauter sur elle pour savoir ce qui allait se passer parce qu'il y a ce côté là tu sens que c'est comme ton fils du coup tu prends beaucoup soin d'elle... même si tu sens qu'elle prend pas soin de toi ya tout un truc qui se traverse c'est assez fort comme tu vois c'est pas comme les agrès de cirque qu'on achète qu'on sait que c'est testé que tu sais que tu montes et voilà... et ça glisse un peu parce qu'elle est nouvelle ou ça brûle plus parce qu'elle est nouvelle nous tout était nouveau on pouvait pas... on pouvait rien affirmer

LB : ouais

(0:29:02)

AV : du coup c'était très beau parce que après on avait... on dirait un lien plus [heu] réel parce que c'était à nous et c'est nous qui l'avons fait du coup on a une connexion différente c'est assez émotif tout est très dans l'amour tu vois

LB : oui carrément

AV : tout est vraiment dans « c'est à moi c'est moi qui l'ai fait c'est nous qui l'a créé regarde ton fils » c'était très... la paternité et voilà c'est super fou

LB : puis c'est d'autant plus fort qu'en plus tu lui donnes ta confiance sans être sûr qu'elle va pouvoir résister

AV : ouais ouais c'était trop beau comme contact comme premier contact

LB : parce que pour toi c'est vraiment pas possible de pouvoir avoir autant de beauté et d'amour avec une corde en coton que tu aurais achetée sans faire

(0:30:00)

AV : ah non non ça m'a choqué comme ça m'a jamais donné... ça m'a jamais communiqué quelque chose... ça m'a jamais fait ressentir... oui évidemment on a toujours peur parce que même si on fait des années et des années de cirque moi j'ai toujours un petit peu de peur avec moi et c'est ça je pense qui me donne envie de continuer à faire du cirque parce que je dépasse à chaque fois des peurs différentes je suis pas un super-héros tu vois je suis un humain qui se met la tête à l'envers qui est à dix mètres du sol qui même si ça fait des années des années qu'il fait ces mêmes choses il y a toujours une première impression

LB : ouais

AV : mais cette première impression elle était assez étrange elle était il y avait plein de beauté c'était pas juste la peur de j'ai peur parce que c'est nouveau il y avait plein de beauté il y avait beaucoup d'amour et c'est comme ton fils quoi

(0:31:01)

AV : et moi je suis pas père du coup je connais pas cette sensation non plus mais on sentait que comme si on avait accouché c'était fou c'était hyper fou

LB : oui je veux bien croire (rires) et du coup pour toi c'est... est-ce que tu voudrais revenir au trapèze ou ça t'intéresse plus du tout et fabriquer des trapèzes toi-même avec des cordes comme vous avez fait

AV : pour l'instant je travaille beaucoup le trapèze je suis revenu au trapèze et [heu] et oui je pense c'est pas mal des fois de faire différentes cordes pour le trapèze mais finalement j'ai jamais fait... j'ai de nouvelles cordes dans la tête mais je sais que c'est beaucoup de travail et que j'ai besoin de quelqu'un à côté de moi et comme José est parti au Chili le projet ça reste un petit peu en stand by mais oui il y a pleins d'idées

(0:32:06)

AV : et maintenant par exemple je travaille avec le bois

LB : ouais

AV : je travaille plus... j'ai fait un spectacle qui se base sur une structure qui est tout en bois du coup ça reste un peu sur mes intérêts de travailler la matière la texture et que ce soit un objet qui me parle plutôt que moi j'essaie de lui parler mais faire imaginer qu'il passe quelque chose ;;; je continue à travailler le même style on dirait le même intérêt artistique mais avec du bois et cette fois j'ai pas construit des cordes mais on a construit un animal en bois une figure... ouais mais pour le trapèze non j'ai pas eu l'intérêt encore ya pleins d'idées dans ma tête mais j'ai pas fait

LB : d'accord

(0:33:03)

LB : parce que je voulais savoir si tu pensais que y'avait des formes et des agrès qui se prêtaient mieux que d'autres pour justement changer les textures et les matières

AV : je pense que oui après c'est facile quand tu vois une corde de te dire oui je peux changer les deux cordes du trapèze du coup il y a une relation plus proche et [heu] évidemment après par

exemple on a pensé aussi à faire des fils en papier qui étaient déjà fait mais juste enroulés là on a pensé à tricoter assez solide le papier pour faire un fil et après on est restés beaucoup sur les cordes je pense qu'il y a un truc entre nous qu'on voulait respecter le projet sur les cordes et pas trop l'ouvrir et comme c'est des cordes que nous on a fait et qu'on n'a pas testées c'est à dire on a pas fait le truc de la casser voir combien de force elle a et ça reste limite aussi le fait qu'on va pas vendre de cordes tu vois

LB : oui oui oui

(0:34:13)

AV : et que finalement si on arrive à faire ça on va le vendre plus comme décoration et pas comme un agrès pour tout le truc assez légal de... si ça se coupe la responsabilité et tout ça [heu] ça reste assez grand pour nous pour l'instant et je pense que notre travail il est plus intime

LB : ok

AV : mais oui après c'est vrai que la tête elle explose et tu as pleins d'idées t'as pleins d'idées et après tu vois les choses bien mais ça aussi ça peut servir après tu vois les racines des arbres et tu te dis si on tricote ça reste quand même assez solide on a jamais travaillé avec le métal parce que c'était impossible mais on a fait quand même des petits essais mais ça reste comme un mât chinois tu vois ça change complètement l'idée de corde

LB : carrément

(0:35:14)

AV : mais [heu] après j'avais fait un sol c'était comme une espèce de filet et ce filet il était tendu à une structure que... normalement c'était le sol c'était comme une espèce de trampoline mais qu'on n'utilisait pas pour sauter c'était juste le sol de la piste... la surface

LB : d'accord

AV : et celui là après je l'accrochais sur un des points... c'est un carré de quatre par quatre et je l'accrochais sur un seul coin et du coup j'ai une grosse matière

LB : ok

AV : et c'est un espèce de drapeau énorme qui se mêle et qui est assez lourd c'est comme un arbre en fait tu le prends qu'en faisant des câlins parce que sinon t'as pas... c'est autant de matière que tu peux pas faire un travail si fin c'est vraiment grimper quelque chose

(0:36:14)

LB : d'accord

AV : t'as les quatre extrémités assez libres mais chacun fait son travail ouais

LB : justement enfin je reviens un peu en arrière mais je trouvais ça drôle que tu dises que les cordes si elles sortent de votre sphère un peu intime ça serait juste des décorations pour des raisons de sécurité et tout ça mais enfin je me dis quand on voit ce que vous fabriquez c'est quand même très très très beau parce qu'il y a tout un artisanat... des motifs enfin c'est hyper coloré et est-ce que à un moment la corde elle devient plus un objet plastique et beau qu'un objet de cirque utile je sais pas si tu vois ce que je veux dire

(0:37:05)

AV : oui non je crois les deux je crois que ce qui est beau dans ce projet c'est qu'on a des belles cordes et on a de la couleur et des formes différentes du coup t'as ces deux côtés t'as le truc c'est assez artistique et plastique mais aussi tu peux t'en servir de façon technique acrobatique c'est juste je te disais ça par rapport à si ya quelqu'un qui nous demande de faire une corde... je sais pas dans une autre matière ou dans une même matière mais avec une autre technique... oui on peut le faire mais je te disais ça surtout par rapport au risque de chute et de casse mais je crois que cette corde c'est aussi pour ça qu'on a fait une expo parce qu'elles sont très belles du coup c'est très beau à regarder à toucher on laisse les gens les toucher

(0:38:02)

AV : et [heu] c'est ça que tu dis aussi elles sont belles parce qu'elles ont de la couleur tu vois t'as pas la corde lisse blanche ou noire t'as beaucoup de texture de couleurs de motifs on a fait des

motifs sur des cordes du coup c'est un travail assez plastique et c'est cool aussi que ce soit pas juste mis là qu'on l'apprécie qu'on le regarde mais qu'on peut s'en servir

LB : et [heu] et une question que j'aurais peut être de te poser au début mais est-ce que pour toi ta définition de la corde elle a changé avant le projet et après le projet ou tu t'es jamais tellement demandé qu'est-ce que c'était une corde

AV : oui non ça a changé ça a changé parce que après tu ne vois plus une corde comme une corde

LB : ouais

(0:39:01)

AV : tu la vois et tu comprends comment elle est faite je dirais que c'est comme si tu donnes une nouvelle lecture à la corde à l'agrès en soi et tu es en train de comprendre de où elle vient c'est comme si on cherche son anniversaire tu vois c'est le jour où elle a été faite comment elle a été faite qui l'a faite du coup ya beaucoup de questions et de réflexions sur ça et ça change parce que malheureusement t'as pas le même... que t'as sur les autres cordes tu restes un peu « oui c'est une corde » ça reste très... même si ya toutes ces questions de comment elle est faite est-ce qu'elle est enroulée est-ce qu'elle est tricotée est-ce qu'elle a plus de fils que l'autre est-ce qu'elle est plus grosse ou pas quand t'avais l'âme moi par exemple j'aime pas les cordes en gaine

LB : oui oui

(0:40:03)

AV : je peux pas voir les cordes en gaine

LB : pareil

AV : je peux pas c'est un truc c'est comme si c'est une fausse corde

LB : oui je comprends bien

(rires)

AV : je peux pas... je monte et c'est « oh non ça me dégoûte » au niveau de... c'est comme si je glisse toute le temps c'est comme si je peux pas m'accrocher il me manque la surface plus brute pas très lisse du coup avec cette corde là j'ai plus d'appréhension et avec l'autre qui est tricotée je peux plus me véhiculer

LB : ok

AV : mais c'est vrai que ma façon d'apprécier la corde comme une corde faite en machine ou par l'industrie c'est comme si elle a moins de valeur... c'est fou mais oui et en plus je ne fais plus de la corde... c'est comme si je perdais de l'intérêt mais c'est comme si je n'avais rien de nouveau c'est comme si je répétais la même chose tu vois ça reste... c'est comme si ya une limite ya un plafond je le reconnais depuis un moment du coup je travaille sur ce même plafond et sur les autres cordes j'ai plus d'étages

LB : ouais c'est intéressant ça

(0:41:31)

AV : ouais

LB : et du coup pour toi toute la technique et toutes les figures un peu normées qu'on apprend sur la corde ça reste sous le premier plafond

AV : [heu] oui et non parce que comme j'avais appris la corde à ma manière du coup je travaille à ma façon à moi et je pense que ça c'est mon plafond à moi

LB : ok

AV : oui je dirais qu'on a deux plafonds la technique et la recherche

(0:42:01)

LB : parce que tout ce que vous faites c'est quand même pas des choses qu'on a l'habitude de voir... déjà par l'allure de la corde mais aussi par tout le vocabulaire gestuel que vous développez dessus et moi justement je me demandais comment en fait la technique elle devient presque illusoire sur ce genre de cordes parce qu'on dirait vraiment que le mouvement il vient naître de la texture et de ce genre de choses

AV : oui c'est vrai c'est comme si la technique ça reste un premier plan c'est notre base mais c'est ce qu'on a travaillé beaucoup avec José c'était qu'est-ce que cette corde nous permet de faire et pas de l'imposer

LB : ok ouais

AV : tu vois même si on a testé des choses qu'on sait qui peuvent marcher on a essayé de passer cette frontière de ne pas répéter ce qu'on connaît même si José il a un vocabulaire hyper différent du mien... mais tous les deux on a fait ce travail de dire « ok maintenant on travaille un objet qui est différent » du coup c'est sûr que cet objet il va nous proposer aussi des choses différentes et comment on va rentrer on va communiquer avec lui peut être c'est bien de l'obliger à faire des choses qu'on connaît déjà parce qu'il y a des cordes on peut pas faire la même chose

LB : ok

(0:43:27)

AV : c'est impossible

LB : ouais ouais ouais

AV : tu vois du coup c'était un super travail aussi parce que notre imaginaire... notre langage corporel il a aussi développé il a grandi beaucoup par rapport à ça au fait qu'il y a des choses qu'on peut pas faire et qu'il y a des choses qui nous appellent qui nous dit « écoute teste ça sur moi » c'est beaucoup d'écoute et c'est beaucoup de se dire de ne pas montrer que t'es un acrobate je pense que ça c'est une des questions

LB : ouais

(0:44:04)

AV : une des réponses surtout de dire « écoute je fais la corde je suis déjà à quelques mètres c'est déjà pas mal » (rires) faire un salto parce que il faut faire un salto je pense que c'est une question qu'on ne se pose plus et qu'on va surtout dans le chemin d'écouter cet agrès qu'est-ce qu'il nous propose avec notre outil corporel... on peut partager parler et trouver une nouvelle relation en fait

LB : ouais carrément

AV : ouais c'est ça

LB : et vous parlez aussi d'un dialogue entre le corps et la matière mais comment est-ce que... quelle limite tu mets justement entre le corps et la matière parce que vous parlez de choses intéressantes du fait que le corps et les mains sont capables de reconnaître la forme la matière la texture et comme il y a cet échange qui se fait entre le corps et la matière parce que il y a des... enfin une nouvelle mémoire et pleins d'émotions qui naissent en fait où est-ce que tu mets la frontière entre corps et matière

(0:45:13)

AV : je pense que ça peut être la frontière qui existe c'est l'imaginaire

LB : ok

AV : c'est... on dirait c'est plutôt ce que t'as compris de cette corde et ce que tu peux reproduire je pense que ça c'est la limite de [heu] c'est plus concret je dirais tu vois là on imagine mais on imagine le direct c'est [heu] proportionnel c'est [heu] c'est difficile ta question mais je crois pouvoir y répondre mais je pense que c'est ça c'est surtout c'est comme une discussion tu vois tu parles de choses et moi je réponds à ces choses là

(0:46:01)

AV : je peux pas te répondre des choses ailleurs d'autres conversations du coup je pense que c'est surtout la relation par rapport à l'imaginaire et ce que propose la corde... la corde en laine elle te donne plus envie d'être un bébé ou de sentir que tu as quelqu'un qui te prend en câlin du coup c'est là où le corps il va rentrer il va reproduire des choses à ce niveau là

LB : ok

AV : je sais pas si je réponds bien à ta question

LB : si si c'est très clair ok

AV : du coup je pense que c'est ça c'est la communication peut être

LB : carrément

AV : et après

LB : oui

AV : pardon

LB : non non

AV : et après c'est vrai que chacun à ses intérêt aussi visuels et corporels du coup c'est aussi [silence] dis moi

LB : [heu] j'ai perdu ma question du coup (rires)

LB : tout à l'heure tu parlais du fait que le cirque ça se... c'est une question de surface et comment dire... comment tu expliques que par exemple que le sol il peut pas raconter des choses que la corde elle peut raconter

AV : ah non je pense qu'il peut

(0:47:26)

LB : il peut tu penses

AV : ouais je pense qu'il peut et je pense qu'on peut changer le sol

LB : ouais intéressant

AV : pourquoi pas on peut changer la matière du sol faut que je pense que le sol reste quand même un agrès et un objet à changer sauf que personne l'a changé

LB : ouais pour toi c'est vraiment une question de volonté et de relation

AV : oui c'est ça par exemple moi le solo où je t'ai raconté Flagelo j'avais le sol plein de billes de verre

LB : de quoi

AV : de comment on dit des billes

LB : ouais des billes

AV : des billes en verre celles pour jouer

LB : ok

(0:48:05)

AV : quand tu es petit

LB : ok

(rires)

AV : du coup j'avais une piscine de billes

LB : d'accord trop bien

AV : et après c'est pour ça que j'ai tricoté le sol de mon spectacle du coup le sol il était en tension et c'était le filet et c'était pas le sol du coup tu as aussi une autre sensation tu marches pas normal tu peux pas courir... tu tombes beaucoup mais tu te fais pas mal ouais je pense que ce qu'on parlait là... tu te rappelles la femme qui nous demandait si il y avait des limites au cirque

LB : ouais

AV : moi je pense pas

LB : non

AV : non je pense que les limites c'est soi-même c'est avec soi-même ouais du coup je pense que oui la corde c'est parce que pour nous c'était l'agrès qu'on était en train de développer et de travailler actuellement à ce moment là c'est pour ça qu'on a fait le projet sur les cordes parce que quand même il fallait défendre que nous on était artistes de la corde et qu'on voulait faire de la recherche sur la corde

(0:49:10)

LB : ouais

AV : c'est vrai que si on pose la question et si on a la volonté de changer ce qu'on a envie et tester juste tester... parce qu'en gros on était juste en train de tester tu vois c'était un risque quand même ça pourrait même pas marcher mais heureusement notre projet il est sorti comme on a

voulu on pouvait s'accrocher on pouvait faire du cirque ya pas mal de gens qui nous demandent finalement on a pu s'accrocher ou pas et ils doutent qu'on a fait du cirque sur les cordes qu'on a tricotées parce que c'est pas habituel tu dis pas qu'on va s'en servir tu dis oui j'ai une corde en papier mais comment (rires) mais tu montes voilà mais je pense que oui c'est surtout la volonté et l'intérêt

(0:50:07)

AV : je pense que l'acrobatie sur un sol qui a pleins de cailloux par exemple il va beaucoup changer et finalement ça va changer aussi ta technique de comment tu atterris de comment tu rentres au sol de comment tu sors du sol quel type d'acrobatie va être plus d'accord avec cette matière ou surface il y a aussi ce travail de communication finalement de ce que ça me permet de faire et ce que ça me propose à faire aussi

LB : ouais ok trop bien [heu] et est-ce si tu prends du recul par rapport à votre projet et par rapport à ce qu'on fait dans le cirque aujourd'hui est-ce que tu penses que vous êtes plutôt du côté de ceux qui veulent retrouver des choses un peu organiques un peu essentielles ou plutôt du côté de ceux qui veulent exploser toutes les formes un peu tout se rebeller contre les conventions qu'on peut avoir aujourd'hui dans le cirque ou les deux

(0:51:14)

AV : ah je pense qu'il y a les deux il y a un petit peu des deux ouais ouais je pense qu'il y a un petit peu des deux il y a le fait qu'on est un peu fatigués de faire la même chose du coup il y a une espèce de rébellion de dire « ah j'ai envie de faire d'autres choses différentes » et il y a aussi ce côté qu'on a envie de développer de révolutionner d'aller au delà et de défendre le cirque comme une capacité une discipline corporelle qui nous donne la chance de pouvoir faire des choses extrêmes et que finalement notre corps il s'est entraîné pas mal d'années pour ça je pense enfin moi je défends plutôt cette idée de qu'est-ce qu'on fait avec tout ça avec tout ce qu'on s'est entraînés... juste répéter la même chose ?

(0:52:18)

LB : ouais on se forme pour se déformer

AV : et à la fin utiliser ce corps pour déformer et découvrir et développer des choses c'est un langage quand même un langage qui est fait pour... au niveau artistique pour moi c'est les paroles c'est comment le cirque il me sert pour communiquer quelque chose c'est pas juste le cirque il me sert pour être un acrobate

LB : et est-ce que vous avez le projet de développer des spectacles ou des créations un peu plus grandes avec toutes ces cordes et toutes ces émotions

(0:53:02)

AV : on avait fait un projet mais José il est parti du coup c'est resté dans l'idée et pendant la réal on allait faire un projet où on montrait certains processus de création d'une corde depuis un fil à la corde et du coup l'idée de la création c'était de créer une corde sur scène et de monter dessus évidemment il y avait une corde déjà faite tu vois... tu montes juste tes cadres on avait divisé en quatre cadres pour être plus... au niveau dramaturgique... mais en gros oui on commençait par un fil comment ce fil se tord comment ce fil il se croise avec d'autres fils et comment tout ce croisement de fils il fait une corde

LB : ok

(0:54:01)

AV : et qu'est-ce qui passe dans chaque processus au niveau émotionnel qu'est-ce qui passe parce qu'on a beaucoup réfléchi aussi par rapport à tout le temps que t'es en train de tricoter et tout le temps que tu partages avec un autre parce que dans ce cas on était tout le temps deux tout ce qui passe tout le monde intérieur d'un tricoteur tout ce qu'on partage au delà de faire une corde... c'est assez technique un deux trois quatre cinq t'as une corde... donc pas au niveau technique mais de qu'est-ce qui se passe à ce moment précis qu'est-ce qui se passe quand tu tords le fil qu'est-ce qui se passe quand t'es en train de faire la [inaudible] on dit que c'est toutes les largeurs de fils qu'est-

ce qui se passe quand on roule un fil qu'est-ce que tu partages est-ce que tu parles du fil ou tu parles ailleurs est-ce que tu as la faculté de penser à une chose et de pas penser à comment t'es en train de passer le fil tu vois il y a beaucoup de questions aussi il y a des fois on parlait juste de « passe le fil ici l'autre là-haut l'autre il se croise serre là » et c'était assez technique on parlait pas de choses sinon on perdait le rythme et aussi la technique du coup il y a des moments où on pouvait se permettre de parler de la vie de nous du projet ou de n'importe quoi du coup c'était aussi intéressant de mettre... comme je te disais la mémoire émotive dans chaque cadre mais finalement on l'a pas fait

(rires)

(0:55:45)

LB : ok

AV : tout est écrit mais rien n'est fait par rapport à José

LB : mais je trouve ça très beau en tout cas de revenir à des choses très simples comme ça et en plus ancestrales et vieilles comme le monde quoi... comme le tressage et ce genre de choses et de se dire que toute la dramaturgie d'une création et toute la poésie d'une pratique elle peut naître juste en fait de la rencontre entre une intention et une matière et des textures et toutes ces choses

AV : oui parce que des fois on a envie de faire des spectacles qui parlent de la fin du monde lalala mais oui je trouve que c'est assez loin de ce qui se passe actuellement de ce qui te passe à toi de ce qui se passe à moi aujourd'hui du coup j'ai trouvé que c'était beau de parler d'un moment précis et qui se passe une action qui est là qui est mise en place et de partager ce monde interne des gens qui passent pas mal de temps en faisant une chose et dans ce cas c'était tricoter ou tresser

LB : carrément

(0:57:11)

LB : bon j'ai épuisé toutes mes questions moi

AV : bon trop bien

LB : donc si jamais tu veux ajouter quelque chose ou avoir le mot de la fin c'est le moment

AV : (rires) moi je crois oui pour synthétiser je pense que pour nous c'était assez riche de faire ce projet je pense que ça nous sert au delà de si on travaille ou pas sur cette corde qu'on a fait qu'on fait un spectacle sur cette corde là je pense que ça nous a ouvert un côté de notre tête et un côté de notre corps ou émotion qu'on avait pas tant développé et que maintenant on pense aussi les choses de manière différente et on va proposer des univers plus propres et plus profonds à nous je pense que ça c'est comme synthétiser de cette façon là

(0:58:14)

AV : moi par exemple mon travail actuellement il est hyper différent c'est pas non plus que ça m'a changé la vie et aujourd'hui je fais autre chose et je suis un homme nouveau non mais c'est vrai que je vais réfléchir à la façon de faire et elle est assez différente de ce projet

LB : carrément

AV : voilà j'ai une approche différente à mes idées à la technique à l'agrès à le partager avec un autre à la surface à la lumière tu vois il y a tout un monde qui est plus sensible

LB : peut être aussi parce que ça demande beaucoup plus de temps en fait ce genre de projet et du coup t'as le temps de réfléchir

AV : ouais mais c'est pas gratuit je veux dire c'est pas juste parce que t'as touché une corde en papier que t'as pleins d'idées tu vois c'est comment t'es ouvert et comment tu te laisses traverser par pleins de choses c'est comme si t'as jamais la vérité et c'est une vérité que tu es en train de créer au moment de créer aussi c'est beaucoup d'écoute

(0:59:30)

AV : voilà

LB : ouais bah je suis ravie d'avoir pu parler avec toi

AV : cool moi aussi ça m'a fait du bien de me rappeler tout le projet

(rires)

LB : non mais je trouve que c'est vraiment très très précieux et très beau ce que vous avez fait

AV : trop bien

LB : et c'est très cool que ça existe et du coup je te tiendrai au courant si ça t'intéresse parce que je vais forcément parler de vous et ressortir des idées que tu as pu me souffler donc

(1:00:03)

AV : oui parfait

LB : donc voilà on se perd pas de vue

AV : trop cool je suis content d'avoir partagé avec toi aussi

LB : bah oui vraiment merci beaucoup parce que c'est très nourrissant

AV : cool trop bien et courage pour le mémoire

(rires)

LB : bonne continuation à toi et

AV : à toi aussi et si tu as besoin de choses des images des vidéos écris moi et on te donne les infos et tout

LB : carrément et si tu penses à des choses à m'envoyer aussi n'hésite pas je suis preneuse tout ce qui passe je veux bien

AV : ok normalement sur la page dans laquelle tu m'écris il y a pas mal de choses

LB : oui j'ai regardé

AV : mais je vais réfléchir et n'hésite pas si toi tu as des idées ou des demandes

LB : ça marche super bah merci beaucoup

AV : avec plaisir

LB : passe une bonne journée ciao

(1:01:20)

[fin]

Annexe n°5 : Entretien avec Valérie Dubourg

Cet entretien a été réalisé le 20 février 2020 à Grenoble par visioconférence.

Valérie Dubourg : VD

Lucie Bonnet : LB

(0:01:30)

LB : et donc en premier je voulais savoir si tu pouvais te présenter brièvement et m'expliquer un peu la façon dont tu es arrivée au cirque et à la corde ensuite

VD : alors moi je suis Valérie Dubourg j'ai quarante huit ans et j'ai commencé par faire du sport... de la gymnastique puis [heu] pas mal de sport acrobatique

LB : ok

VD : et puis je me suis spécialisée en trampoline et j'ai abandonné au moment de rentrer en équipe de France et par rapport à des histoires de club et de compétition [heu] j'avais un peu j'étais un peu démoralisée avec l'arrêt de la compétition en fait et un de mes entraîneurs qui connaissait le CNAC donc m'a dit « ah je connais quelqu'un qui travaille là bas si tu veux je vais organiser pour que tu puisses y aller en tant que sportive en stage » pour me changer les idées donc je suis venue au CNAC j'avais quinze ans

LB : ok

(0:02:43)

VD : du coup je sais plus en quelle année ça devait faire 88 87 [heu] 86 peut être 86 ou 87 ça faisait un an ou deux que c'était ouvert et là j'ai découvert le cirque donc j'étais une très bonne acrobate j'ai pu essayer plusieurs disciplines le trapèze volant le cadre bon bien sûr toutes les acrobaties au sol et à la suite de ça je me suis présentée aux concours donc j'étais très jeune et comme j'avais pratiqué que du sport j'ai pas été sélectionnée mais on m'a proposé de... comment

on dit... de suivre d'autres cours ailleurs de théâtre de danse etc pour re-présenter l'école donc c'est ce que j'ai fait

LB : ok

(0:03:28)

VD : et du coup pour être meilleure dans certaines disciplines je me suis inscrite dans une école de loisir où là il y avait en même temps les élèves les plus avancés qui pouvaient faire un petit spectacle de l'école qui partaient en tournée moi c'était à Dijon donc c'était surtout en région Bourgogne donc j'ai demandé à participer à ça et là le directeur de l'école m'a dit « ah mais oui ce serait bien » parce que moi du coup je performais surtout en acrobatie au sol ou en portés et en équilibres et le directeur me « dit ah ce serait bien si tu pouvais faire un numéro solo puis plutôt de l'aérien parce qu'on a besoin de quelqu'un en l'air » donc il m'a proposé de faire de la corde (rires)

LB : ouais

(0:04:10)

VD : et [heu] moi je savais pas du tout ce que c'était donc de faire de la corde dite corde espagnole ou corde lisse avec une poignée située à on va dire à six mètres de haut dans laquelle on mettait la main ou le pied selon les figures à réaliser... donc il y a quelqu'un qui est venu et qui m'a enseigné comment grimper m'accrocher etc donc moi j'ai commencé comme ça et c'est comme ça que j'ai eu mon premier rapport à la corde mais j'y attachais pas beaucoup d'importance puisque pour moi c'était juste le prétexte pour que je puisse en fait participer à ce spectacle donc voilà mais finalement j'ai continué à faire quoi... travailler un numéro comme ça qui me permettait de gagner un peu d'argent et tout ça

LB : ok

VD : et après je suis venue au CNAC donc plutôt en portés acrobatiques donc en duo et puis [heu] mais mon porteur il est pas ils l'ont pas gardé à l'école

LB : ok

(0:05:06)

VD : parce qu'il avait pas le niveau etc donc en fait la deuxième année je me suis retrouvée seule et comme ils avaient pas de porteur en main à main donc on m'a proposé... de moi j'ai proposé de continuer à la corde lisse puisque j'avais déjà un numéro classique sauf que j'avais pas du tout envie de continuer dans la forme je sais pas si tu connais un peu

LB : ouais ouais

VD : t'as du faire ces trucs là donc j'avais pas du tout envie de faire ça après moi j'avais fait aussi pas mal d'escalade avec mon père... de la montagne tout ça donc ça m'intéressait le fait de grimper et de chercher d'autres choses et j'avais vu [heu] Johanne Martin elle venait du Canada peut être qui avait fait une petite performance sur une corde comme ça sans staff et Ramon [heu]

LB : de Archaos

VD : qui avait qui performait lui aussi ouais sur une corde sans staff

(0:06:05)

LB : ok

VD : donc ça m'a... je m'étais dit « ben voilà je vais faire ça » et c'est comme ça que je suis arrivée à faire ça en fait

LB : ok et juste avant est-ce que enfin tu aurais une énorme différence à me donner entre ta pratique de la gym et du cirque qu'est-ce qui t'a le plus marquée comme différence entre les deux

VD : la plus énorme c'est que le sport c'est pour faire de la compétition donc c'est pour gagner et que le truc premier truc qui m'a sensibilisée... je me suis dit « c'est bon j'arrête le sport » c'est qu'au cirque il n'y a pas de compétition

LB : ouais

VD : il y a la performance qui est là donc on va être des grands performeurs et faire les plus grosses choses mais c'est pas pour être le meilleur en fait c'est pour faire le plus beau spectacle

j'allais dire ou voilà c'est pour moi la différence entre le sport et le cirque c'est vraiment ça

LB : ok et au niveau de la relation à l'agrès aussi parce qu'après toi tu faisais que des acrobaties du coup en gymnastique

(0:07:12)

VD : [heu] oui principalement bah oui après la poutre les barres des trucs comme ça après j'étais vraiment petite moi j'ai fait ça entre six et dix ans on va dire donc [heu] j'avais pas une attache spéciale aux objets sinon je me disais « bah oui c'est rigolo faut sauter par dessus le machin faut marcher sur la poutre » voilà quoi j'avais un rapport assez rigolo plus dans l'amusement moi j'étais quelqu'un qui m'amusait c'est pour ça que ça a pas marché la gym d'ailleurs avec moi

LB : ouais

VD : parce que la gym c'est plutôt militaire strict très bien rangé et que moi je voyais le sport comme un jeu et c'est ce qui m'a plu au trampoline c'est que du coup je suis tombée dans un club où le trampoline tout le monde s'amusait à sauter en fait « aller on saute » (rires) bon après en compétition ça a changé un peu mais la plupart du temps c'était pendant les six sept ans où j'ai fait du trampoline c'était vraiment... on s'amusait plus quoi

LB : ok d'accord

(0:08:10)

VD : voilà sauf qu'après bon ben voilà quand il y avait les compétitions c'était « faut être le meilleur faut battre tout le monde faut écraser » que au cirque ça m'a pas du tout fait ça

LB : ouais et est-ce que ya un moment donc tu m'as dit au début que la corde tu n'y attachais pas plus d'intérêt que ça c'était plus parce que... ben ça te permettait de rentrer dans un spectacle et tout mais est-ce que ya un moment tu t'es dit « ah ben tiens c'est intéressant comme objet » et est-ce que c'est par l'escalade du coup que t'as trouvé vraiment un intérêt pour la corde et l'envie de faire autre chose qu'avec le staff

VD : [heu] ouais c'est surtout que... ben la corde [heu] bon espagnole à l'ancienne du coup il y avait toujours quelqu'un en dessous qui faisait des tensions qui permettait de bloquer de grimer et [heu] et à partir du moment... donc ça c'était surtout mon porteur qui travaillait avec moi et à partir du moment où il était pas là ou quand il était pas disponible bah ça me plaisait effectivement de grimper et de chercher des manières pour tenir sur la corde sans qu'il soit là donc effectivement un peu comme en escalade quoi

LB : ok

(0:09:24)

VD : c'est ça ouais qui m'a donné envie mais vraiment aussi l'aspect comme le pratiquait Ramon sauf que moi les travaux de force ça m'intéressait pas force ça veut dire que lui il faisait beaucoup de planches des choses où il faut être très musclé très tonique et je trouvais pas ça très très joli mais du coup le fait de me dire « ah je peux tenir à un endroit et rester » et voilà ça ça me plaisait bien quoi de... d'avoir un peu une vie en trois dimensions ça m'attirait beaucoup de me dire « ah ben je peux rester là et parler avec des gens en haut ou au milieu » ça me plaisait bien ça

LB : ok

(0:10:05)

VD : sur un objet effectivement hyper simple même par rapport à un trapèze qui est déjà... ok ya des cordes ya des cosses ya des soudures ya une barre faut deux points pour l'accrocher etc... c'est vrai que la corde je trouvais ça chouette parce que c'est un truc tout mou on peut l'accrocher à peu près n'importe où moi très vite en fait j'avais coupé la cosse et je faisais des nœuds avec quoi... j'avais essayé des choses je me suis dit ben en fait ya même pas besoin d'avoir un système particulier pour l'accrocher

LB : ok génial et du coup tu utilisais des cordes tressées uniquement au début

VD : [heu] j'ai toujours utilisé que des cordes [heu] bah pas les gainées qu'on voit maintenant celles qui sont tressées avec une âme en coton mais pas des toronnées j'ai pas utilisé des cordes

toronnées

LB : d'accord et tu en as déjà fabriqué toi-même ou est-ce que tu faisais en plus de faire tes nœuds tes propres épissures ou est-ce que tu fabriquais un peu ton agrès

(0:11:02)

VD : non au début je faisais mes propres ligatures on va dire puisqu'on épisse pas les cordes comme ça [heu] en me disant ah ben je voulais savoir comment ça marche et puis aussi par soucis d'économie parce que j'avais pas beaucoup d'argent et en fait très vite je me suis dit ouais vaut mieux que je le fasse faire par quelqu'un dont c'est le métier et qui va le faire très très bien je voyais des cordes comme ça donc c'était plus pour apprendre à le faire et savoir comment c'était fichu que autre chose et après ya pas si longtemps j'ai commencé à chercher avec des cordes en chanvre quoi pas pour avoir un produit fini mais juste aussi pour tester des choses avec [heu] la gaine comme on voit les cordes gainées donc fabriquer ma propre corde gainée

LB : ok

VD : donc de a à z en partant de la fibre un peu comme Hélène Embling en a parlé au colloque donc moi je suis partie vraiment de la fibre mais j'ai aussi cousu la housse j'ai fait tout de a à z

LB : ok

(0:12:07)

VD : mais après [heu] justement parce que je me suis dit ces cordes elles cassent tout le temps elles sont confortables et ça c'est chouette par contre c'est très très cher et ça casse tout le temps donc par rapport à une corde comme celle que j'utilise bah c'est hyper cher donc je me suis dit « tiens pourquoi pas la fabriquer » après moi je fais pas des grosses dynamiques par exemple comme Alvaro [heu] il balançait un petit peu mais pas non plus donc j'ai pas de problème de cassage de gaine en fait vraiment je fais pas des choses violentes

LB : ok

VD : donc c'est possible de fabriquer ces cordes mais j'ai pas insisté plus que ça en fait

LB : et est-ce que on peut revenir sur le moment où tu es passée de la corde traditionnelle à toi même chercher des positions et des endroits un peu nouveaux sur la corde comment est-ce que vraiment comment est-ce que ça s'est fait comment est-ce que tu as ressenti ces choses est-ce que c'était vraiment l'inconnu ou est-ce que t'avais quelqu'un avec toi pour te guider dans ces moments là ou sur quoi tu te reposais en fait pour chercher ces choses là

(0:13:13)

VD : alors au tout début [heu] comme j'étais à Châlons ça a été [heu] quoi au début l'école a dit « non pas question de faire de la corde c'est pas un cours c'est pas une discipline d'école supérieure » et puis ils m'ont dit « de toutes façons on va pas chercher un professeur pour une personne » donc ça j'en avais parlé je crois au colloque mais je le redis et du coup je suis allée voir Katja Galliou et Frédérique Debitte qui étaient... y'en a une qui était dans la quatrième promotion peut-être... elles étaient toutes les deux dans la quatrième

LB : ok

VD : et Katja elle faisait plutôt acrobatie contorsion et Fred Deb peut-être tu en as entendu parler elle était plutôt... elle faisait du trapèze et du cerceau

LB : ok

(0:14:08)

VD : voilà et elles je leur ai parlé je leur ai dit... parce qu'à l'époque on pouvait quoi... c'était pas officiel mais on pouvait choisir deux spécialisations mais en tout cas c'était plus facile que aujourd'hui donc moi je leur ai dit « ben voilà vous voulez pas faire ça » donc elles m'ont regardée un peu bizarre puis ensuite elles ont compris que je leur donnais une bonne idée donc on s'est mises toutes les trois et l'école a fait venir un prof

LB : d'accord

VD : qui connaissait rien à la corde non plus

(rires)

VD : parce que ça existait pas donc on s'y est mis... lui du coup effectivement lui il a été notre regard extérieur pour proposer des choses mais au départ c'était beaucoup... bah se mettre faire des descentes à l'équerre des choses plutôt gymnique sportive on cherchait des trucs ça faisait super mal des clés de pied des choses maintenant qui sont évidentes donc voilà on a cherché au départ à trois mais je me rappelle plus combien de temps peut être quelques mois on est restés dans le même cours et après ça s'est vite séparé ou on a eu des cours individuels avec ce prof là

LB : d'accord

(0:15:15)

VD : et après on a cherché des choses... donc les autres filles voilà j'étais pas avec elles je me rappelle du tout début où on faisait des trucs un peu de force et c'était horrible mais ensuite après je crois que voilà... moi je montais à la corde et j'ai vite dit à Samuel... c'était Samuel Jorno [orthographe non vérifié] je me suis dit ouais moi ça m'intéresse pas de me crever sur une corde et de devenir madame muscle quoi [heu] voilà c'était un peu par le hasard et en grim pant en essayant de se dire « ah comment je peux m'arrêter me reposer faire des clés » alors des fois on se faisait super mal aux bras aux mains aux aisselles [heu] voilà en cherchant des trucs on s'apercevait que c'était... donc là c'était chouette d'avoir un prof parce qu'il pouvait nous maintenir nous soutenir sinon on se mettait dans des positions un peu critiques quoi

(0:16:03)

VD : donc c'est comme ça que ça a commencé mais voilà je sais pas si c'est plus avec lui avec elles je pense que ensemble tous les quatre on a commencé à trouver un vocabulaire

LB : ok d'accord

VD : un vocabulaire de genre la clé de ventre quoi des trucs comment on s'accroche avec les jarrets un peu chacune en détournant ce qu'on connaissait du trapèze de l'acrobatie des portés par exemple... tiens si je fais ça à quelqu'un je peux peut être le refaire je crois qu'on a cherché comme ça

LB : ok

VD : et après chacune avec notre corps on a petit à petit développé [heu] un vocabulaire finalement assez différent que quand on a commencé ensemble

LB : et comment est-ce que ça s'est diffusé après dans le reste des écoles et chez d'autres personnes en fait

VD : alors ça a été très très vite (rires) parce que nous on a commencé à faire toutes les trois à notre manière des façons de s'accrocher de grimper et on appelle ça des chutes mais c'était plutôt des glissades et [heu] nous on était filmées à l'école tous les trois mois par exemple pour voir la progression technique et en fait [heu] ces vidéos je ne sais pas par quel tuyau elles sont parties à l'école de Rosny-sous-Bois qui était déjà... qui commençait les premières années de Châlons nous à notre époque on faisait les quatre années à Châlons

LB : ok d'accord

VD : ça a été le cas jusqu'à la... ouais la promo du Cri du Caméléon donc je pense que c'était celle qui était après nous [heu] je sais plus qui est rentré après nous mais en tout cas nous on faisait quatre ans à Châlons enfin bref nos vidéos sont parties là bas et ya des profs qui se sont appropriés... qui se sont dit « ah trop bien » donc ça s'est diffusé comme ça

LB : ok

VD : ça veut dire qu'après nous on a été voir le spectacle des élèves de Rosny et on a vu toutes nos figures

(rires)

(0:18:02)

LB : d'accord

VD : donc sur le coup on était un peu dégoûtées on a un peu râlé puis après moi encore les autres quoi... les autres je pense qu'elles avaient plus de mal... moi j'ai dit « ouais c'est de la technique c'est bien pour être partagé tout ça » même si ça fait un peu mal de se dire on est pas encore

sorties de l'école et nos figures elles sont déjà données à d'autres gens

LB : ouais

VD : mais [heu] et du coup voilà les autres profs ils ont commencé à travailler l'acrobatie à améliorer la technique et proposer à d'autres gens de le faire donc je dirais pour moi c'est parti de l'école par vidéo à Rosny et après à partir de là ça a fait pfiou je sais pas comment qu'est-ce quoi puis après on a rien inventé en vrai y'avait Ramon y'avait l'autre fille combien de gens comme nous à travers le monde les ont vu aussi ou ont eu la même idée en même temps ça on sait pas

LB : ok

VD : après moi j'ai pas entendu parler beaucoup de corde en dehors de Châlons ou Rosny et tout ça voilà mais je me suis peut être mal documentée donc je ne prétends rien quoi je dirais juste qu'à Châlons avant qu'on en fasse il n'y en avait pas

(0:19:17)

LB : ok

VD : ça c'est sûr

LB : d'accord et j'ai vu que maintenant tu as ta propre compagnie et est-ce que tu continues quand même à faire de la corde toute seule pour toi ou est-ce que tu as mis de côté un peu toute ta pratique acrobatique que tu pouvais avoir avant

VD : ouais ben alors là justement depuis... l'année dernière c'était pas clair mais depuis cette année je peux dire que j'ai vraiment arrêté parce que [heu] parce que là en travaillant avec l'insertion professionnelle bah ça me prend beaucoup de temps et du coup bah répéter la corde l'entretenir... moi je l'ai entretenue beaucoup je me suis beaucoup entraînée seule machin et des fois pour pas beaucoup de spectacles donc à un moment c'est aussi une discipline qui est... comment on dit [heu] contraignante pour le corps donc [heu] après toutes ces années de corde j'ai dit « ouais je vais pas continuer juste pour le plaisir » parce que en vrai c'est pas un plaisir je dirais... il faut arriver au palier... tu m'as dit que tu pratiquais un peu et il y a vraiment un palier où voilà la peau est faite on s'entraîne suffisamment donc on a la force et à un moment tout est facile quoi

(0:20:39)

VD : mais moi je découvre aussi en tant qu'ancienne sportive que plus j'avance dans l'âge plus si je m'arrête une semaine bah je perds déjà beaucoup par rapport à avant tout ça donc là [heu]... là je pratique plus du tout

LB : ok

VD : depuis un an à peu près et j'ai un partenaire qui me tanne pour que j'en refasse mais pour le moment je... dans ma tête je vois pas pourquoi j'irais me faire mal

LB : ouais

(0:21:13)

VD : j'ai essayé hein pour le moment j'ai pas envie d'y retourner et je me dis il y a tellement de belles personnes jeunes et motivées qui vont dessus et ça me plaît de voir aussi bah ce que les gens ils en font et dans la création après pour le moment ce que je vois ça me plaît pas plus que ça quoi

LB : ouais ok

VD : c'est à dire que si je prends l'exemple des deux garçons qui sont dans la trente-et-unième [heu] je trouve qu'avec l'évolution de la technique ça devient de plus en plus une discipline sur laquelle ils font des élans donc des fouettés et chercher des figures dynamiques mais du coup bon soit c'est des élans et des lâchers des rattrapes et je vois peu de vocabulaire je dirais comme on faisait nous donc voilà au tout début Fanny Soriano y'en a eu d'autres hein Elsa Cailla peut être ça a commencé à... elles étaient encore là [heu]... où on cherchait vraiment des formes avec la corde ça veut dire que pas forcément que dans la géométrie mais des endroits où on pouvait être avec la corde mais s'éloigner et oser de pas être toujours proche

(0:22:22)

VD : et du coup des choses comme ça où pouvait s'éloigner se resserrer... se resserrer s'éloigner et créer des choses comme ça dans plusieurs rythmiques différentes alors qu'aujourd'hui ce que je vois ça devient de plus en plus des élans donc des accélérations un point d'ordre voilà

LB : ok mais est-ce que

VD : ça fonctionne beaucoup comme ça les suites sont souvent assez courtes et que forcément pour faire un lâcher de corde une vrille un salto faut être hyper concentré donc je trouve qu'on perd dans la... et l'artiste et l'évocation de ce que raconte l'objet... l'objet et l'artiste ou l'artiste qu'est-ce qu'il raconte à travers ça... je retourne dans un endroit rare je vais parler pour le moment de ce que j'ai sous les yeux et ça me plaît pas plus que ça quoi

(0:23:10)

LB : du coup pour toi au plus on se rapproche de quelque chose qui est uniquement du geste physique et de la prouesse au plus on s'éloigne de l'objet de ce qu'il peut raconter de quelque chose d'artistique au final

VD : bah pour cet exemple là oui après je pense qu'il y a des gens qui sont capables on l'a vu par exemple avec Fragan

LB : ouais

VD : qui est quand même dans la performance dans son spectacle même si je suis pas forcément fan de son spectacle mais en même temps c'est une performance très balèze et très technique où il fait des vrilles des saltos des chutes pleins de choses donc je veux dire je pense qu'il y a des gens qui sont capables de l'évoquer sans faire tout un bout de chemin c'est d'autres choix mais ya de plus en plus de... je trouve qu'avec ce que je vois... j'arrive pas à me nourrir pour le moment de ce que je vois à la corde

LB : ok

(0:24:05)

LB : et du coup qu'est-ce que tu penses des autres artistes qui eux déconstruisent les agrès ou construisent les agrès ou même comme toi tu as fait avec Péripéties qui changent un peu les formes habituelles qu'on a l'habitude de voir avec la corde en en mettant plusieurs en les entremêlant et du coup qu'est-ce que tu penses en fait de ces nouvelles formes de la corde

VD : bah après j'ai pas vu tant de choses que ça [heu] qui a fait ça j'ai vu Cécile Mont-Reynaud qui elle pratique depuis très longtemps je dirais que c'est aussi une pionnière dans la décomposition de l'objet [heu] [heu] pareil sans être forcément très fan de son travail je trouve que c'est hyper plastique et magnifique ce que j'ai vu

(0:25:04)

VD : j'ai vu aussi des scènes où elle a toutes ses fileuses et il y a un moment où tout est largué je sais pas comment ça marche mais ça fait des lignes qui tombent par terre c'est absolument magnifique [heu] et après [heu] qu'est-ce que j'ai vu par rapport à ça j'ai pas vu tant de choses j'ai vu Inbal

LB : ouais

VD : [heu] où j'ai pas trouvé très belle sa structure ni la manière dont elle l'amène c'est à dire que j'ai été assez déçue par ça je sais pas si tu l'as vu Racine(s) c'est ça

LB : ouais j'ai vu en vidéo seulement du coup

VD : ouais parce que je m'attendais à ce qu'il y ait justement tout un système qu'elle ait inventé tout un système de racines qui sortent du sol alors que finalement bon on voit des guindes noires qui tirent les cordes vers le haut quoi et qu'il y a un truc et c'était un peu décevant

LB : ok

VD : [heu] j'ai vu plus des choses avec Claire Noutreau bah qui était là aussi au colloque

LB : ouais

VD : qui est une femme un peu discrète comme ça mais [heu] qui a une belle recherche aussi dans le... qui on va dire est peut être plus proche du labo mais dans la dans la manière de décomposer et la réflexion de comment ça y va de comment ça marche tout ça

(0:26:15)

VD : après moi j'ai rien fait de tout ça d'ailleurs ça m'intéressait pas de dépiouter la corde... moi ça m'intéressait avant que ce soit la mode de faire des spectacles avec un seul agrès ou objet parce qu'avant ça existait pas parce que Péripéties j'ai commencé à l'écrire en 2016 ou 17 [heu] 2006 ou 2007 et puis après j'ai eu un accident donc je me suis arrêté ça m'a arrêtée net et à l'époque y'avait pas de spectacles avec des monodisciplines

LB : d'accord

VD : et puis quand j'ai été mieux petit à petit je me suis dit « ah ben je vais reprendre ça » sauf qu'entre temps ya eu pleins de gens qui ont eu des idées comme ça ya eu des spectacles avec pleins de cordes et des trapèzes des machins voilà je suis arrivée après

(0:27:09)

VD : ouais c'était aussi après avoir fait beaucoup de choses et avec l'objet unique la corde le fil voilà un seul fil qui nous raconte ça... je suis amoureuse de l'unique ligne sur laquelle voilà... moi ce qui me plaisait c'est de raconter ça... je suis quelqu'un d'ailleurs... j'ai souvent épaté les gens en disant que je pouvais continuer de marcher au sol et monter à la corde sans que... et les gens disait « mais comment qu'est-ce qu'elle fait » (rires) donc c'est ça qui m'a intéressée c'est d'être aussi à l'aise en l'air que par terre et dans cette dimension la tête en bas la tête en haut voilà je sais exactement où les choses sont... c'est ça que j'ai développé et qui m'a intéressée

LB : d'accord ok [heu] je regarde

(0:28:04)

VD : et juste dans Péripéties pour finir avec mon histoire de corde... entre temps je suis devenue régisseuse et j'ai appris pleins de choses [heu] de technique de spectacle quoi... dont je me suis pas forcément servi mais cet aspect ça m'a intéressée tout un coup dans le spectacle... comme je le récrivais d'y mêler un peu de magie comme de faire tomber des objets puis bah souvent on en fait tomber un ou deux et là je me suis dit trop bien on va en faire tomber beaucoup jusqu'à ce que ça crée un truc comme ça pour le spectateur « ah mais quand est-ce que ça va s'arrêter » ou j'ai travaillé avec Petr Forman donc les frères Forman les fils de Miloš Forman qui ont développé le mime et la marionnette à Prague et [heu] avec Petr en fait il faisait des manipulations de draps dans un autre spectacle des petits chiffons des petits bidules et ça m'a hyper inspirée et après je me suis dit « ah mais je pourrais aussi faire bouger une corde qu'on a l'habitude de jamais voir bouger avec des systèmes de ficelles » voilà mais tout est avec des bouts de ficelle et c'est comme j'avais raconté à un moment qu'est-ce qui se passe pour une acrobate qui va pour monter à une corde et tout d'un coup je lui en mets trois ou deux cinq voilà ça fait quoi

LB : ouais

(0:29:19)

VD : donc c'était des choses comme ça qui m'intéressaient et dans « qu'est-ce que ça provoque chez l'acrobate l'interprète l'acteur l'actrice » et qu'est-ce que ça fait d'avoir beaucoup... de démultiplier cet objet quoi

LB : ok

VD : est-ce que ça fait quelque chose en plus bah je sais pas faudra que j'écrive un mémoire aussi (rires)

LB : du coup t'as pas trouvé la réponse

VD : non

LB : ok [heu] ok je regarde un peu mes questions que je me perde pas trop

VD : oui oui

(0:30:00)

LB : je lisais sur ton site du coup dans les descriptions que tu accordais quand même une grande importance à l'intériorité de l'être à l'émotion et aussi aux questions de personnage et de toutes ces figures là comme est-ce que toi tu donnes à voir ces choses en lien avec la corde est-ce que la corde elle vient soutenir justement tout ce que tu veux exprimer ou comment elle se place en fait

entre toi et le public... ça peut être une réponse de ta carrière il y a vingt ans comme aujourd'hui
VD : [heu] ben après moi j'ai j'ai travaillé très tôt à Châlons en fait pareil j'ai travaillé avec un chorégraphe qui s'appelle Hervé Diasnas qui est connu et j'ai pas fait des stages de danse avec lui j'ai fait du travail sur les objets avec des danseurs donc j'ai travaillé avec des bâtons

(0:31:04)

VD : il faisait un travail avec des bâtons donc on va dire un peu emprunté d'arts martiaux mais en tout cas ce qu'il se passait dans ces sessions ces stages c'était un peu... il disait c'est pas en voulant tenir l'objet... c'est pas parce qu'on peut maîtriser un objet qu'on va y arriver avec de la beauté c'était assez philosophique donc moi j'ai travaillé avec des bâtons pendant des semaines à me les mettre sur la gueule et tout ça et en fait je dis ça parce qu'il avait une manière de dire c'est ton partenaire moi j'avais travaillé en duo de main à main voilà et du coup je me suis dit « bah maintenant j'ai une corde et c'est ma partenaire donc est-ce que je dois la prendre forcément » donc des fois je me mettais en l'air et je me disais « tiens forcément si je lâche je tombe et est-ce que si je lâche je tombe » donc voilà j'ai travaillé avec pleins de choses comme ça en rapport avec est-ce qu'elle me tient aussi comment elle me tient donc du coup j'ai voulu développer un truc de partenaire donc aussi de me dire ah je suis contente de la retrouver quoi d'évoquer ça

(0:32:12)

LB : ok

VD : donc c'est ce qui passait en moi... après je pouvais me dire « ah tiens c'est ma sœur c'est ma mère c'est ma copine c'est mon copain » donc comme ça en image hein en tout cas de me dire sans en faire un truc mystique... ça veut dire que par exemple en discutant avec Inbal elle sacralise beaucoup son objet « ah ma corde etc » moi je suis pas là dedans du tout quoi ça veut dire qu'après ça reste un objet matériel il est cassé il est cassé je le jette voilà il est menaçant ça veut dire qu'à un moment c'est quand même un objet qui porte ma vie quoi

LB : ok

VD : donc ça veut dire oui ça pouvait être une belle corde que j'ai bien aimé mais à un moment je désacralise je peux bien l'aimer mais ça reste un objet quoi auquel je fais attention mais c'est que en partenaire de jeu

(0:33:04)

VD : donc après dans le rapport du coup je parlais de Diasnas parce qu'après j'ai essayé de développer des choses où comment mon mouvement il fait pour que je le prenne mais je le prends pas quoi je tiens la corde mais elle me tient autant que je la tiens

LB : ok

VD : donc ça ça fait un truc qui fait que je pense que dans le regard et dans ce que j'ai dégagé ya un espèce de double regard... que je suis pas en train de jouer un personnage mais je suis en train de jouer le rapport à... un voilà à un espèce d'équilibre comme ça avec un objet que je reste complètement sans le sacraliser quoi

LB : ouais et t'es allée vers beaucoup d'autres agrès ou t'as quand même gardé une principale affinité avec la corde

VD : [heu] non non principalement [heu] si j'ai bah à Châlons j'ai fait du trapèze ballant [heu] et après au cirque Plume j'ai fait ce qu'on appelle du drap

(0:34:03)

VD : il y a pas beaucoup de gens qui en font... en fait au départ je m'ennuyais pendant les spectacles et je grimpais quoi je m'accrochais dans les rideaux noirs là des théâtres donc je me faisais engueuler par les régisseurs parce que je déchirais toujours les accroches et ils m'ont « bah si tu veux t'accrocher dans ton rideau t'as qu'à t'en acheter un » donc j'ai été m'acheter un rideau et on a fait une grosse couture je l'ai mis sur une barre comme un... donc c'était un tissu exprès quoi gros tissu épais tout ça donc j'ai grimpé dessus et là au cirque Plume ils m'ont vue faire ça ils m'ont dit « aaah mais c'est trop bien » et moi après toutes les années de corde je trouvais ça hyper confortable ça faisait beaucoup moins mal c'était un drap un peu stretch dans la

largeur pas en longueur donc très dur un peu comme un jean voilà qui serait un peu élastique

LB : ok

VD : et du coup je me suis amusée avec ça et en fait très vite je l'ai réaccroché comme une corde parce qu'avec la couture quand j'allais tout en haut en fait ça tirait très fort sur les bords c'était un 1 mètre 50 de large ou 1 ou 2 mètre et j'avais peur que ça se déchire

LB : ok

(0:35:09)

VD : donc après on s'est dit on va pas prendre le risque on va l'accrocher comme une corde mais du coup ça me permettait d'évoluer dedans donc encore plus comme de l'escalade là pareil sur mon site avant qu'il ne disparaisse définitivement... ça va pas tarder parce que comme j'arrête la compagnie tout va disparaître bon le site je l'aurai encore en adresse pas je vais pas l'enlever mais bon... et du coup il y a un travail que je fais dans le drap... j'ai même pas travaillé la vidéo hein elle est brute avec les musiciens... qui montre un peu ce que je faisais avec le drap

LB : je crois que j'ai vu un aperçu ouais

VD : donc ça j'adorais faire ça aussi ouais

LB : ok

VD : dans l'objet

LB : et si tu avais un seul mot pour décrire la corde ce serait quoi

(0:36:02)

VD : [heu] je sais pas [heu] vie... vie comme la vie

LB : ok ça marche et est-ce que tu aurais des idées de pourquoi la corde s'est retrouvée sous cette forme là dans le cirque

VD : comme elle l'est aujourd'hui tu veux dire

LB : ouais ou juste en tant que outil sur lequel on peut grimper et faire des choses

(0:37:01)

VD : attend redis la question

(rires)

VD : j'ai perdu le fil... pourquoi la corde

LB : est-ce que tu aurais des intuitions ou des imaginaires où tu te dis tiens ça c'est peut être comme ça qu'on aurait commencé à utiliser la corde ou elle peut venir de ça de tel endroit ça peut être l'escalade ça peut être plein d'autres choses mais pour toi à quel imaginaire est-ce que ça renvoie la corde c'était ça la question (rires)

VD : ah ouais donc c'est pas forcément par rapport au cirque

LB : non pas forcément

VD : [heu] pour moi ça raconte la vie quoi

LB : ouais

VD : ça développe... c'est l'objet [heu] c'est le désir je dirais la corde va de bas en haut ou de haut en bas comme l'alphabet commence par a et va jusqu'à z ya un espèce de truc qui se raconte

(0:38:01)

VD : dans ce fait de s'élever ou de descendre dans ce truc simple dans ce fil parce que en fait ouais on la voit pendue mais c'est pour ça que j'ai dit « vie » tout à l'heure et qu'il y a un truc comme ça qui se raconte ouais pour moi c'est... c'est la métaphore quasi parfaite de la vie qui tient qui tient pas qui ne tient qu'à un fil justement notre vie ne tient qu'à un fil... notre vie ne tient qu'à une corde (rires)

LB : ok et t'arrives aussi bien à distinguer du coup les métaphores de la corde et le fait que c'est juste un objet et qu'il faut pas le sacrifier et que ça reste un objet dont on se sert et qui est utile avant tout

VD : bah ouais comme j'avais écrit dans mon spectacle [heu] j'avais dit... mais en fait la corde on n'arrête pas toute la journée ya des cordes le fil à linge les lacets de chaussure le fil yen a mais partout des cordes yen a partout

LB : ouais

(0:39:08)

VD : donc [heu] je disais finalement c'est l'objet qu'on voit le plus sans y faire attention quoi parce qu'on est tellement dessus même les fils électriques le fil du téléphone les chargeurs ya des fils partout en fait

LB : c'est clair

VD : ya même des gens pour qui... qui ont la phobie de ça quoi

LB : ah ouais

VD : ouais ouais qui cachent chez eux ils peuvent pas voir un fil ils mettent... ils font installer des choses [heu] pour cacher les fils il faut pas qu'il y ait des fils de téléphone des trucs bah parce que pour eux ça évoque la mort c'est des fils c'est le cordon ombilical ya pleins de gens qui m'ont raconté qu'ils étaient nés avec le cordon autour du cou et ils ont vu des choses que j'évoque avec la corde... la corde au cou machin qui était dans un truc qui les faisait stresser

LB : ok

(0:40:00)

VD : ou la corde raconte souvent... ya plein de gens pour qui c'est le pendu donc quelque chose une image assez négative

LB : ouais

VD : pleins de choses ya des gens pour qui c'est le sexe de l'homme quoi

LB : ouais

VD : alors ya une tonne de trucs qui évoquent ça quoi mais [heu] sûrement peut-être au delà de ça... moi quand j'ai eu mon accident j'étais vraiment cassée et en même temps je me voyais tomber dans une image... c'est à dire que j'arrivais pas à me soigner je me disais toujours que c'était un signe que j'avais voulu être tout là haut que j'étais toute petite que je voulais être tout là haut que j'avais réussi maintenant j'étais tombée et que c'était un signe que ça se finissait là

LB : mais tu as repris après quand même ou pas

(0:41:01)

VD : oui oui oui j'ai repris j'ai repris petit à petit [heu] jusqu'à refaire tout ça avec une appréhension mais ouais ouais j'ai bien repris des trucs

LB : ok

VD : c'était plus sur le truc « ah grâce à la corde je peux être tout là haut et tout le monde me voit » enfin ya un truc ya une image comme ça qui est reliée si on va plus loin dans la psychanalyse et tout ça l'image du père pour une fille ou l'image de la famille ou d'être la dernière d'une fratrie c'est ça que j'ai adoré dans cet objet c'est que moi je me dis... bon on peut parler de pleins de choses après moi je suis très attachée au sujet de la vie

LB : ok

VD : ça veut dire de ce qu'on vit tous et de comment je peux en faisant de la corde parler des choses de la vie quoi que tout le monde connaît bah ma première pièce c'était par rapport oui à la vie à la mort et le cordon ombilical qu'est-ce qui me retient donc le cordon ombilical et la corde du pendu

(0:42:07)

VD : la vidéo qui est au CNAC et qu'on voit qui est une vieille vidéo mais ça racontait ça

LB : ok d'accord

VD : voilà

LB : bon est-ce que tu as quelque chose à ajouter ou pas parce que pour moi c'est tout bon au niveau des questions

VD : super bah de toutes façons pour moi ça va après [heu] faut pas hésiter à ce qu'on se rappelle si besoin

LB : carrément

(0:42:33)

(0:42:53)

VD : parce qu'après moi c'est tellement vaste et c'est tellement une longue histoire on va dire ce truc de passer sa vie avec une corde on va dire quand même c'est un peu ça

LB : ouais

VD : voilà et je veux dire même les dernières années ça commençait à être rien du tout pour moi quoi... rien du tout sinon de la souffrance physique quoi de me dire « ah il faut que j'aïlle m'entraîner aïe ça fait mal » quoi donc de plus y trouver le plaisir... si à la fin où je travaillais la figure d'être pendu à huit mètres de haut juste de faire un bras... d'être suspendue... j'avais fait des photos pour une copine qui a un restau et j'étais pendue par un bras avec un couteau dans la bouche et un poireau dans l'autre (rires) pour son restau mais j'avais un réel plaisir dans cette sensation

LB : ok

VD : c'était le seul truc qui me faisait... c'était d'être très haut et juste par une main se tenir voilà à part ça j'ai plutôt des mauvais souvenirs des dernières années

LB : ok d'accord

(0:44:00)

VD : et je pense que c'est pour ça que j'ai pas envie d'y retourner en fait mais... soit de vertige je pense que l'accident ça m'a fait aussi du mal donc j'ai toujours peur que le matériel il cède... enfin moi je suis tombée de sept mètres de haut sur un tapis voilà... sur un tout petit tapis donc j'ai moins confiance et c'est le matériel qui avait été mal accroché bon

LB : ah ouais ok

VD : c'est pas moi qui l'avait accroché du tout c'est pas un truc de ma faute mais du coup ça a fait que j'ai toujours gardé une appréhension aussi dans les dernières années et de souffrance et du coup de me dire que je passe plus de temps à m'entraîner pour justement qu'au niveau du public on voit rien que les gens se disent « ah c'est incroyable » qu'à vraiment jouer et profiter de ça

LB : ouais ok

VD : et c'est pour ça que là sans aucun regret j'arrête de pratiquer je me dis il y a pleins de gens qui pratiquent et ça va être magnifique donc bon

(0:45:00)

LB : du coup je te dis merci beaucoup pour toutes ces réponses et ces informations

[...]

(0:45:43)

[fin]

Annexe n°6 : Entretien avec Cécile Mont-Reynaud

Entretien réalisé le 26 février 2020 à Grenoble. Suite à sa demande, la retranscription a été relue par Cécile Mont-Reynaud qui y a apporté quelques modifications personnelles, notamment avec les points de suspension et d'autres corrections légères.

Cécile Mont-Reynaud : CMR

Lucie Bonnet : LB

(0:00:00)

LB : ok du coup première question comment est-ce que tu es arrivée au cirque et à la corde plus particulièrement

CMR : [heu] je suis arrivée sous un chapiteau [heu] j'étais étudiante en architecture intérieure et en design [heu] et j'avais des amis de mes parents qui faisaient du trapèze le week-end [heu] en famille avec leur fils et leur fille et du coup voilà j'ai été essayer je suis tombée dedans voilà et j'avais fait de la gym étant petit donc j'ai retrouvé assez vite des sensations des réflexes musculaires qui se sont réveillés [heu] voilà j'étais donc en troisième année de cette école j'avais 22 ans je crois

(0:01:01)

LB : ok et à la corde plus particulièrement du coup

CMR : donc à l'époque je prenais des cours avec un maître qui s'appelle Pierre Bergam qui doit avoir bah il a 90 ans maintenant il est toujours en vie [heu] qui donnait des cours sous le chapiteau des Noctambules à Nanterre

LB : ouais

CMR : et [heu] et donc j'y allais d'abord tous les week-end [heu] et donc c'était assez traditionnel c'était trapèze corde lisse mais avec staff et quelqu'un en dessous qui tourne la corde de la double perche [heu] voilà donc c'était et puis les figures comme ci pas autrement voilà

(0:02:00)

CMR : en même temps c'était super j'ai vraiment appris des bonnes bases et ensuite assez vite je suis allée prendre aussi les cours dans la semaine avec Michel Nowak

LB : ok

CMR : et avec Zoé Maistre et [heu] j'ai commencé un peu à faire des numéros [heu] mais je faisais essentiellement du trapèze à ce moment là et [heu] c'était il y a longtemps (rires) [heu] [silence] j'ai commencé à faire des numéros j'ai rencontré mon partenaire avec qui on a monté la compagnie [heu] et on a il m'a proposé qu'on travaille en duo dans un tissu

LB : ok

CMR : donc je faisais déjà un peu de tissu un peu de corde un peu comme tous les aériens du cirque (rires) voilà j'ai touché à pas mal d'agrès différents et [heu] voilà parce que les cours du soir chez Nowak y'avait de tout et on pouvait faire de la corde y'avait quand même pas mal de gens qui travaillaient la corde là-bas

(0:03:09)

CMR : et donc on a monté un duo avec des portés au tissu à l'époque ça se faisait très peu donc dans un seul tissu à deux [heu] et ensuite on a rencontré les musiciens avec lesquels on a créé le premier spectacle où on faisait moi je faisais un solo de trapèze [heu] Seb donc mon partenaire avec qui j'ai monté la compagnie faisait un solo à la corde et on faisait notre duo au tissu voilà donc c'était vraiment [heu] c'est un spectacle qu'on a appelé c'était le premier spectacle de la compagnie ça s'appelait Petites Histoires en L'air et donc voilà c'était pas une dramaturgie extrêmement compliquée mais voilà (rires) c'était notre premier spectacle j'aimais beaucoup quand même et [heu]

(0:04:05)

CMR : et donc à cette époque là je travaillais aussi la corde [heu] aussi du trapèze corde tissu je faisais j'étais pas particulièrement spécialisée corde à ce moment là [heu] et puis on a monté notre numéro et on a été pris tous les deux [heu] dans une compagnie au Teatro del Silenzio où là je faisais de tout dont de la corde [heu] et l'année suivante quand on a repris le spectacle c'est moi qui ouvrait le spectacle avec un passage à la corde lisse [heu] donc ouais de mémoire à cette époque là je travaillais plus la corde et donc ça c'était en 99 2000 par là

LB : ouais ok

CMR : ça date un peu

(rires)

(0:05:03)

CMR : c'est ce que je te disais [heu] et donc on a monté la compagnie la compagnie là a 20 ans en ce moment je crois que la publication au journal officiel de l'existence de la compagnie ça doit être genre février

LB : ok

CMR : 2000 quelque chose comme ça faudrait que je vérifie puis qu'on fasse une fête je ne sais pas ça fait quand même 20 ans [heu] et puis j'ai commencé à à travailler sur mes agrès en 2002 on est partis chacun sur une nouvelles créations donc lui il portait un projet avec son compagnon de l'époque et moi je portais un autre projet et [heu] et c'est dans le cadre de ce projet que j'ai fait

mes premières expérimentations de nouveaux agrès autour de la corde fileuse

(0:06:01)

CMR : sachant que dans ce spectacle je faisais aussi du trapèze du tissu enfin y'avait plusieurs agrès [heu] et il y avait c'était le premier spectacle qu'on a fait avec une structure originale en bambou je crois que j'ai montré un peu des images pendant le colloque et donc cette image de la corde fileuse elle est venue dans ce spectacle qui s'appelait J'ai pas sommeil qui était inspiré à la fois [heu] de la figure des fileuses des parques et de tout un répertoire de berceuses du monde entier et donc voilà y'avait toute une chose autour du bercement et du rapport au temps et du coup j'avais travaillé sur les sabliers y'avait un c'est marrant parce que j'ai vu ya pas longtemps la création de Fanny Soriano qui utilise des lentilles je sais pas si tu as vu sa création

LB : non du coup

(0:07:00)

CMR : et donc à l'époque c'était moi c'était... de la polenta (rires) mais c'est vachement beau parce que du coup c'est un jaune d'or ça ressemble à du sable mais scéniquement c'était assez beau et puis surtout c'était moins toxique parce que comme je faisais du trapèze en même temps sur le sablier avec des chutes ça me rentrait dans les yeux dans le nez hein donc c'est quand même bien d'avoir quelque chose d'alimentaire aussi y'avait un aspect de confort aussi bref je me perds oui et l'image qui a vraiment donné naissance à la corde fileuse au départ c'était l'image d'un sablier d'un fil de grains qui tombent et d'une corde démultipliée

LB : ok

CMR : [heu] donc à ce moment là j'ai appelé Hervé Grizard qui à l'époque travaillait à la corderie Clément à Bagneux [heu]

(0:08:03)

CMR : et qui a fourni je pense pas mal d'artistes de cirque dans leurs expérimentations diverses et variées à cette époque-là et même bien après et je lui ai dit est-ce que par hasard tu aurais de la corde toronnée coton voilà puisque je voudrais faire des essais etc et en fait il m'a dit bah écoute j'ai tout un stock dont je me sers pas donc viens le chercher j'ai appris après je crois que j'ai raconté cette histoire [heu] quand on a fait le colloque au CNAC là [heu] j'ai appris après en fait que c'était un stock de cordelières de moines je sais pas ils avaient perdu le créneau et donc et donc il les vendait pas [heu] et donc j'ai pu faire mes essais avec ça sachant qu'au départ j'utilisais du coup plusieurs cordes de coton toronnées donc tu vois comment c'est les cordes toronnées c'est comme des cordes de trapèze et en fait ça rentre bien dans la chair [heu]

(0:09:11)

CMR : donc ça faisait super mal puis à un moment avec Gilles mon compagnon avec qui on a fait toutes les scénographies de la compagnie depuis bah cette époque-là [heu] on voit le bout de la corde donc qui était défaite et on fait oh c'est vachement doux (rires) et du coup on s'est mis à défaire alors c'était assez drôle parce que du coup on était en résidence au cirque théâtre d'Elbeuf c'était avant les travaux on était la dernière compagnie en résidence l'été 2002 avant qu'ils fassent les travaux et on était avec donc mes deux partenaires qui étaient en jeu avec moi [heu] une chanteuse et une violoncelliste et donc les trois parques et on défaisait des cordes (rires) pendant des heures et des heures (rires)

(0:10:00)

CMR : et donc voilà on a fait ces premiers essais avec donc au départ une corde fileuse qui était surtout en un point avec ouais donc 24 torons [heu] la corde qui était défaite [heu] qui devait faire à peu près un centimètre de diamètre quelque chose comme ça donc quand même assez gros et c'est vrai que c'était assez doux et puis on a expérimenté quand même en rideau mais cette année là je l'ai moins... au début je l'ai vraiment plus travaillé en un point donc ça ressemblait plus à la corde lisse ou au tissu sachant qu'il y avait effectivement plusieurs brins qu'on pouvait voilà on pouvait multiplier les appuis bras jambes etc [heu] mais quand même au niveau technique c'était assez proche tu fais un peu de corde je crois

LB : ouais ouais ouais

CMR : donc tu vois ce que je veux dire c'est à dire qu'on était quand même dans une évolution haut bas etc [heu]

(0:11:00)

CMR : et donc pour ce spectacle donc ça a vraiment été crée pour ce spectacle cet agrès dans le théâtre voilà d'un certain imaginaire et d'une certaine relation à la matière et [heu] et donc ce spectacle est sorti en 2003 et en 2004 j'ai lancé [heu] une nouvelle création cette fois inspirée du fil d'Ariane et du labyrinthe [heu] où là alors déjà il s'est passé plusieurs choses au niveau technique je me suis dit bon alors peut être que au lieu de passer des heures à défaire quelque chose qui a été fabriqué peut être que je peux avoir la matière première initiale et donc Hervé m'a fourni un autre stock qui étaient des bobines de fil donc que j'utilise maintenant pour les cordes fileuses qui est beaucoup plus fin qui doit faire

(0:12:03)

CMR : deux trois millimètres de diamètre quelque chose comme ça [heu] et qui en fait est ce qu'on appelle du toron et c'est la matière première avec laquelle on tresse les cordes lisses quand tu regardes une tresse de corde lisse c'est vraiment le fil que j'utilise

LB : d'accord

CMR : et en fait je sais pas j'ai pas tout compris mais il en avait un stock qu'ils avaient tourné à l'envers et donc ils pouvaient pas l'utiliser pour faire ce qu'ils avaient à faire donc j'ai pu récupérer un stock comme ça puis bon sinon j'achetais cette matière première au kilo quoi avec des bobines qui faisaient à peu près un kilomètre et [heu] et donc on est partis sur cette création donc qui s'est appelée Ariane(s) et j'ai eu une carte blanche à l'Atelier du Plateau qui est un petit lieu à Paris [heu] auquel je suis très attachée parce que voilà il y a un esprit d'expérimentation et puis ya aussi une relation fidèle là-bas

(0:13:15)

CMR : et [heu] et en fait à l'époque ils avaient eu je sais pas exactement mais ils proposaient des résidences l'été [heu] pendant le temps où ils étaient fermés et donc j'ai eu six semaines l'été et avec carte blanche c'est à dire je pouvais faire ce que je voulais on a demandé si on pouvait repeindre on a pu parce que c'est un lieu qui est régulièrement repeint donc on a tout peint en rouge du sol au plafond... plafond compris (rires) et [heu] et on a fabriqué donc artisanalement comme ça des kilomètres et des kilomètres de rideaux de fileuses pour créer un labyrinthe de fils dans ce lieu qui n'est pas très grand mais yen avait vraiment beaucoup

(0:14:04)

CMR : je crois qu'on avait calculé qu'il y avait 36 kilomètres de fils

LB : wow

CMR : et donc c'était un espace assez immersif donc avec ces murs rouges là c'était comme une sorte de ventre un peu moi j'ai l'imaginaire du ventre de la baleine dans Pinocchio et puis le public était pas tout à fait tout autour parce que c'est pas grand mais ouais je dirais peut être sur trois côtés et puis ben les gens ils voyaient le spectacle à travers des fils quoi yen avait de partout même il y avait des mezzanines on avait tout je te ferai passer des photos de... c'est assez... voilà donc on a crée cette pièce donc on l'a créée en 2005 on a commencé à travailler en 2004 avec Hélène Breschand la harpiste donc c'est un duo avec cette harpiste avec laquelle je travaille toujours là sur la nouvelle création on a une très belle complicité qui s'est affinée avec les années et [heu]

(0:15:05)

CMR : voilà un peu comment sont arrivés ces agrès [heu] et ensuite à chaque création il y a toujours un imaginaire un espace qui fait que bon déjà l'agrès il est... c'est comme un mur de fils donc on peut aussi créer des scénographies différentes selon comment c'est agencé [heu] voilà

LB : ok et t'as pas enfin pas exactement précisé mais qu'est-ce qui t'a le plus retenue chez la corde qui a fait que tu as voulu absolument travailler cet objet là par le sablier tu disais un peu

pour cette image du fil et ces choses là mais dans ta pratique à toi du cirque et dans les sensations que tu avais qu'est-ce qui t'a le plus retenue dans la corde si tu peux si tu t'en rappelles

(0:16:08)

CMR : [heu] je dirais pas que je suis cordéliste hein [heu] à la base je suis trapéziste je suis passée par la corde et dans les cordes fileuses [heu] il y a un rapport à l'équilibre qui est très particulier qui est multipendulaire donc [heu] après ce que j'aime dans la corde c'est que ya comment dire ya des imaginaires aussi ya une pureté tu vois de cette verticale puis ya du répondant au niveau de la matière que ya pas par exemple avec le tissu enfin je pourrais plus pratiquer du tissu ya quelque chose qui est pas noble je trouve [heu] en tout cas dans le tissu en jersey synthétique etc je ne me verrais vraiment plus du tout travailler sur ce genre de choses [heu]

(0:17:15)

CMR : voilà côté un peu archétypal que je trouve intéressant qui moi me parle et sur les fileuses ya du vocabulaire gestuel technique circassien qui vient de la corde mais ya aussi des choses qui viennent d'ailleurs le trapèze notamment parce qu'il y a ce rapport aux appuis que j'ai beaucoup développé parce que en fait assez vite les fils... ils sont assez fins et yen a de partout donc [heu] d'une part quand on en prend un certain nombre dans la main yen a qui vont tirer plus que d'autres etc au niveau de la poigne c'est quand même compliqué [heu]

(0:18:00)

CMR : enfin je sais qu'à l'époque je travaillais un bras et j'y arrivais sans problèmes à la corde j'ai du travailler beaucoup pour pouvoir les avoir sur les fileuses [heu] mais du coup aussi ben au niveau des avants bras etc je tétanisais assez vite donc du coup j'ai développé aussi d'autres appuis beaucoup plus d'appuis de jambe [heu] et puis à l'époque je faisais pas encore de BMC mais bon j'ai quand même toujours eu une approche assez dansée de l'acrobatie aérienne et voilà j'ai quand même complété par de la danse contemporaine etc avec un rapport au poids au transfert des appuis j'ai beaucoup travaillé avec Laura de Nercy et Bruno Dizien qui à l'époque avaient une compagnie qui s'appelait Roc in Lichen qui était un travail de danse escalade ça m'a beaucoup apporté de ce point de vue-là et ça me parlait aussi je pense après coup hein c'est ce que je me suis dit en tant que ancienne architecte par rapport à des transpositions entre l'horizontale et la verticale etc

(0:19:11)

CMR : et après le BMC [heu] voilà a renforcé toute cette approche-là vraiment par un aspect très sensoriel parce que comme je disais il y a du multipendulaire yen a partout et du coup si on se repose uniquement sur la vue [heu] ça marche pas parce que voilà il faut vraiment que toute la peau soit disponible en éveil [heu] et et il y a aussi quelque chose qui est de l'ordre du lâcher prise par rapport à la notion de contrôle c'est à dire que moi je je

(0:20:00)

CMR : je l'ai ressenti moi en passant de tous ces différents agrès à mon agrès ya quand même beaucoup de contrôle en fait l'acrobatie aérienne c'est quand même la notion de on contrôle ce qu'on fait on va pas tomber etc et les cordes fileuses ça déplace complètement cette notion-là d'une part parce que parce qu'effectivement il y en a beaucoup donc on se sent un peu dépassé et même au niveau spatial enfin je veux dire c'est un espace c'est un agrès mais espace qui est plus grand que moi donc il y a une certaine forme d'humilité à avoir [heu] et aussi je sais plus mais [heu] la peur de tomber se transforme presque plus... plus en peur de s'emmêler

LB : ok

(0:21:05)

CMR : ce qui est une sensation complètement différente [heu] ça je l'ai expérimenté beaucoup en 2016 je crois j'ai fait pas mal de labos avec d'autres aériens [interruption extérieure] j'ai fait pas mal de labos avec d'autres aériens j'avais un projet où je voulais faire une création sur mes cordes fileuses avec cinq acrobates aériens et j'ai un ami Volodia Lesluin je sais pas si tu vois qui c'est

c'est un cordéliste qui est sorti de Châlons en 2005 je crois et qui était un très beau cordéliste il a arrêté je crois et [heu] et en fait ça l'énervait (rires) ça l'énervait parce qu'il pouvait pas contrôler y'avait quelque chose émotionnellement y'avait quelque chose qui était intéressant parce que ça le mettait dans un état de (grogne)

(0:22:05)

CMR : ah c'est ça auquel je pensais c'est que quand j'ai choisi de travailler sur le labyrinthe et le fil d'Ariane [heu] c'était intéressant parce que dans mon expérimentation c'est la première création où j'ai vraiment expérimenté le mouvement dans ces fileuses et on était vraiment là dedans concrètement sur la question de chercher son chemin de comment je peux évoluer de comment... et des fois j'étais vraiment emmêlée et j'ai même les premiers temps où j'ai expérimenté même sur la corde fileuse en un point [heu] ya eu un jour je me suis fait hyper peur parce que j'étais coincée (rires) j'arrivais plus à descendre et du coup pendant tout un temps après je ne me suis plus entraînée toute seule parce que c'était vraiment dangereux bon jusqu'à ce que je comprenne voilà comment je pouvais me dégager quoiqu'il arrive enfin voilà mais avec la panique des fois on peut (rires) [heu]

(0:23:00)

CMR : et donc concrètement sur ces fileuses pour la création autour du labyrinthe c'était aussi comment est-ce qu'on peut être dans le plaisir de se perdre et accepter que peut être ce n'est pas moi qui vais dompter l'animal mais que mais qu'il y a quelque chose qui est plus fort que moi qui est peut être monstrueux mais avec lequel je suis en relation et c'est à moi de m'adapter aussi dans mon mouvement

LB : du coup tu te décris comme artiste aérienne ou comme danseuse aérienne

CMR : [heu] ouais souvent je dis acrobate aérienne ou danseuse aérienne ouais

LB : et du coup tes créations enfin tu parles vraiment d'agrès pas de structures ou quoique soit pour toi c'est des agrès sur lesquels tu évolues et tu explores

CMR : [heu] des fois je parle de paysages

LB : ok

CMR : [heu] parce que là j'ai parlé surtout des cordes fileuses mais ya aussi [heu]

(0:24:00)

CMR : toutes les créations de structures en bambou qu'on a faites avec Gilles Fer [heu] où au fur et à mesure la première structure c'était celle qu'on a faite pour J'ai pas sommeil en 2003 c'était une structure originale qui était [heu] qui était plus qu'un portique mais qui était pas encore quelque chose qu'on explorait physiquement comme un agrès et [heu] pour Ariane(s) on a crée une structure [heu] à trois mâts dont le troisième mât était un tronc d'arbre enfin pour Ariane(s) Chemins Croisés on a fait une récréation pour l'extérieur en 2007 et [heu] et qui était en relation avec un arbre enfin ça restait un support pour les cordes fileuses et [heu] bon on a fait d'autres créations mais là depuis

(0:25:00)

CMR : Marche ou Rêve déjà c'était en 2012 on a crée notre premier spectacle jeune public sur une structure en bambou et là on était déjà sur une notion de paysage dans une structure qui était à la fois support des agrès mais sur lequel on pouvait monter et qui pouvait se transformer etc et avoir une dramaturgie [heu] liée à la scéno donc là on est voilà dans toutes ces questions autour de l'agrès la scénographie et ça ça s'est vraiment amplifié notamment avec la création qui s'appelle Qui Pousse où là on a une structure en bambou qui est presque le troisième personnage du spectacle qui est mobile qui bouge qui réagit par rapport à nos mouvements [heu] et voilà c'est un spectacle qui est inspiré des mythes de la création et c'est une structure qui pousse

(0:26:01)

CMR : et il y a pas si ya un moment ya juste un moment où ya un peu de corde fileuse en un point mais en fait notre agrès principal c'est cette structure là et là je parlerais presque plus de paysage [heu] de personnage de paysage je ne sais pas de dramaturgie de la matière voilà parce

qu'il y a des fils aussi mais qui sont plus... comme une sorte de magma au sol enfin là dessus on a travaillé aussi avec une personne qui vient de qui est plasticienne qui vient de la marionnette du masque du théâtre d'objets de la magie nouvelle aussi (elle se forme) donc [heu] ouais

LB : ok

CMR : au fur et à mesure c'est comme moi je me sens toujours circassienne mais je ne suis plus dans la pratique d'un agrès référencé etc

(0:27:02)

CMR : les choses elles se transforment au gré des imaginaires

LB : et comment est-ce que vous construisez le processus de création est-ce que c'est les dramaturgies elles viennent d'abord des agrès ou des explorations sur les agrès ou d'une idée qui mène à l'agrès qui mène à l'exploration qui mène à la dramaturgie ou est-ce que c'est vraiment juste vous laissez libre cours à votre à votre corps ou à vos idées

CMR : [heu] tu peux me tutoyer hein

LB : oui oui mais je disais vous en parce que j'ai l'impression que vous travaillez en équipe depuis un moment

CMR : ouais ouais ouais c'est vrai [heu] [silence] alors ya plusieurs choses qui se rejoignent [heu] ya quand même pour moi ya une sorte de

(0:28:02)

CMR : de poétique de la matière d'imaginaires qui sont et qui peuvent liés à des j'ai travaillé quand même beaucoup par rapport à des thèmes un peu mythologiques ça m'intéresse qu'il y ait des imaginaires et des matières et des sensations qui soient partagées très profondément [heu] enfin la compagnie on a joué dans pleins de lieux différents on a joué beaucoup dans la rue [heu] là depuis quelques années on fait beaucoup de jeune public ça m'intéresse d'avoir à faire à des gens qui sont pas forcément ni dans les codes ni dans [heu] ou qui n'ont pas forcément les codes ou les références

(0:29:00)

CMR : et ça ça parle à tout le monde

LB : ouais

CMR : et [heu] et pour peu que quand même ça s'adresse à des gens qui ont toute une culture etc ça m'intéresse d'aller vraiment au fondement de cette culture et donc sur J'ai pas sommeil par exemple sur le spectacle pour lequel on a crée la corde fileuse [heu] je me suis dit ça a été vraiment une rencontre d'abord avec Sika Gblondoumé qui est la chanteuse avec laquelle je travaille depuis 2002 et avec laquelle on a fait beaucoup de choses qui est une sorte de pilier aussi au niveau de la compagnie [heu] donc voilà je l'ai rencontré à un stage de Roc In Lichen [compagnie de danse-escalade mentionnée précédemment] elle était chanteuse elle cherchait des choses au niveau du rapport au corps et elle faisait de l'aérien elle voulait chanter tête en bas c'était son délire (rires) de chanter tête en bas elle avait fait pas mal d'expérimentations et je ne sais plus pourquoi mais j'avais chanté une berceuse sur un spectacle un peu improvisé qu'on avait fait à un moment donné avec une autre musicienne

(0:30:15)

CMR : et je me suis rendue compte qu'il y avait quelque chose de très enfin d'universel en fait sur la berceuse et qui touchait à des émotions qui sont très fortes donc j'ai commencé un peu à chercher des berceuses de différents pays etc et ce qui m'a frappée c'est olala mais en fait on pense que c'est une chanson douce pour les enfants etc et en fait yen a énormément qui ont des paroles extrêmement dures voire violentes selon les pays etc donc voilà je me suis interrogée [heu] donc souvent ça part juste comme ça d'une recherche [heu] bon voilà le labyrinthe le fil d'Ariane c'est quand même quelque chose qui est assez... universel... archétypal

(0:31:02)

CMR : voilà c'est une question et justement comment est-ce que on peut envisager le labyrinthe autrement plutôt que quelque chose dans lequel on se perd et on meure mais comme une

exploration de l'inconnu et un plaisir qu'on peut avoir à ne pas forcément savoir ce qu'il va se passer au coin de la rue etc et [heu] selon les créations ça va être donc là aussi ça a été une rencontre avec Hélène Breschand cette harpiste pour Ariane(s) et puis dire bah voilà j'ai envie de travailler là dessus et puis on part [heu] et [heu] et souvent ya un espace qui correspond par exemple sur Qui Pousse je savais que j'avais envie de travailler donc quand même je suis souvent partie de mes fils parce que une fois que je l'ai eu créés sur J'ai pas Sommeil finalement ya eu quand même beaucoup de choses qui sont parties de la matière voilà [heu]

(0:32:02)

CMR : les fileuses le sablier le fil d'Ariane le labyrinthe etc et sur Qui Pousse c'était donc... je faisais déjà du BMC et ça m'intéressait de travailler sur la notion de chaos primordial et donc quand je voyais mon tas de fils comme ça j'avais déjà créé Fileuse donc j'en ai pas beaucoup parlé là mais c'est la création que j'ai faite en 2015 avec les fils qui sont sur une structure qui est une installation un peu monumentale en cylindre comme ça avec trois cercles concentriques et l'image alors là pour le coup pour Fileuse l'image ça a été d'abord un espace c'est à dire l'espace de la cellule [heu] parce que l'envie [heu]

(0:33:01)

CMR : de Fileuse ça a été de dire ok [heu] j'ai commencé à réfléchir l'année de mes 40 ans donc 2013 sur cette création à me dire bon bah qu'est-ce que ça veut dire d'être circassien de travailler avec son corps en considérant son corps comme un outil de lui demander des choses entre guillemets extraordinaires puis en même temps voilà j'ai des enfants ya des accidents aussi des blessures des choses qui peuvent arriver bah voilà comme chez Inbal et comment est-ce qu'on gère ce corps qui est aussi notre personne et voilà comment on se projette sur les espaces internes etc parce que le BMC c'est aussi ça c'est l'exploration des espaces internes du corps et comment ils font écho à d'autres structures à l'extérieur et des choses que j'ai rencontrées qui me venaient de mes études d'architecture et d'un coup tu fais ah en fait du coup on parle du même genre de structures

(0:34:01)

CMR : voilà notamment le principe de la tenségrité qui est dont j'ai parlé qui est un principe [heu] défini par un architecte et qui en fait est utilisé pour décrire les structures du corps quoi [heu] je me perds (rires)

LB : c'est très bien ça répond à pleins d'autres questions en même temps

(rires)

CMR : donc Fileuse c'était la question du dedans et du dehors comment est-ce qu'on s'approprié son corps [heu] parce que je l'ai formulé après mais le BMC ça a été pour moi une réappropriation poétique du corps c'est à dire qu'il y a une forme de violence dans le rapport au corps qu'on peut avoir quand même dans le cirque [heu] à l'époque j'ai mené toute une série d'entretiens avec des artistes de cirque [heu] des danseurs mais aussi des gens qui ne travaillaient pas forcément avec leur corps et chez les circassiens il y avait énormément de vocabulaire autour du domptage

(0:35:04)

CMR : c'est à dire que c'était comme si le corps était une bête qu'on devait apprivoiser dresser voilà et [heu] ça m'a frappée comme c'est assez violent et [heu] et donc voilà une sorte de réappropriation poétique et pour moi c'était aussi une réflexion autour de capacités de nos capacités de ma capacité de transformation c'est à dire comment est-ce que je peux est-ce que je ne pourrais pas être une circassienne vieillissante et qui transforme sa pratique pour qu'elle puisse être enfin voilà là je vais avoir 47 ans cette année et je travaille toujours donc voilà je touche pas du bois parce que voilà (rires) je suis pas superstitieuse mais ça a été possible aussi parce que ya

LB : une écoute

CMR : une écoute et puis une

(0:36:02)

CMR : ouais une capacité de transformation je pense [heu] et donc la question du dedans dehors elle est venue avec l'image de la cellule en fait avec sa double membrane etc donc l'espace de Fileuse c'est devenu ça en fait donc cette notion là et du coup l'idée d'un corps monumental avec une structure avec une colonne vertébrale centrale etc donc la discussion avec Gilles aussi parce qu'en général selon les spectacles des fois je faisais des crobarts (croquis) et il faisait en sorte que ça existe et puis jusqu'à là sur Fileuse c'était une réflexion ensemble et sur Qui Pousse par exemple donc je suis partie de mon tas de fils là quand il est au sol et que il est pas accroché bah c'est une sorte de magma quoi et [heu] et donc ça me faisait vraiment penser à la substance fondamentale

(0:37:00)

CMR : du corps enfin voilà à partir de laquelle tout se différencie et je lui ai dit bah écoute voilà je voudrais une structure qui pousse et j'avais une image de mon tas de fils et puis d'un mât qui pousse au milieu de mon tas de fils et puis il m'a dit ben écoute je vais y réfléchir (rires) et puis bon il a créé une structure qui est évidemment pas un mât qui pousse parce que ça aurait été extrêmement lourd et cher à faire mais parce qu'au début il m'a dit mouais c'est quoi ce délire là mégalo que tu me fais là (rires) et [heu] je lui dis écoute voilà je t'oblige pas à prendre ça à la lettre voilà je te raconte un peu mon imaginaire et puis tu vois voilà donc [heu] les processus sont multiples mais ils sont quand même

(0:38:02)

CMR : dans ce dialogue entre l'espace le corps la matière et puis ouais les rencontres musicales

LB : et justement comment tu travailles avec toutes les personnes qui viennent pas du cirque mais qui participent aux créations comme la harpiste comme [heu] avec la tisserande aussi t'avais travaillé avec une tisserande

CMR : c'est la nouvelle création qui est inspirée de ma rencontre avec la tisserande

LB : sur les poèmes aussi

CMR : oui [heu] c'est pas toujours facile ya toujours une phase d'accordage un peu [heu] parce que voilà quelque soit la discipline ya des habitudes des rythmes de travail des attentes qui sont différents et donc c'est beaucoup s'accorder apprendre à se connaître etc [heu]

(0:39:00)

CMR : mais en général [heu] si je prend l'exemple d'Hélène Breschand la harpiste avec laquelle je travaille depuis longtemps c'est quelqu'un qui a vraiment un sens du geste pas seulement du geste musical mais aussi un sens du geste de la scène ya quand même une envie de travailler avec d'autres disciplines qui est pas seulement la mienne voilà donc je sais que j'ai travaillé avec beaucoup de musiciens parce que j'ai aussi cette écoute et qu'il y a un plaisir qui est partagé et que souvent les musiciens moi je leur ai proposé aussi voilà d'investir l'espace de la scène autrement que juste derrière leurs instruments [heu] et [heu] et des fois c'est des mises en danger qui sont ressenties comme beaucoup plus fortes que (rires) que des choses qu'on peut faire en aérien [heu] mais là sur la dernière création bon finalement on va être en trio avec Inbal Hélène Breschand et moi pour l'instant en tout cas là

(0:40:03)

CMR : alors qu'initialement on devait être avec la avec Laurence Vielle la poète avec laquelle j'ai créé Fileuse [heu] et un peintre et là l'image que j'avais par rapport à ta question par rapport à comment on fait pour travailler ensemble etc l'image que j'avais c'était ya un artiste qui je crois est argentin mais qui travaille à Berlin qui s'appelle Tomas Saraceno qui a fait une exposition au Palais de Tokyo il y a deux ans qui était fabuleuse plein d'installations différentes et entre autre dans le travail qu'il fait il travaille avec des araignées mais des vraies araignées c'est à dire il a des cadres comme ça dans lesquels il va placer une espèce d'araignée qui a une certaine façon de tisser sa toile et ensuite il va mettre une autre et donc ça crée vraiment des sculptures

LB : ça doit être vraiment incroyable

CMR : j'ai un nombre de photos incroyable de cette expo

(0:41:02)

CMR : et en fait je me disais sur cette création où on était quand même sur quatre disciplines quatre langages différents on est un peu comme ces araignées-là il faut qu'on... même si au final ça donne des sculptures qui sont fabuleuses parce que voilà parce qu'il y a des façons de tisser sa toile qui sont différentes pour chaque espèce etc [heu] et voilà là c'est un temps d'accordage qui est démultiplié (rires) mais il faut qu'il y ait du désir de ça il faut qu'il y ait du désir de chaque côté et c'est vrai que ça marche pas toujours hein c'est des risques à prendre c'est des rencontres c'est des expérimentations et du coup bah voilà souvent il y a un espace et puis il y a quand même comme pour beaucoup de compagnies du travail en impro

LB : ok

(0:42:00)

LB : c'est quand même très pratique parce que le flux de tes paroles répond à pleins de questions que j'avais [heu] [silence]

CMR : c'était quoi les questions du coup auxquelles j'ai déjà répondu

LB : il y avait sur la matérialité de la corde que tu utilisais d'où est-ce qu'elle venait [heu] sur le vocabulaire que tu pouvais utiliser sur la corde et par rapport aux autres disciplines ton travail avec la tisserande aussi [silence] ouais j'ai vu que dans tes créations il y avait quand même un enjeu sur l'espace circulaire

(0:43:00)

CMR : ouais c'est rare que je fasse des

LB : ouais c'est ce que j'allais te dire et j'ai regardé au CNAC la vidéo de Ariane(s) qui est sur un plan linéaire

CMR : oui mais le public il était pas en frontal

LB : ouais ok et justement comment est-ce que tu arrives à mélanger toutes ces formes et à justement à jamais rester dans une simple ligne et mélanger cercle ligne et tous les plans

CMR : bah déjà [heu] comme je te disais on a pas mal joué dans la rue et ça m'intéressait pas la distance du frontal et le fait aussi d'être dans un espace qui est plus codé on va dire voilà en tout cas le théâtre italienne avec ses codes la perspective etc son point de vue unique etc moi ça m'a pas parlé

(0:44:00)

CMR : on a fait quelques spectacles en frontal hein on n'en a pas fait beaucoup Ce qui nous lie c'est un spectacle qu'on a fait en frontal [heu] mais c'est pas mon goût j'aime bien me confronter à des publics différents à des espaces différents et surtout je me pose beaucoup la question de l'expérience sensible du spectateur

LB : d'accord

CMR : et de plus en plus [heu] à partir de Fileuse on a vraiment [heu] travaillé aussi la notion de de travailler dans des lieux non dédiés [heu] et du coup de aussi de dialoguer comment notre structure paysage elle dialogue aussi avec l'espace environnant qu'il soit intérieur extérieur [heu] et [heu] et j'ai pas parlé du processus de Fileuse mais parce que par rapport à ces différentes disciplines par exemple on a travaillé donc avec sur Fileuse avec une poétesse et un compositeur

(0:45:00)

CMR : qui a travaillé essentiellement par rapport à mon souffle

LB : oui j'avais une autre question après sur

CMR : et [heu] et toujours par rapport à cette question de intérieur extérieur et du coup c'est quelqu'un Wilfried Wendling c'est quelqu'un qui travaille la musique dite acousmatique donc sur la spatialisation du son et [heu] l'envie donc un spectacle en circulaire 360° avec cette image de la cellule et puis de différentes couches [heu] donc le public est on va dire une des dernières couches et en dernier lieu le son dans lequel le public est baigné on va dire plus ça va plus je parle d'immersion enfin voilà de paysage d'immersion [heu] et puis depuis que je travaille aussi

avec le très jeune public c'est une notion qui est importante parce que là pour le coup on s'adresse à un public qui est encore très fort dans la sensorialité

(0:46:05)

LB : ouais

CMR : [heu] et ouais c'est important qu'il y ait cette question là de comment est-ce on est en regard ou en perception de l'espace des autres

LB : ouais carrément [silence]

CMR : par rapport au souffle tu avais une question

LB : c'est juste je pense pour préciser ce que tu entendais par dispositif acousmatique

CMR : oui

LB : dans ton projet Fileuse enfin en quoi justement c'était important de porter une attention au son et au souffle dans ce projet là pour toi

CMR : bah donc c'est vraiment ça a été une collaboration autour de ces imaginaires du dedans et du dehors et [heu] et dans la réflexion avec Wilfried autour du son et de comment on pouvait en fait j'ai découvert ce travail acousmatique dans une de ses créations à lui en 2012

LB : ok

(0:47:14)

CMR : [heu] et donc ces possibilités de travailler vraiment avec un nombre de sources d'enceintes que je ne connaissais pas du tout ce travail [heu] et [heu] et donc on est arrivés à l'idée que finalement pour donner l'imaginaire de l'intérieur du corps ben le plus simple c'était

LB : le souffle

CMR : voilà c'était de travailler sur le souffle et donc il y a à la fois ce travail sur la spatialisation mais il y a aussi un gros travail d'électronique et de transformation de mon souffle et de ma voix [heu]

(0:48:00)

CMR : et qui donne quelque chose d'assez organique en fait finalement même si très technologique parce que enfin je sais que quand j'ai expliqué à une des amies qui a vu le spectacle elle m'a dit ah ben oui je me suis demandée comment vous faisiez pour être tellement ensemble avec le sonorisateur mais parce que voilà elle avait l'impression qu'il était vachement à l'écoute au niveau des top etc mais c'est parce que en fait tous les sons sont générés quasiment par mon souffle

(0:48:30)

[intervention extérieure]

[coupure]

[reprise]

(0:00:42)

LB : [heu] peut être une dernière grosse question sur le fait que

CMR : ça enregistre toujours

LB : ouais ouais j'ai remis [heu] tu te considères pas comme une cordéliste du coup tu m'as dit

CMR : bah si enfin je veux dire parmi d'autres (rires)

LB : oui parmi d'autres et tu as quand même une pratique qui n'appartient qu'à toi dans le sens où déjà tu es dans des espaces qui sont autant horizontaux que verticaux avec certaines de tes structures et tu développes un vocabulaire qui est complètement unique donc comment est-ce que tu te places par rapport au monde du cirque en général et comment est-ce que tu te places au sein de tes propres paysages et structures

(0:01:25)

CMR : [heu] bon par rapport au monde du cirque en général moi je trouve que on fait tous le même métier quelque que soit voilà c'est à une époque je m'entraînais à Nanterre chez Michel Nowak et aussi il y avait un lieu d'entraînement chez quelqu'un qui s'appelait Marin qui est décédé il y a déjà longtemps [heu] et ce que j'aimais bien c'est qu'il y avait vraiment des gens de

tous horizons à Nanterre il y a des amateurs des professionnels [heu]

(0:02:05)

CMR : voilà qui font du cirque traditionnel ou du cirque contemporain ou quoi et ben voilà on s'entraîne tous pareil donc bah quelque soit le style ou ce qu'on a au fond du ventre à raconter voilà ça reste quand même c'est une pratique quoi donc après c'est plus voilà ce qu'on a envie de dire et comment on a envie de... ça... ça appartient à chacun [heu] et dans mes structures ben [silence] plus ça va plus j'ai envie d'élargir j'ai envie d'avoir de plus en plus d'humilité par rapport

(0:03:00)
CMR : au corps et aux personnes qui sont soit moi ou quelqu'un d'autre dans les espaces dans lesquels on... de laisser parler la matière de laisser parler l'espace et puis quand même je trouve qu'il y a [heu] on vit dans une société où plus ça va plus je trouve qu'on manque d'expériences physiques émotionnelles enfin je veux dire voilà la dématérialisation les communications digitales etc voilà je milite pour non mais vraiment quand je fais du travail avec les très jeunes publics je milite pour que on prenne ce temps d'avoir des expériences physiques et l'enfant il peut pas se développer autrement

(0:04:05)

CMR : donc c'est juste vital mais les adultes aussi sont en manque d'expériences physiques ils sont en manque de nature ils sont en manque d'expériences d'échanges réels et [heu] et donc et cet espace un peu sacré de partage du spectacle vivant je pense que c'est vraiment quelque chose qui est à préserver et quelque soit le degré de technologie qu'on peut utiliser parce que c'est enfin je veux dire l'un n'empêche pas l'autre ça peut enfin sur Fileuse on utilise des choses qui sont extrêmement sophistiquées au niveau du travail du son etc bah c'est important que cette chose elle se vive quoi donc dans mes structures je pense que c'est important d'avoir ce vécu

(0:05:03)

CMR : mais aussi de laisser de l'espace à ce que la matière et l'environnement qu'il soit humain ou vivant ou naturel il puisse vivre et puis là sur la nouvelle création il y a aussi une volonté vraiment d'affirmer ça politiquement qu'est-ce que ça veut dire quoi dans notre société enfin j'ai pas beaucoup parlé de Simone Prouvé qui est la tisserande qui inspire De Ses Mains je veux dire c'est quelqu'un elle a 88 ans et ya pas si longtemps encore elle disait oh ben je travaille plus que six ou sept heures par jour et qu'est-ce que ça veut dire à notre époque de travailler encore artisanalement sur un métier à tisser alors avec des matériaux qui sont ultra technologiques elle travaille sur des fils techniques sur des fils d'inox etc mais elle est dans cette relation au travail qui est quand même d'une autre époque et en même temps je veux dire on a tous des corps on a tous je veux dire il y a des choses qu'on a encore besoin de fabriquer à la main et quel sens ça a

(0:06:07)

CMR : voilà au jour d'aujourd'hui quoi

LB : ok [heu] ça répond à la question qui venait après qui restait c'était justement sur le lien entre société et individu

CMR : ouais

LB : ce dont tu avais commencé à parler pendant le colloque par rapport à Tim Ingold aussi et Une Brève histoire des lignes que je me suis empressée d'acheter

CMR : oh c'est magnifique non ?!

LB : c'est incroyable je me suis dit je lis pas trop parce que j'ai pleins d'autres choses à lire et je me suis faite prendre dedans

CMR : ah non mais c'est juste c'est mon bonheur Tim Ingold alors déjà Tim Ingold pour moi il fait le lien

[intervention extérieure]

(0:07:00)

CMR : alors pour moi Tim Ingold il fait le lien entre le travail que j'ai fait en BMC sur l'intérieur l'extérieur et il prolonge parce qu'il a toute cette réflexion sur l'environnement etc et aussi sur

comment est-ce que finalement le réseau de liens entre les gens c'est comme tu sais les champignons qui se développent et [heu] et ya cette chose dans Fileuse qui est vraiment inspiré des structures des fascias en fait tu sais les fascias c'est tout le tissu conjonctif en fait [heu] donc les enveloppes des muscles les tendons c'est tout le réseau en fait qui permet de relier les différentes structures du corps et aussi de permettre le mouvement donc

(0:08:00)

CMR : c'est toujours en constante adaptation

LB : ok

CMR : petite parenthèse et [heu] et donc voilà Tim Ingold il a fait le lien entre ce travail sensoriel on va dire et puis ces réflexions sur la société sur le travail etc et en fait j'ai parlé de lui avec Anna Karina Barlati qui est au centre de ressources de l'école de cirque de Montréal au Québec qui est géniale et elle me dit mais écris-lui bah écoute je sais pas et après le colloque en plus y'avait Hélène Embling qui avait aussi parlé de Tim Ingold incroyable je me dis non mais je lui écris et puis il m'a répondu deux jours après (rires) super sympa et tu vois enfin voilà j'étais là wow et [heu]

(0:09:00)

CMR : et en fait il me dit ben en fait ce travail sur les lignes m'a amené à rencontrer des gens de tous horizons des chercheurs des artistes de pleins de disciplines différentes mais c'est la première fois que quelqu'un du monde du cirque me contacte le problème c'est que là pour l'instant j'ai plus de fonds en fait pour travailler sur cette thématique donc je lui ai répondu que j'allais trouver le moyen de le faire venir (rires)

LB : ça serait génial

(0:10:00)

[dialogue hors sujet / parenthèses]

(0:11:45)

[fin]

Résumé :

Ce travail de recherche porte sur la corde dans les arts du cirque, sur la portée dramaturgique de cet objet ancestral et linéaire, et sur les évolutions du langage corporel de cette pratique, comme sur les bouleversements matériels et spatiaux qu'elle permet. Par la focalisation sur la corde, comme objet technique et comme pratique acrobatique aérienne, ce mémoire tend à rendre compte de l'hybridité du cirque et de la capacité de cet univers à puiser dans d'autres domaines. Cet agrès, propice aux transformations et révélateurs des imaginaires inhérents à la matière, sera décortiqué d'un point de vue historique, esthétique puis philosophique. Ce mémoire s'augmente d'un point de vue personnel de cordéliste, et de cinq entretiens réalisés auprès de circassiens adeptes de la fibre et d'origines, de générations et de styles différents.

Mots clés :

cirque, arts du cirque, corde, corde lisse, agrès, circassien, acrobatie aérienne, fibre, corps, matière, espace, artisanat, tissage, tressage, arts plastiques, scénographie, imaginaire, ligne, témoignage