



La mise en mouvement des témoignages corporels à travers trois créations de Rachid Ouramdane avec la compagnie XY : Möbius (2019), Les Traceurs (2020) et Corps extrêmes (2021)

Asimina Danai Papadopoulou

► **To cite this version:**

Asimina Danai Papadopoulou. La mise en mouvement des témoignages corporels à travers trois créations de Rachid Ouramdane avec la compagnie XY : Möbius (2019), Les Traceurs (2020) et Corps extrêmes (2021). Sciences de l'Homme et Société. 2021. dumas-03469307

HAL Id: dumas-03469307

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03469307>

Submitted on 7 Dec 2021

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.



La mise en mouvement des témoignages corporels à travers trois créations de Rachid Ouramdane avec la compagnie XY : *Möbius* (2019), *Les Traceurs* (2020) et *Corps extrêmes* (2021).

**Asimina-Danai
PAPADOPOULOU**

Sous la direction de Gretchen Schiller

UFR LLASIC (Arts Lettres Langues)
Département Création Artistique

Mémoire de master 2
Parcours : Arts de la scène
Année universitaire 2020-2021

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier ma directrice de mémoire, Gretchen Schiller, pour son accompagnement pendant ce long chemin de recherche. Ses suggestions et sa confiance en moi lui doivent une grande partie de ce travail.

Ensuite, je voudrais remercier l'ensemble de mes professeures du Master en Création Artistique, pour leur motivation de nous transmettre des connaissances solides, qui m'ont fait évoluer ma réflexion critique sur le champ des arts vivants. En particulier, je voudrais remercier Marion Guyez et Lucie Bonnet pour leurs recommandations bibliographiques, Pauline Bouchet pour le séminaire des écritures réflexives, qui m'a beaucoup aidé à nourrir ma recherche, ainsi que Séverine Ruset pour son intérêt humain et profond pour mon expérience en tant que stagiaire.

Je tiens à remercier Rachid Ouramdane qui m'a offert une grande opportunité de pouvoir assister à son travail chorégraphique et connaître de plus près aussi bien lui que son œuvre. Cela était pour moi une grande école, qui a nourri et inspiré non seulement ma recherche par le biais de la pratique et l'accès au matériel précieux des vidéos de répétitions, mais aussi mon regard en tant que jeune artiste. Son intérêt humain et sa disponibilité, pendant ce moment si important de changement de sa carrière, ont été pour moi des vraies leçons pour la vie.

Je tiens également à remercier l'ensemble de l'équipe artistique et surtout les performeurs du spectacle *Corps extrêmes*, qui m'ont permis d'assister pendant leurs répétitions avec bienveillance, malgré l'intimité qu'apporte le travail d'une création artistique. Ils étaient toujours intéressés par mes remarques et prêts à répondre à mes questions même après la fin des répétitions. Je voudrais remercier en particulier les acrobates Airelle Caen, David Aubé, Loric Fouchereau, Seppe Van Looveren, le *highliner* Nathan Paulin et la grimpeuse Nina Caprez, qui ont trouvé le temps pour discuter avec moi et relire la transcription de nos entretiens. Sans eux, je ne pourrais jamais effectuer ma recherche. Un grand merci à l'ensemble de la compagnie XY qui m'a permis d'avoir accès à la captation vidéo de spectacle *Möbius*, pour l'utiliser en tant qu'outil dans mon analyse.

Merci encore à l'ensemble de la structure du CCN2 de Grenoble pour m'accueillir en tant que stagiaire et surtout Erell Melscoët, Hélène Azzaro, Marie Vacher et Oréa Coatanlem, pour faciliter ma présence dans les meilleures conditions.

Un grand merci à mes lectrices francophones Marie Michel et Jeanne Simon, qui m'ont offert un regard précieux sur l'ensemble de mon écriture.

Comme dans chaque long objectif, les personnes proches nous donnent la force et le soutien nécessaires pour avancer. Merci à ma famille et à mes amis qui, malgré la distance, m'ont soutenu et inspiré avec leur amour et leur affection. Merci à Jesus pour sa présence précieuse dans ma vie !

Sommaire

Introduction	6
Partie 1 - Corps extrêmes	15
A. SUIVI DU TERRAIN:	15
1. RÉSIDENCE ARTISTIQUE DU 26 AU 31 OCTOBRE 2020 SUR LE CENTRE SPORTIF BERTHE DE BOISSIEUX.	16
2. RÉSIDENCE ARTISTIQUE DE 08 À 20 MARS 2021 AU CCN2.	21
3. RÉSIDENCE ARTISTIQUE DU 12 AU 19 AVRIL 2021 AU CCN2.	40
4. RÉSIDENCE ARTISTIQUE DU 9 AU 11 MAI 2021 AU THÉÂTRE DE BONLIEU SCÈNE NATIONALE D'ANNECY.	49
B. ÉLÉMENTS DE CRÉATION VERS UNE ANALYSE DU SPECTACLE.	53
1. L'INTENTION CONTINUE DU CORPS AÉRIEN : ÉCHAPPER À LA GRAVITÉ.	53
2. LE RISQUE ET LE DANGER DES PRATIQUES SPORTIVES FACE À LA DOUCEUR.	57
3. UNE EXTRÊME ATTENTION VERS L'AUTRE : TROUVER UN ÉQUILIBRE EN COMMUN.	60
Partie 2 - Les témoignages d'un univers artistique	66
A. MÖBIUS	67
1. UN RUBAN EN DÉPLOIEMENT PERMANENT.	67
2. LE MOTIF DE LA MURMURATION.	73
B. LES TRACEURS	79
1. LE TRANSFERT DE L'IN SITU DANS UN FILM.	79
2. L'INSCRIPTION DES INDIVIDUS À L'ESPACE.	81
Conclusion	85
Bibliographie	89
Sitographie	95
Glossaire	97
Table des illustrations	99
Table des annexes	100
Table des matières	160

Introduction

Quand on me demande « c'est quoi pour vous, être danseur », je reprends souvent les mots de Laurence Louppe, qui m'a formé quand j'étais étudiant à Angers, ou ceux d'Hubert Godard : « être danseur c'est se rendre disponible à ce qui nous entoure, à un environnement. Ce n'est pas simplement maîtriser une technique et la partager à travers une composition : c'est être sensible, tout le temps, à ce qui se passe ». C'est pour ça que, lorsque je travaille avec des interprètes, je parle souvent de la notion de présence, de la capacité à se rendre présent au regard de l'autre¹.

Rachid Ouramdane

Ce témoignage nous plonge dans un regard intime autour de la danse en tant qu'un art de présence. Comment pouvons-nous nous rapprocher de cet univers artistique ? La gravité de l'espace environnant, l'inscription de la présence corporelle et le regard de l'autre sur elle semblent tisser un noyau qui a fait naître l'intérêt pour la présente recherche.

Issu de la génération des années 1990 le chorégraphe Rachid Ouramdane nous place dans un contexte contemporain où les limites du mouvement dansé, qui est, ensuite, mis en espace pour construire une chorégraphie, ont évolué. Aujourd'hui, chorégrapheur, du mot grec χορός [chorós], qui signifie danse et γράφω [gráphō] qui signifie écrire², n'est plus chercher la prouesse technique, mais "écrire" le mouvement dans son contexte du temps et de l'espace environnant. Outre cette perception contemporaine de la chorégraphie, le chorégraphe nous invite par son œuvre à une lecture interdisciplinaire du mouvement à travers son intérêt pour des corps divers, qui ne viennent pas nécessairement d'une formation académique en danse. La diversité et la polyphonie, qui émergent souvent dans ses spectacles à travers les récoltes des témoignages intimes, fonctionnent comme points déclencheurs de la création. Son œuvre atteste, ainsi, d'un regard sensible aux singularités de ses interprètes et à l'environnement qui les entoure :

[...] j'aime rencontrer des personnes qui viennent d'un monde extérieur au mien, qui travaillent avec une autre forme de savoir, d'une autre sensibilité. [...] je me concentre sur les gens, sur ce qu'ils sont et ce qu'ils font et je crée des œuvres avec eux. Quand je dis

¹ http://www.ccntours.com/media/ccnt/34518-entretien_avec_richard_ouramdane-5.pdf, entretien de Rachid Ouramdane avec Nadia Chavalérias à l'occasion de la création *Sfumato*, Mars, 2012, consulté le 16.08.2021.

² «Choreography is a Western concept whose name combine the Greek words for dance and writing», MORRIS, Gay, GIERSDORF, Jens, Richard (edit.), *Choreographies of 21st century wars*, Oxford University Press, 2016, p.8.

ce qu'ils sont, je vais dire ce qu'ils font comme pratique artistique, mais parfois aussi ce qu'ils sont au quotidien dans leur vie³.

Lui-même né en France de parents algériens, il a connu le monde de la danse à travers la danse hip-hop. Ce premier amour pour la danse et sa performativité l'a poussé à quitter ses études universitaires en biologie pour intégrer le centre national de la danse contemporaine d'Angers, duquel il sort diplômé en 1992. Son intérêt profond pour l'autrui et son regard attentif à l'intimité de chacun, m'a donné l'envie d'approfondir l'étude de son œuvre. Issue moi aussi d'une culture différente que celle de la France et ayant un parcours de danse en dehors du cadre académique⁴, j'étais interpellée par le parcours du chorégraphe et actuel directeur du Théâtre National de la Danse de Chaillot⁵. De plus, mon mémoire de recherche de l'année dernière atteste mon intérêt d'intégrer la pratique dans la recherche à travers une lecture kinesthésique qui met en valeur mon expérience en tant que spectatrice et danseuse⁶. La possibilité de me rapprocher de l'œuvre du chorégraphe à travers mon stage en tant qu'assistante à la chorégraphie au Centre National Chorégraphique, CCN2, de Grenoble, m'a attirée davantage pour essayer de mieux connaître l'univers artistique de Rachid Ouramdane.

Pendant la crise sanitaire actuelle, générée par le covid19, j'ai eu l'opportunité d'assister au processus de création du spectacle *Corps extrêmes* effectué entre 2020 et 2021 par Rachid Ouramdane avec huit acrobates de la compagnie XY, un *highliner* et une grimpeuse⁷. La possibilité de m'approcher de manière intime de ce spectacle et de suivre son processus de création m'a donné l'occasion d'en faire la matière fondamentale de mon corpus. Plus précisément, j'ai choisi de parler du spectacle *Möbius*, créé en 2019 par le collectif des acrobates de la compagnie XY en collaboration avec Rachid Ouramdane, qui était invité pour apporter son regard chorégraphique lors de la création⁸. De plus, j'ai intégré dans mon corpus

³ Annexe 1, entretien avec Rachid Ouramdane.

⁴ J'entends par ici le fait que même si mes cours en danse ont commencé depuis que j'avais huit ans, je n'ai pas acquis jusqu'à aujourd'hui un diplôme dans une école.

⁵ Nous rappelons que le chorégraphe était avant co-directeur du Centre National Chorégraphique à Grenoble avec le circassien Yohan Bourgeois. Il a commencé sa nouvelle mission en avril 2021.

⁶ PAPADOPOULOU, Asimina-Danai, *Raconter les enjeux corporels et dramaturgiques de l'univers chorégraphique de Wim Vandekeybus : In spite of wishing and wanting* (2016, revival) et *TrapTown* (2018), mémoire de Master I, en Création artistique, mention arts de la scène, sous la direction de Gretchen Schiller, Université Grenoble Alpes, 2020.

⁷ Il s'agit des acrobates qui font partie de la compagnie XY : Airelle Caen, Belar San Vincente, Hamza Benlabied, Loric Fouchereau, Peter Freeman, Seppe Van Loooveren, Yamil Falvella et le collaborateur extérieur David Aubé. Parmi eux il y a aussi Nina Caprez, qui est championne de l'escalade et Nathan Paulin, qui est highliner.

⁸ Nous voudrions ici souligner que le chorégraphe est arrivé vers la fin de la création, quand le squelette du spectacle a été déjà formé. Comme il me l'avait précisé l'acrobate Loric Fouchereau pendant notre entretien, le chorégraphe n'était pas présent depuis le début de la création : « Je crois qu'il n'a participé que 7 semaines, sur les 23 semaines qu'on a fait au total, pendant deux ans de création. », Annexe 7, entretien avec Loric Fouchereau.

la version "in situ" du spectacle *Corps extrêmes, Les Traceurs*, qui a été filmé sous la forme du court métrage par Jean Camille Goimard à Aussois et à Fenestrelle en 2020⁹. Outre leur proximité chronologique, ces trois créations rassemblent à la fois le chorégraphe et les sportifs de haut niveau, dont les acrobates de XY prennent majoritairement la place. En déplaçant la chorégraphie vers le champ des sports de haut niveau, ces spectacles permettent une lecture interartistique de la danse et de la chorégraphie à travers un dialogue avec le cirque contemporain et des pratiques corporelles diverses, tels que l'escalade et la *highline*.

En conséquence, ces trois spectacles servent en tant qu'études de cas sur la question du regard intime que Rachid Ouramdane porte sur la singularité des corps de ces interprètes, ainsi que sur leur interaction avec l'espace. De plus, le choix de ce corpus offre un regard plus précis sur les intentions artistiques du chorégraphe et sur certaines questions, qui reviennent dans son vocabulaire artistique. Nous soulignons notamment la question du rapport de l'individu à la fois au groupe et à l'environnement qui l'entoure comme éléments dramaturgiques de sa chorégraphie. Pourtant, l'interdisciplinarité de spectacles choisis nous oriente vers un cadre d'analyse sur une partie précise de l'œuvre du chorégraphe et pas sur son intégralité, où nous n'avons pas toujours le croisement de ces pratiques physiques.

Même si Rachid Ouramdane occupe une place reconnue dans le terrain de la danse contemporaine, il n'a pas été fait, jusqu'à aujourd'hui, une étude universitaire consacrée entièrement à son regard singulier autour de la danse et de sa conception chorégraphique. Pourtant, la perception de la chorégraphie en tant qu'un art qui s'inscrit dans l'espace, n'est pas quelque chose de nouveau¹⁰. Gay Morris et Jens Richard Giesdorf adoptent dans leur ouvrage collectif une lecture de la chorégraphie à travers l'angle de l'expérience de la guerre en 21^{ème} siècle. Même si l'approche du chorégraphe Rachid Ouramdane ne saurait se réduire à une lecture strictement politique, nous pouvons trouver des points communs entre leur définition de la chorégraphie et son œuvre : « [...] nous considérons la chorégraphie en tant qu'un système de prise de décision, organisationnel et analytique, qui est toujours sociable et politique¹¹ ». L'approche de Rachid Ouramdane, qui valorise l'histoire à la fois corporelle et intime de ses

⁹ OURAMDANE, Rachid, GOIMARD, Jean-Camille, Collectif XY, *Les traceurs à Aussois*, 2020, CCN2, Grenoble et OURAMDANE, Rachid, GOIMARD, Jean-Camille, Collectif XY, *Les traceurs à Fenestrelle*, 2020, CCN2, Grenoble.

¹⁰ Voir, par exemple, l'ouvrage collectif de DILS, Ann, COOPER, ALLBRIGHT, Ann (edit.), *Moving history/dancing cultures: A dance history reader*, Wesleyan University Press, 2001.

¹¹ Traduction en français du : « [...] we recognise choreography as an organisational, decision making and analytical system that is always social and political », MORRIS, Gay, GIERSDORF, Jens, Richard (edit.), *Choreographies of 21st century wars*, Oxford University Press, 2016, p.7.

interprètes, pourrait, ainsi, s'inscrire dans une définition plus ample de la chorégraphie, en tant qu'un art qui concerne l'espace environnant.

La chercheuse en danse contemporaine Laurence Louppe souligne davantage l'importance que joue l'espace dans l'univers de la danse à partir de Rudolf Laban : « Il [=l'espace] est une force constituante. Le danseur vit de l'espace et de ce que l'espace construit en lui. C'est pourquoi 'le projet spatial' du chorégraphe, comme du danseur, doit faire l'objet d'une approche et d'une lecture particulièrement attentives¹² ». Cette lecture attentive de l'espace donne lieu, dans le cas des spectacles choisis, à un dialogue du chorégraphe avec le cirque contemporain et en particulier, la nouvelle vague de l'acrodanse, qui mélange la technique de la danse avec celle de l'acrobatie. Il s'agit d'une spécialisation qui fait partie de la formation des certaines écoles du cirque contemporain, ainsi que des spectacles, sans que nous puissions, pour autant, trouver encore une définition précise¹³. Pourtant, l'interdisciplinarité entre cirque et danse est un champ fertile et une piste de création assez fréquente chez les chorégraphes contemporains. Durant la fin du 20^{ième} siècle, notamment pendant les années 80, un ensemble de chorégraphes, tels que Edouard Lock ou Wim Vandekeybus proposent une danse intensément physique, qui se mélange souvent avec le cirque, le hip hop et les arts martiaux¹⁴. Même si Rachid Ouramdane ne s'inscrit pas dans ce vague de mouvement dansant vertueux, il partage l'intérêt de dialogue parmi la danse et le cirque ou d'autres pratiques physiques¹⁵, déjà à l'œuvre dans le paysage chorégraphique contemporain.

En conséquence, cela a mené plusieurs chercheurs à effectuer des lectures interdisciplinaires, par exemple entre la danse contemporaine et l'acrobatie, qui nous intéresse ici. Pourtant, Agathe Dumont constate dans sa thèse autour de la place de la virtuosité en danse :

Si la danse, classique et contemporaine, a largement investi le champ du cirque contemporain, notamment au sein des écoles d'apprentissage, s'il est évident que les modalités de l'écriture

¹² LOUPPE, Laurence *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997, p. 178.

¹³ Nous rappelons ici l'intérêt que présente l'acrodanse pour des jeunes chercheuses, telle que Lucie Bonnet. Voir : BONNET, Lucie, *Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions*, mémoire de Master I, en Création artistique, mention arts de la scène, sous la direction de Marion Guyez, Université Grenoble Alpes, 2019.

¹⁴ « Dans la danse contemporaine des années 1980-1990, de nombreux chorégraphes tels [...] Wim Vandekeybus ou Edouard Lock expérimentent des chutes dans la vitesse, la prise de risque et la virtuosité. [...] On assiste alors à un foisonnement des esthétiques de la chute dans la danse contemporaine, nourri notamment par des techniques de chutes du hip-hop, du cirque ou de l'acrobatie. », PAGES, Sylviane, « Tomber », in GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle (direc.), *Histoires de gestes/ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle*, Actes Sud, 2012, p.50.

¹⁵ Nous rappelons, par exemple, sa collaboration avec le danseur de claquettes Ruben Sanchez pour le spectacle *Variation(s)* en 2019.

chorégraphique influent désormais sur l'invention d'une écriture circassienne, qu'en est-il de l'influence des pratiques et des techniques issues de la piste sur la danse contemporaine¹⁶ ?

Selon elle, il y a un manque en ce qui concerne la manière dont le cirque, en tant que discipline artistique et entraînement physique, a influencé la danse contemporaine. Notre étude ne concerne pas une lecture consacrée sur le dialogue entre le geste acrobatique et le geste dansant, mais nous aimerions nous inscrire dans un cadre de recherche plus ample, qui permet l'approfondissement sur l'œuvre d'un chorégraphe contemporain et qui est nourri par les enjeux d'autres chercheurs du cirque et de la danse contemporains. Dans ce même contexte, la place des sports de haut niveau en tant qu'outil de création chorégraphique fait également partie de notre intérêt d'analyse.

En conséquence, plus qu'une lecture interdisciplinaire, nous cherchons à travers le corpus choisi à répondre à la question suivante : Comment le corps aérien irrigue-t-il la création des espaces chorégraphiques dans l'œuvre de Rachid Ouramdane ? Vue la polyvalence des pratiques physiques de performeurs, qui participent aux trois spectacles, la notion du corps aérien semble être le fil conducteur, qui nous permettra d'approfondir le regard intime que Rachid Ouramdane pose sur lui et la manière dont il habite l'espace pendant sa création chorégraphique. D'ailleurs, nous allons dorénavant utiliser le terme performeurs, quand nous voulons parler de l'ensemble des interprètes, dont ils font partie aussi bien les acrobates que l'*highliner* et la grimpeuse. Nous considérons que cela pourrait mieux correspondre à la fois à leur interdisciplinarité et à leur formation dans un cadre contemporain, où les pratiques corporelles dialoguent entre elles¹⁷.

Pour répondre à cette problématique, nous allons suivre un trajet, qui s'articule à travers des outils méthodologiques multiples et variés. En premier, nous allons nous appuyer sur le suivi du terrain, c'est-à-dire mon expérience de l'assistantat au processus de création de la chorégraphie. Cela consiste des observations issues aussi bien de la prise de notes durant les répétitions et l'échauffement des performeurs, auquel j'ai pu participer, que des captations des photos et des vidéos. Cet outil méthodologique vise à mettre en valeur l'expérience pratique lors de l'analyse du mouvement et rend ce rapport partie d'une « recherche située ». Il s'agit d'un terme emprunté par la chercheuse en danse Isabelle Ginot :

¹⁶ DUMONT, Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage XXème-XXIème siècles. Danseurs, breakeurs, acrobates au travail*, Thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction de Christine Hamon- Sirejols, Université Paris3-Sorbonne Nouvelle, 2011,p. 70.

¹⁷ Pour la même raison de l'interdisciplinarité, le terme pratique physique ou corporelle semble mieux refléter l'ensemble des performeurs qui sont acrobates, ou sportifs de haut niveau.

La question « théorie-pratique » et son indéfinition me semble donc mieux se laisser penser à partir de la notion de recherche située. On l'a vu, elle implique d'une part, de s'élaborer à partir de savoirs relevant autant des praxis professionnelles que des dispositifs conceptuels et critiques plus traditionnellement attachés à l'idée de théorie¹⁸.

Ce qu'elle souligne Isabelle Ginot dans son article est l'impossibilité d'analyser le geste et le mouvement dansant sans passer par la pratique et sa mise en valeur en même temps que l'analyse de la théorie. Cela est encore nécessaire dans l'approche que nous allons suivre pour la raison que nous rappelle la chercheuse et chorégraphe Gretchen Schiller :

Le danseur et le chorégraphe sont des êtres et des médiums [*beings in mediums*] qui produisent, reçoivent, apportent et transmettent, des inscriptions et des savoirs kinesthésiques. La recherche basée sur la pratique [*practice based research*] nous permet à la fois d'honorer et de faire attention aux savoirs qui immigrent à travers nos gestes¹⁹.

Les savoirs issus des gestes fuient souvent notre attention. En conséquence, une recherche qui met en valeur l'analyse de la pratique nous permet de retrouver ces savoirs à travers une lecture kinesthésique. Dans le cas de cette recherche, mon point de vue évolue pendant mon assistantat à la création de *Corps extrêmes*, au fur et à mesure de l'évolution du spectacle. Cela est dû au changement de mon rôle de simple observatrice à quelqu'un qui participe à l'échauffement des performeurs ou capte des vidéos pendant les répétitions pour les transmettre au chorégraphe. Cette évolution de mon positionnement dans l'espace a influencé la manière dont je transmets mes observations, qui changent de la première personne singulière en pluriel, quand je prenais partie au training avec les performeurs. D'ailleurs, l'occasion de participer à l'échauffement m'a permis de mieux apercevoir les enjeux corporels, élaborés ensuite dans la chorégraphie et rapprocher physiquement de l'équipe artistique. Ce changement d'angle pourrait aussi justifier le manque des documentations suffisantes pendant les premières résidences artistiques, par rapport aux dernières, où j'étais moins intimidée pour capter des photos ou des vidéos supplémentaires auxquelles l'équipe artistique m'a permis l'accès. Cette approche kinesthésique, qui est constitué surtout par ma perception d'observatrice pendant

¹⁸ GINOT, Isabelle, « Inventer le métier », *Recherches en danse*, no 1, 2014, consulté le 09 juillet 2015, p. 7.

¹⁹ Traduction libre de l'anglais: « The dancer and choreographer are *beings in mediums* which produce, receive, carry and transmit kinaesthetic inscriptions and knowledges. Practice based research allows us to honour and pay attention to the knowledges which migrate through our gestures. », SCHILLER, Gretchen. « Grasping gestures. Practice-based research », *Hermès, La Revue*, vol. 72, no. 2, 2015, p. 100.

l'assistanat à la chorégraphie et non de spectatrice durant la représentation du spectacle²⁰, m'a guidée surtout en ce qui concerne le processus de création, ainsi que l'analyse du premier spectacle du corpus.

Un deuxième outil méthodologique impliqué sont les entretiens semi-directifs que j'ai pu effectuer aussi bien avec le chorégraphe que les performeurs du spectacle *Corps extrêmes*. Il s'agit, plus précisément, des membres de la compagnie XY Airelle Caen (acrobate-voltigeuse), Loric Fouchereau (acrobate-voltigeur), Seppe Van Looveren (acrobate-porteur), David Aubé (acrobate porteur qui ne fait pas partie de XY), le *highliner* Nathan Paulin et la grimpeuse Nina Caprez, que j'ai pu interviewer pendant les répétitions pour *Corps extrêmes*. En plus, la possibilité de consulter les performeurs après la transcription des entretiens a permis un échange réciproque et une lecture supplémentaire de leurs témoignages pendant l'évolution de cette recherche. La mise en valeur des expériences des performeurs dévoile à la fois leur contribution fondamentale à la création et prolonge, en même temps, mon intention de suivre « une recherche située ». En outre, ces entretiens permettent de valoriser davantage l'importance des témoignages, dont le rôle est reconnu dans l'ensemble de l'œuvre chorégraphique de Rachid Ouramdane. D'ailleurs, dans *Corps extrêmes* et les *Traceurs* les entretiens constituent également partie de la création artistique. Les témoignages s'avèrent, ainsi, un moyen indispensable à la fois de création et d'analyse, car ils ont permis un accès privilégié à l'univers de création de trois spectacles en combinaison avec l'expérience de mon corps-témoin du processus de *Corps extrêmes*.

Un troisième axe de ma méthodologie comporte les captations de vidéos des spectacles *Möbius* et *Les traceurs*. Je me suis appuyé surtout sur la vidéo en tant qu'outil méthodologique de l'analyse des spectacles, car je n'ai pas pu assister à leur processus de création ou à leur représentation. Ces quatre axes méthodologiques se remplissent par la lecture des ouvrages théoriques concernant surtout l'analyse de la danse et du cirque contemporains. Parmi d'autres, j'étais particulièrement appuyée sur les ouvrages de Laurence Louppe *Poétique de la danse contemporaine* et les écrits d'Agathe Dumont²¹, autour de l'analyse interdisciplinaire entre danse et cirque²². L'ouvrage collectif d'Isabelle Launay et de Marie Glon, *Histoires des gestes*,

²⁰ Je voudrais ici souligner que je n'ai pas pu assister à la première officielle du spectacle, qui était reporté à l'ouverture du festival de danse de Montpellier, le 23.06.2021, à cause d'un accident de l'un des acrobates.

²¹ LOUPPE, Laurence, *Op. Cit.*

²² DUMONT, Agathe, voir la bibliographie.

a constitué également une lecture indispensable vers l'analyse du geste²³. Finalement, l'ouvrage de Doris Humphrey sur la technique du chorégraphe José Limon a pu mieux éclaircir l'analyse de l'échauffement des performeurs²⁴.

Pour mener cette recherche j'ai choisi de suivre une analyse divisée en deux parties. Dans la première, nous allons nous consacrer à la création de *Corps extrêmes*. Nous allons, d'abord, présenter le processus de création du spectacle à travers les quatre résidences artistiques auxquelles j'ai pu assister. L'observation du corps des acrobates et des sportifs de haut niveau à partir de leur échauffement permet un accès vers le microscopique du geste pour que je puisse élaborer, ensuite, une approche plus large pendant l'analyse du spectacle, où le mouvement aérien se transforme d'une habitude physique en chorégraphie.

A partir de ce premier point d'entrée, nous allons insister sur quelques éléments d'analyse pour creuser plus autour de la notion du corps aérien. Ainsi, la deuxième partie de ce chapitre s'articule à travers trois axes : d'abord nous allons parler de l'intention continue du corps aérien d'échapper à la gravité en tant qu'un élément dramaturgique qui amène à la sensation d'un continuum dans toute la chorégraphie. Par la suite, nous allons aborder la notion du risque à travers un regard intime sur la dimension fragile du corps des sportifs de haut niveau. En dernier, notre analyse va traiter la question de l'attention extrême qui s'applique pendant la pratique physique du corps aérien. Ces éléments seront éclaircis par les témoignages des expériences de performeurs que nous avons pu récolter pendant les entretiens. Le temps réel d'observation que j'ai consacré à cette création, cinq semaines en total, explique sa place majeure par rapport aux autres, avec qui mon contact était plutôt intermédiaire. En même temps, la richesse des observations que m'ont permis ma présence et le suivi de création ont rendu cette division nécessaire pour pouvoir mieux organiser mes remarques éventuelles, étant strictement liées à mon approche différente pour chaque objet d'étude.

La deuxième partie de ce rapport de recherche témoigne des éléments de l'univers artistique de Rachid Ouramdane, qui se dévoilent à travers la généalogie de deux autres spectacles. Dans le premier chapitre, nous allons décrire le spectacle de *Möbius* pour articuler, ensuite, son analyse à travers le motif principal de la murmuration. Ce phénomène naturel des vols synchronisés des oiseaux permet une entrée dans la création proposée par les acrobates de la compagnie XY à leur rencontre avec Rachid Ouramdane pour creuser autour de la

²³ GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle (direc.), *Op. Cit.*

²⁴ LEWIS, Daniel, *The illustrated dance technique of José Limon*, New York, Happer and Row publishers, 1984.

composition de l'espace chorégraphique, ainsi que de la dramaturgie du spectacle. En ce qui concerne le deuxième chapitre, nous cherchons à donner à voir au lecteur une partie du paysage capté pendant les deux courts métrages des *Traceurs*. Cela mène à l'analyse d'un élément fondamental, qui traverse tous les trois spectacles du corpus, la manière dont les individus, les performeurs, s'inscrivent dans l'espace. La dimension de l'in situ permet de creuser davantage autour de cette question par rapport à la notion du corps aérien, qui se transforme de nouveau quand il sort de l'espace scénique du plateau.

Nous espérons, alors, que ces traces soient suffisantes pour le lecteur qui voudrait se jeter dans les airs pour suivre le mouvement de la recherche qui suit.

Partie 1

-

Corps extrêmes

A. Suivi du terrain

Le processus de création du spectacle *Corps extrêmes* a commencé en septembre 2020 et a duré jusqu'au 11 mai 2021, le jour officiel de la première à la scène nationale Bonlieu-Annecy. Afin que le lecteur puisse mieux suivre l'évolution de la création, nous allons diviser le suivi en quatre parties, à travers les quatre résidences dans lesquelles j'ai pu aller pendant ces neuf mois qui ont précédé la naissance du spectacle.

1. Résidence artistique du 26 au 31 Octobre 2020 au centre sportif Berthe de Boissieux²⁵.

J'entre dans le gymnase du centre sportif Berthe de Boissieux où se déroulent les répétitions pour le spectacle *Corps extrêmes*. La salle où nous sommes pour les répétitions est équipée d'un mur d'escalade, de mousse et quelques matelas. Le sol du gymnase est vert et tout plat, sans la hauteur d'un tapis de danse que nous trouvons dans un plateau d'un théâtre. Il nous pose, dans un premier temps, dans un esprit d'entraînement, plus que dans une ambiance de création que pourrait nous évoquer un lieu conventionnel de répétitions pour un spectacle²⁶. Rachid Ouramdane et les acrobates sont déjà assis autour d'un cercle. Avec mon masque et un peu intimidée, puisqu'il y a un groupe d'inconnus autour de moi, je les rejoins avec mon cahier. Les performeurs sont en tenue confortable et très à l'aise entre eux, ce qui crée bientôt une ambiance amicale et ludique, qui me fait vite sentir bien accueillie.

Rachid Ouramdane annonce ma présence pendant le processus de création du spectacle et explique aux acrobates le protocole sanitaire qu'il faut suivre pendant les jours suivants. Il porte un intérêt particulier sur l'état de corps de chacun des performeurs en leur demandant s'ils sont blessés. Il explique que lui est blessé, ainsi que Nina Caprez, la grimpeuse, qui a dû faire une opération récemment. Ils doivent alors être plus attentifs avec elle. Ensuite, le moment d'échauffement commence et le chorégraphe me demande si je voudrais participer, mais je ne me suis pas préparée avec une tenue appropriée. Malgré mon expérience en danse depuis

²⁵ Berthe de Boissieux est un centre sportif qui est situé dans le quartier commercial de la Caserne de Borne à Grenoble.

²⁶ J'entends par ici un studio ou un plateau de théâtre, des lieux qui sont souvent associés à la création d'un spectacle de danse.

petite²⁷, des corps si musclés et entraînés, qui commencent à se mettre en mouvement acrobatique dès leur marche, me font hésiter à expérimenter et je me mets pour l'instant à côté.

L'échauffement se divise en deux parties. D'abord, les acrobates s'échauffent tout seuls en autonomie et ensuite, le chorégraphe leur propose des exercices collectifs de danse. Les performeurs restent, alors, pour un premier temps sur le sol pour faire des petits étirements ou pour activer leurs muscles par un exercice des pompes, par exemple. Ensuite, ils commencent à s'entraîner entre eux en faisant des portés impressionnants qui pour eux semblent juste une pratique quotidienne et naturelle, presque une routine qu'ils font sans réfléchir. Ils s'amuse beaucoup, pendant ce premier échauffement spontané, en continuant à discuter ou à plaisanter entre eux, pendant qu'ils sont en train de porter un autre corps. L'échauffement se déploie, ainsi, dans une ambiance burlesque où nous pourrions presque sentir la présence collective d'une troupe de saltimbanques.

Dès ce premier moment d'assistance, je commence à faire quelques observations autour de la pratique acrobatique par rapport au milieu ou à la méthode d'entraînement. Issue d'une pratique de danse classique et contemporaine je suis habituée à un échauffement plutôt silencieux et surtout en étant seule. La discipline extrême du danseur classique, qui est liée à sa concentration élevée pendant l'exécution d'un exercice, est quelque chose qui m'a marquée pendant mes cours de danse et qui semble différer de l'ambiance ludique d'échauffement de ces acrobates. En même temps, pourtant, les acrobates exposent aussi leur corps dans une situation, où la concentration et la maîtrise sont nécessaires. En conséquence, l'agentivité du corps de l'acrobate, qui atteste sa capacité de reproduire avec précision les habitudes gestuels de l'équilibre, ne reste pas un élément identique à celle du corps du danseur, lorsqu'il se met en équilibre au relevé ou il doit faire une pirouette ? Que ce soient les conditions d'apprentissage ou d'entraînement, les deux types de corps semblent avoir intégré l'habitude d'une pratique physique, qui devient progressivement un acquis. Sans pouvoir négliger mon point de vue en tant que danseuse, je continue à prendre des notes sur mon cahier.

Pendant ce premier moment, les acrobates essayent surtout de s'entraîner en créant des colonnes de deux : une personne se met debout pour servir en tant que base et offrir des appuis à une autre acrobate, plus petite que lui et qui va, avec deux pas seulement, monter sur ses épaules²⁸. L'acrobate qui est porté se tient, ensuite, debout comme s'il était avec ses deux pieds

²⁷ J'ai commencé mes premiers cours en Grèce, en danse classique (système russe de Vaganova) à huit ans et j'ai continué, ensuite, avec le système *Limon*, *release* et *contact improvisation* en danse contemporaine.

²⁸ Voir le glossaire.

sur le sol. Le calcul du poids et de la maîtrise de soi sur un autre corps semblent, ainsi, devenir des habitudes inhérentes pour les acrobates. Ils essaient, pourtant, d'effectuer le même exercice en variant le duo. Des acrobates plus grands, qui sont connus dans le milieu du cirque par le terme de *porteur* se mettent toujours en tant que base pour porter les autres, c'est-à-dire les *voltigeurs*, qui sont plus petits et plus légers²⁹. Le squelette ou la taille du corps semble influencer sa facilité de grimper sur un autre. Les acrobates qui sont plus grands peuvent porter un corps plus léger plus longtemps qu'un corps qui fait leur taille. Cela suppose une certaine hiérarchie entre le porteur et le voltigeur qui commence déjà par le moment de la répétition.

En continuant à les observer, je constate aussi qu'il y a des acrobates qui se sont plus habitués à travailler avec certains de leurs collègues. Il semble, ainsi, qu'il y ait des binômes dont l'équilibre marche mieux que pour d'autres, mais je les vois tous s'amuser en se mettant dans un jeu permanent d'échange de poids parmi leurs corps. « Il y longtemps qu'on n'a pas essayé ensemble ! » chuchote, par exemple, David Aubé, qui ne fait pas partie de la compagnie XY, à un autre acrobate après un apport instable. Quelques acrobates s'échauffent même en lançant un frisbee qui voyage partout dans la salle. La partie ludique de la pratique d'un acrobate, le risque qui s'implique à chaque fois dans ces gestes et la réactivité immédiate de son corps s'intègrent, ainsi, dans "le jeu".

Rachid Ouramdane s'approche et leur demande de se mettre à deux pour effectuer quelques exercices à la base de contrepoids. Dans ce premier exercice, que nous allons nommer *cercle à la base du contrepoids*³⁰, une personne se met en face de l'autre et ils se tiennent par leurs poignets de manière croisée. Pour faciliter leur tour, ils ouvrent leurs pieds à la largeur du bassin et plient légèrement leurs genoux pour que leur centre gravitaire soit plus près du sol. Ils tournent, ainsi, en cercle en prenant comme point de départ le contrepoids de leurs corps, qui se connectent à une distance parfaite pour qu'ils se donnent du poids sans, pour autant, s'abandonner complètement. L'espace vide du gymnase se remplit, ainsi, des binômes qui tournent successivement.

Rachid Ouramdane montre un nouveau dispositif pour le même exercice. Sur le même principe du *cercle à la base de contrepoids* les acrobates continuent à tourner jusqu'au point que l'un de deux finisse en descendant sur le sol. Pour effectuer cette *chute en tournant*, il faut

²⁹ *Idem.*

³⁰ Puisque, souvent, le chorégraphe n'a pas nommé les exercices, nous allons inventer des noms qui arrivent à synthétiser la consigne pour faciliter, ainsi, le lecteur et éviter la répétition des détails, quand nous allons revenir sur le même exercice ultérieurement. Nous les notons, ainsi, en italique.

que l'un de deux acrobates parte en déséquilibre de l'axe du cercle et commence à s'approcher du sol par le plié de ses deux genoux. Il s'allonge, ainsi, successivement en utilisant l'un de ces genoux pliés comme une sorte d'appui pour continuer à tourner sur le sol et se remettre debout ensuite. Le binôme se tient toujours par leurs poignets de manière croisée, mais ils échangent leur appui en se maintenant par leurs autres mains, quand la personne qui est en bas commence à remonter. A partir de cette position, ils vont encore changer leur appui pour que l'autre personne s'allonge durant la giration. Cette giration continue sans arrêt pendant que les deux personnes échangent successivement des rôles.

Le chorégraphe les invite à changer de partenaire. Je constate, alors, qu'il y a une dynamique différente à chaque fois. Étant donné qu'il s'agit d'un collectif dont les participants se connaissent assez bien, il y a toujours une certaine familiarité qui leur apporte de la confiance. Cependant, certains corps sont plus compatibles entre eux que d'autres. Le point de départ pour enchaîner le cercle se trouve, ainsi, plus ou moins facilement.

L'exercice prochain, que nous allons nommer *le tour en duo*, est le même que celui que j'ai éprouvé l'année dernière lors du suivi d'un atelier avec Ultima Vez³¹. Les deux personnes se mettent en face et se tiennent par le poignet. Le but est de traverser la salle dans un sens vertical sous un principe d'action-réaction. L'une personne tire légèrement l'autre et il tourne en se déplaçant par l'appui sur le poignet de son partenaire et par l'impulsion que celui-là lui donne à chaque fois.

Une fois que les deux corps ont trouvé cet équilibre commun pour recevoir et laisser du poids dans le bon momentum, ils peuvent s'adonner à un mouvement de cercle infini, qui permet au binôme d'avancer sans arrêt jusqu'au fond de la salle. En ayant expérimenté cet exercice moi-même, je reconnais l'importance qu'a la maîtrise du poids par le centre de son

³¹ « [...] un exercice « de câlin », où l'on se met, toujours par deux, de manière que nos deux centres soient l'un en face de l'autre, pour traverser le plateau, en même temps que quatre autres couples dansent à côté de nous. Les deux personnes se mettent dans une certaine distance en commençant toujours leur mouvement par le plié. La personne qui est à l'extérieur, tire celui d'en face par le poignet. L'idée c'est que les deux centres se mettent en contact d'où la personne à l'intérieur reçoit cette invitation et termine son mouvement par « un plié » en contact direct avec le centre de l'autre, qu'il l'embrasse momentanément : l'une de ses mains s'appuie presque en arrière du centre de son partenaire et l'autre sur son dos. De cette position, ils font un tour en marchant jusqu'à ce qu'ils changent de côtés pour que l'autre personne relance ensuite l'invitation. L'objectif est de créer un mouvement continue jusqu'à ce que le couple traverse l'intégralité du plateau », PAPADOPOULOU, Asimina Danai, Op. Cit., p. 80.

corps afin de le mettre en disposition vers celui de l'autre. De même, l'importance du timing, et de l'écoute des réflexes du corps de l'autre se mettent en évidence. Comme elle le note l'historienne de la danse Laurence Louppe en parlant des éléments du contact improvisation : « Cette légère augmentation de tonus va permettre au mouvement de se développer en un rythme doux et continu [...]. L'aspect de rapidité [...] tient en grand partie des élans comme lâchage et dessaisissement du corps dans l'espace³² ». Sinon, les deux corps risquent de s'ancrer sur le sol ou se faire du mal en appuyant de la force pour exécuter ou répondre au mouvement.

Cette écoute profonde et cette prise de conscience du poids du corps de l'autre, au sens à la fois réaliste et figuré du terme, me semble le point d'échauffement le plus important pour ce que nous verrons évoluer par la suite. Un corps devient attentif à un autre, il ressent la dynamique et les limites de son propre corps, ainsi que celui de l'autre par cette première petite extension de son axe. Ces remarques résonnent encore avec quelques principes de la technique contact improvisation insérée par Steve Paxton pendant les années 1970. Comme elle l'évoque de nouveau L. Louppe :

Le 'contact' s'exerce entre deux partenaires : l'idée est de bouger en appui continu l'un sur l'autre en gardant toujours un point ou un plan de contact. Le mouvement est inventé, proposé, reçu, donné à partir de ces grands vagues réciproques d'appui en une improvisation où toute l'initiative est laissée par le sujet à son propre déplacement de poids dans le toucher gravitaire du corps de l'autre³³.

Dans cet extrait nous nous rendons compte de l'importance des appuis et du déplacement des poids en tant que déclencheurs du mouvement. D'ailleurs, Rachid Ouramdane a insisté pendant son entretien sur cette qualité de l'équilibre de l'acrobate qui n'est jamais "égocentrique", mais toujours estimé par rapport au corps de l'autre : « c'est toujours celui du binôme, de la figure [...] comment tu t'inscris dans une dynamique globale et comment tu t'inscris par rapport à quelqu'un d'autre. Ton point d'équilibre [...] n'est pas seulement sur toi, mais c'est quelque chose que tu travailles tout le temps en relation avec les autres³⁴ ».

Ces premières remarques dévoilent comment la maîtrise du poids permet aux acrobates de se lancer au risque pour jouer avec les lois de la gravité. Les éléments du centre, du contrepoint et des échanges de poids me font rapprocher du corps de l'acrobate à travers ma pratique en *contact improvisation*. Après l'avoir demandé, le chorégraphe m'a répondu que

³² LOUPPE, Laurence, *Op. Cit.*, p. 101-102.

³³ *Idem*, p. 101.

³⁴ Annexe 1, *Art. Cit.*

dans son échauffement, il est influencé par les techniques de la danse contemporaine de José Limon, mais surtout de *release*, ainsi que de l'art martial japonais de l'*aikido*.

Les principes de cet échauffement, qui dure une trentaine de minutes, se maintiennent pendant toute la semaine de la résidence. Rachid Ouramdane montre une fois l'exercice aux performeurs et leur laisse faire après pour qu'il puisse les observer et leur donner de petites précisions pour les aider. Par exemple, il leur propose de faire un exercice où ils se mettent par deux, l'un face à l'autre à pieds parallèles. En ayant légèrement pliés leurs genoux, ils créent ensuite des appuis où l'un pousse l'autre comme s'ils étaient en train de faire un combat corporel. L'objectif de cet *exercice de combat* est qu'ils créent un échange perpétuel où l'une personne recommence le mouvement à partir de l'appui que lui a créé l'autre sur son corps. Rachid Ouramdane leur laisse expérimenter et ensuite, il leur montre de nouveau en leur expliquant qu'ils doivent aller tout au long de leur spirale pour accomplir le mouvement avant que leur partenaire prenne le relais. Il les invite, ainsi, à trouver une certaine fluidité dans leur mouvement sans qu'il y ait le besoin que celui-ci devienne brusque par la force de la vitesse. Il insiste pour qu'ils changent toujours de binômes.

Cet exercice qui travaille la spirale et le contact avec le partenaire pourrait nous faire penser à la technique *d'irimi-nage*, issue de l'*aikido*. Il s'agit d'un exercice de binôme, où le *nage* est la personne qui conduit son partenaire en gardant les motifs du cercle et de la spirale. Comme le décrit Joset Nickels-Grolier en traduisant le maître de l'*aikido* Kisshōmaru Ueshiba : « Le *nage* amène le partenaire dans son propre mouvement afin que les deux corps ne fassent plus qu'un, puis il détruit son équilibre pour le projeter en le contrôlant pour le maintenir au centre de la spirale³⁵ ». Cette remarque nous permet d'approfondir sur des éléments répétitifs dans les exercices proposés par Rachid Ouramdane et créer une liaison entre les différentes influences des techniques diverses et la chorégraphie. Le sens d'équilibre, si familier aux acrobates, se transforme en une sorte de fil conducteur du mouvement, afin que les deux corps suivent un rythme continu, où le geste initial donne la suite à un dialogue des appuis. Les performeurs commencent progressivement à sortir de la logique d'effectuer une figure et cherchent à trouver un équilibre commun, qui se permet grâce à la réponse du mouvement d'un corps à un autre.

³⁵ NICKELS -GROLIER, Josette (trad. de l'anglais), UESHIBA, Kisshōmaru, *L'esprit de l'aikido*, 5e édition. Noisy-sur-École : Budo éditions, 2015, p. 83.

Une fois que l'échauffement est fini, les performeurs s'installent pour commencer à répéter. Les acrobates prennent d'abord le temps pour trouver leurs appuis et commencer à grimper sur le mur de l'escalade. Il y en a certains, qui osent aller plus haut que d'autres. La pratique physique de l'escalade n'est pas si familière pour tous. Nina Caprez est blessée, mais essaie parfois de leur donner quelques indications en grimpant jusqu'à une partie du mur. Parfois, le chemin choisi s'avère plus compliqué et les acrobates prennent plus du temps pour passer de l'appui à l'autre. Rachid Ouramdane se rapproche de moi pour m'informer qu'ils vont installer un autre mur pour le spectacle, mais qu'ils s'entraînent dans le gymnase pour l'instant.

Les acrobates amènent le matelas qui se trouve au fond de la salle pour créer une sorte de protection sur le sol et ils essaient d'écrire une première séquence sur le mur. Deux porteurs se rapprochent et créent une sorte de banquine en croisant leurs bras³⁶. Airelle Caen les attrape par leurs épaules et saute sur cette base pour qu'ils puissent la projeter sur le mur. Les porteurs plient bien leurs genoux et créent un rebond avec leurs bras pour donner la pulsion nécessaire à la voltigeuse. Bien installée au milieu de cette banquine, Airelle Caen s'accroche sur le mur avec un saut. Ensuite, elle fait un demi-tour et tombe sur le câlin de deux porteurs qui la rattrapent en ayant uni leurs deux bras pour créer une base solide. Au début, les acrobates testent l'atterrissage avec quatre porteurs et après quelques répétitions, ils ne restent que deux. Assurer un porté ou un saut fait partie intégrante de l'écriture de la séquence.

Un autre binôme fait pareil avec Lorïc Foucherau. Comme s'il plongeait dans une piscine, après avoir trouvé une accroche sur le mur, il tourne aussi légèrement et saute, ensuite, par le haut de son corps. Deux autres porteurs lèvent leurs mains croisées pour créer une base qui lui sert en tant que point de rebond, afin qu'un troisième porteur puisse le rattraper et le faire atterrir par son épaule. Les acrobates répètent la séquence plusieurs fois pour affirmer l'exactitude du mouvement et le rendre plus précis et sécurisé. La prise de risque commence déjà par l'écriture de la séquence. Un porteur reste toujours à côté pour intervenir s'il arrive un accident. Les deux porteurs doivent attendre que David Aubé, qui rattrape Airelle Caen, ait le temps nécessaire pour rejoindre Yamil Falvella et créer la base pour l'atterrissage de Lorïc Fouchereau. Ils

³⁶ Concernant cette figure acrobatique nous rappelons la définition proposée par Pascal Jacob : « Dérivé du vocable *saltimbanque*, un terme issu de l'italien ancien *saltare in banco*, littéralement sauter sur les tréteaux, la banquine a tout à voir avec le saut et la propulsion. Également associée au « saut de banquine » ou « saut de banquettes », la discipline consiste à permettre à un ou plusieurs voltigeurs d'être portés et propulsés par deux ou trois porteurs qui créent l'équivalent d'une « chaise » ou d'une assise sommaire avec leurs mains, une « banquettes ». Le voltigeur se tient debout en équilibre sur les mains entrecroisées des porteurs : après avoir tourné un ou plusieurs sauts, il peut revenir à son point de départ, se recevoir au sol ou sur la « banquettes » d'un autre groupe de porteurs. », *La banquine* par Pascal Jacob, <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/la-banquine>, consulté le 02.08.2021.

continuent avec la projection successive des trois voltigeurs du groupe sur le mur. Après quelques répétitions de la séquence, ils remplacent le matelas par un parquet de mousse, qui se trouve dans la salle du gymnase.

Rachid Ouramdane essaie de synchroniser leurs actions par la parole, mais sans beaucoup intervenir pour l'instant. Il semble reconnaître la difficulté augmentée de cette séquence et leur laisse le temps nécessaire pour assurer leurs appuis et arriver à l'effectuer plusieurs fois sans se blesser. Pendant la répétition de cette première phrase, les acrobates commencent à modifier leur distance par rapport au mur ou leur manière de s'y accrocher. Leurs corps semblent être toujours prêts pour interagir ou pour protéger les autres. Une fois qu'ils arrivent à enchaîner un certain rythme, pour que chaque acrobate ait le temps nécessaire de se déplacer et terminer sa saute ou son porté, le chorégraphe dit : « Essayez de concrétiser et optimiser les déplacements, faites-en le moins possible³⁷ ».

Il cherche surtout à leur proposer une manière de rentrer et sortir du plateau imaginé. Il leur demande de s'écarter pour courir et remplir, ainsi, les moments où il y a une grande pause. Si les acrobates restent assez autonomes pour comprendre ce que leur corps arrive à faire sans se mettre en danger, le chorégraphe essaie d'organiser leur mouvement de manière qu'il y ait un rythme et une intention et qu'il ne reste pas seulement exécutif des gestes. La succession de leurs gestes commence, ainsi, à s'organiser dans une chorégraphie.

Après la pause déjeuner, ils se mettent à écrire une deuxième phrase sur le mur, où participe également le *highliner* Nathan Paulin. Tournés dos au public, les acrobates se rapprochent lentement vers le mur et une fois qu'ils ont trouvé un chemin, ils cherchent à y tracer une traversée collective. L'idée de cette partie est de créer une sorte de magma collectif qui se construit par la mosaïque de leur corps. Par la suite, ils commencent à déconstruire cet

³⁷ Les paroles du chorégraphe font aussi partie de mes notes, ainsi que des captations de vidéos des répétitions auxquelles j'ai eu accès. J'ai essayé de les transporter avec la plus grande précision afin de transmettre une certaine spontanéité de sa méthode de travail.

ensemble en faisant des colonnes des trois qui se créent quand ils sont encore sur le mur.



Figure-1 © Danai Papadopoulou, Essais sur le mur du centre sportif au centre sportif Berthe de Boissieux, photo prise pendant la répétition en octobre 2020.

Ils marchent ensuite pendant un petit moment et ils se remettent sur le sol en déconstruisant les colonnes étape par étape. Ils sont très attentifs à la manière dont ils posent leur corps pour grimper sur leur partenaire. Le porteur qui sert de base se rapproche du mur et la personne qui suit dans la colonne met attentivement les pieds sur ses épaules. Dès qu'il arrive à ajuster son poids pour se mettre en équilibre, il laisse son accroche sur le mur et la troisième personne rejoint successivement la colonne de la même façon.

Je me concentre sur la manière dont les acrobates grimpent sur un autre corps. Les porteurs, qui sont en bas, replient parfois légèrement leurs pieds pour trouver le nouvel équilibre qui se modifie par le poids de la personne qu'ils vont porter. La personne qui grimpe passe par certains stades. Un porteur lui offre d'abord un appui avec ses mains en arrière pour qu'il puisse mettre ses pieds et s'accrocher sur son dos. Ensuite, le porteur met ses bras en avant pour créer une base solide, qui aide l'autre personne à mettre ses genoux sur ses épaules pour monter. Quand il commence à se lever, le porteur met ses mains sur ses pieds pour aider l'autre acrobate à s'installer debout sur ses épaules. Une fois qu'il a trouvé son équilibre, l'acrobate qui est porté reste presque immobile en regardant loin devant lui. Ce trajet se répète pour les acrobates presque avec la précision d'un rituel : les mains et les pieds suivent chaque fois le même chemin pour monter et l'inverse pour la descente.

Il semble que ces réflexes, construits pendant l'apprentissage de leur technique, constituent pour les acrobates quelque chose d'aussi naturel que la marche. Le porteur qui supporte la colonne regarde initialement loin devant lui et ensuite, légèrement en haut pour s'assurer que les deux autres personnes soient bien installées³⁸. Les voltigeurs regardent aussi loin devant eux et gardent leur corps légèrement penché en avant. La répétition de cette séquence me permet de mieux observer et comprendre la position du corps de l'acrobate, sans m'empêcher de faire inconsciemment certains réflexes entre lui et le corps d'un danseur. Cette position d'un corps, qui se met légèrement en avance, me rappelle celle de la danseuse quand elle se met sur ses pointes pour s'équilibrer. Pour tenir son corps en position droite, elle doit pousser avec ses pieds pour que son centre soit légèrement en avance quand elle monte. D'ailleurs, la danseuse et chercheuse Agathe Dumont constate autour la virtuosité de l'acrobate et du danseur classique que « [...] l'appui tendu renversé ou équilibre sur les mains nécessite un apprentissage long et rigoureux, de même que le travail sur pointes [...] »³⁹. Pourtant, l'attitude du corps des acrobates, quand ils sont sur les épaules des autres n'est pas superficielle comme celle de la danseuse classique, qui cherche à tenir l'équilibre sur une petite surface de plâtre. Eux, ils se tiennent debout sur les épaules de leur binôme, comme si leurs pieds touchaient le sol.

En outre, dans le groupe il y a certains binômes de porteur-voltigeur qui constituaient un duo indépendant avant qu'ils rejoignent la compagnie XY⁴⁰. Cela permet entre eux une autre communication, qui raccourcit le chemin de la montée. Parfois il suffit d'un appui sur le genou plié du porteur et le voltigeur se retrouve directement sur ses épaules avec un saut. La descente peut aussi s'effectuer vers l'avant. Les voltigeurs tiennent les mains des porteurs en pliant leurs genoux et utilisent cet appui pour plier ensuite leurs mains et atterrir devant les porteurs en étant presque debout. Ils continuent à répéter pendant que Rachid Ouramdane les observe. Il leur fait un retour : « Essayez de faire de manière encore plus naturelle, et moins spectaculaire ! Cherchez à épurer la matière et trouver une simplicité ! Évitez la démonstration ». Cela résonne avec son intention de défaire les habitudes, comme il me l'a déclarée pendant notre entretien :

³⁸ En discutant avec le porteur Hamza Benlabied, il m'a dit qu'il y a quand même différentes approches et écoles de cirque. En conséquence, nous pouvons constater certains détails sur la manière dont chaque porteur positionne son corps. L'habitude de vérifier par un regard vers le haut si la colonne est bien installée est quelque chose que j'ai constaté surtout chez le porteur Seppe Van Looveren, qui a suivi l'École nationale du cirque de Montréal au Canada. Pour plus de détails sur la formation des acrobates, voir les entretiens sur les annexes.

³⁹ DUMONT, Agathe, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse*, vol. 2, 2014, p.3.

⁴⁰ Pour les termes, voir le glossaire. C'est surtout le binôme du voltigeur Loric Fouchereau avec son porteur Peter Freeman.

[...] ce sont les acrobates qui m'ont presque apparus assez maniérés quand on a commencé à travailler ensemble. Je leur disais parfois qu'on avait l'impression qu'ils jouaient quelque chose sans être simplement dans leur mouvement. J'ai essayé, alors, de défaire avec eux des choses qui sont sédimentées, qu'on a pris l'habitude de faire et qu'on questionne plus [...] pour revenir à des formes qui sont à la base de l'essence des gestes et qui ne sont pas encombrés des plein des choses, dont la présence n'est pas nécessaire⁴¹.

Pendant toute la semaine de la résidence, les acrobates continuent à tester des dispositifs des figures pour écrire les séquences. Une première partie du spectacle commence presque à se construire. Pourtant, Rachid Ouramdane exprime son inquiétude sur comment créer une liaison entre les différentes séquences. Il m'explique davantage sur son idée de transmettre par la chorégraphie de ce corps le rêve d'échapper à la gravité, ainsi que son intention de trouver une certaine qualité de ce mouvement en l'air. Il reste à l'écoute des propositions des acrobates. Par exemple, Peter Freeman propose une descente alternative avec son binôme de voltigeur Lorïc Fouchereau, pendant laquelle celui deuxième tourne pour se mettre assis sur son dos et descendre au-delà jusqu'au sol. Le chorégraphe dit en les regardant : « Pourquoi pas ? Il faut juste continuer à affiner ».

Parfois, il y a même de petits accidents. Par exemple, il y a une séquence *du porté d'Airelle Caen par Hamza Benlabied*, pendant qu'il est sur les épaules de Yamil Falvella.



Figure 2 © Danai Papadopoulou, extrait de la répétition, au centre sportif Berthe de Boissieux 30.10.2021.

Pendant une répétition, alors que le porté était moins stable et Airelle Caen a risqué de tomber, les autres porteurs, qui restent toujours vigilants et à proximité, ont pu la rattraper avant qu'elle

⁴¹ Annexe 1, Art. Cit.

n'arrive sur le sol. Rachid Ouramdane reste toujours sensible quand un tel moment arrive. Son intention de mettre en évidence pendant le spectacle le côté humain et fragile de ces corps qui pratiquent des sports extrêmes, reste identique à son intérêt pour eux en tant qu'êtres humains. Puisque le risque des figures est élevé, la possibilité d'un accident est toujours présente. D'ailleurs, Rachid Ouramdane me précise pendant notre entretien que : « l'acrobatie [...] exige beaucoup de répétition et de rigueur et [...] se construit souvent main à main entre deux ou trois personnes⁴² ». D'ailleurs, cela exige davantage de concentration et d'attention pendant les répétitions. Le chorégraphe a souligné le niveau de réactivité que les acrobates élaborent entre eux, même quand nous ne nous en rendons pas compte : « Souvent tu vois deux personnes qui font une figure et puis, tu vois qu'il y a quelqu'un qui ne se pose pas trop loin, qui surveille, qui parle un peu et il peut intervenir sans même que tu t'en rendes compte. Il n'a pas l'air, mais il est toujours attentif et il travaille en ce moment⁴³ ».

Cette construction successive du spectacle de main à main continue pendant toute cette première résidence. Les acrobates viennent souvent le matin pour s'entraîner et préciser certaines parties avant la répétition "officielle", qui commence dans l'après-midi. Ils prennent le temps, pendant la création, pour répéter plusieurs fois et affiner la première partie qui commence à prendre forme pendant le filage. Il s'agit d'une adaptation de *Traceurs* à Aussois, où les acrobates construisent un chemin à partir du mur pour aller rencontrer Nathan Paulin, qui marche en même temps sur la *slackline*. Les acrobates marquent souvent les séquences pour aider à leur mémoire. Ils ont l'habitude d'utiliser des noms précis pour les diviser, comme *les hirondelles*, où les porteurs jettent en l'air et rattrapent les voltigeurs, qui essaient de toucher le *highliner*, pendant qu'il est penché sur le fil. La dénomination des figures leur aide à s'orienter dans le temps et l'espace pendant la répétition de la séquence, quand ils doivent reprendre à partir d'un moment précis. Comme il me l'a souligné l'acrobate Lorïc Fouchereau, le fait de nommer des figures constitue un outil à la fois pour les performeurs et pour Rachid Ouramdane, qui les utilise comme élément dramaturgique : « Ce sont surtout des noms que nous donnons, parce que cela nous aide à mieux visualiser les séquences et créer des liens entre eux. [...] Pourtant, c'est aussi un choix artistique de la part de Rachid, afin qu'il nous nourrisse par une certaine énergie qu'il veut donner à une séquence⁴⁴ ».

⁴² Annexe 1, *Art. cit.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Annexe 7, *Art. cit.*

Pendant que j'assiste à la répétition, j'ai, ainsi, l'occasion d'observer le microcosme de l'univers artistique du chorégraphe à travers le processus de sa création. Il me demande souvent de capter les répétitions par vidéo qu'il va envoyer aux acrobates à la fin de la résidence. « Ce sont eux la mémoire » me dit-il en me montrant les acrobates. Ce nouveau rôle participatif change légèrement mon point de vue sur la création et en conséquence, ma perception. La responsabilité de créer une archive qui sert d'outil à la création active mon regard par un focus sur le moment présent de la séquence que je filme. J'ai l'impression que mon point de vue est fragmenté par la vidéo et concentré sur une seule partie du spectacle, ce qui m'empêche d'avoir une perception globale de la création.

La présence du chorégraphe reste discrète, mais active pendant la création. Il continue à observer les performeurs et récolter la matière qu'ils proposent. Chaque fois qu'il leur demande d'ajouter quelque chose, il vérifie d'abord si c'est possible pour eux au niveau technique sans les mettre en danger. Il continue à souligner qu'il leur faut éviter les gestes parasites ou trop évidents et essayer de trouver une continuité parmi les séquences, afin que leurs portés ou leurs sauts constituent un ensemble de mouvement perpétuel et pas des moments fragmentés. Pendant le dernier jour auquel j'ai assisté⁴⁵, il leur a demandé un exercice de marche pour leur faire travailler leur présence sur le plateau. Il leur a proposé de se mettre à marcher en mettant l'appui sur un seul pied et de se regarder en même temps. La lenteur qui a enchaîné cette marche collective a permis de dévoiler une qualité de mouvement plus douce et fragile, alors que ces corps sont habitués à appuyer souvent de la force ou de la tension pour passer de l'un mouvement à l'autre. Comme il me l'a souligné Rachid Ouramdane:

Pour nous les danseurs, par exemple, c'est très important d'avoir tout le temps en tête les directions du corps etc. En ce qui concerne les acrobates, leur concentration est toujours présente, mais d'une autre manière. [...] Ils se rendent peut-être moins compte de tout ce qui les exprime à chaque instant, mais c'est quelque chose qui se travaille. Pourtant, je ne l'ai pas beaucoup travaillé avec eux, sauf quelques jours vers la fin de la journée, où ils étaient tous fatigués pour faire quelque chose de plus intense physiquement. Donc, je leur ai demandé de regarder par le menton, ou d'essayer d'accompagner le geste de l'autre par le regard, n'importe où qu'ils soient dans le plateau, parce que cela cristallise la notion de l'image qu'on a pour la scène⁴⁶.

⁴⁵ Vu que le dernier jour de la résidence en octobre était effectué juste après l'annonce du deuxième confinement lié à la crise sanitaire du covid19, je n'ai pas pu assister pendant la dernière répétition.

⁴⁶ Annexe 1, *Art. cit.*

Cet exercice a, alors, servi aux acrobates pour qu'ils prennent du recul vis à vis de la vitesse des répétitions et qu'ils puissent se concentrer sur le moment présent. Il leur a permis de prendre conscience de l'intention de leur regard ou de la direction de leur corps pendant le mouvement, auxquels ils n'ont pas le temps de réfléchir quand ils doivent se concentrer pour effectuer une séquence de risque élevé.

Cette première étape de création a fait apparaître un squelette pour la première partie du spectacle, qui va évoluer encore plus en mars pendant les deux semaines de résidence à la Maison de la Culture de Grenoble (MC2). Comme me l'a affirmé le chorégraphe : « C'est vrai que jusqu'à maintenant, j'ai eu tendance à me concentrer d'abord sur le squelette, sur des choses qui nécessitent une complexité technique avec toute la sécurité qu'il faut mettre en place pour travailler après sur la musicalité ou sur la liaison globale⁴⁷ ».

2. Résidence artistique de 08 à 20 Mars 2021 au Centre National Chorégraphique de Grenoble (CCN2)⁴⁸.

L'équipe artistique est réunie à la MC2, dans le théâtre de la grande salle George Lavaudan, où l'équipe technique est en train d'installer le mur et les accroches qui vont servir en tant qu'appuis pour grimper pendant le spectacle. Une surface blanche captive nos yeux sous la lumière faible de la salle, pendant que le plateau est plein d'objets intimes des acrobates, comme des produits de magnésie liquide et solide, ainsi que des outils pour la construction de la scénographie.

Les performeurs sont en train de tester les chaussures qu'ils vont utiliser pour grimper sur le mur et de faire des essais pour aider l'équipe technique à fixer la hauteur des accroches. Puisque le sol du plateau est dur, ils testent aussi de différentes couches de mousses pour choisir ce qui leur convient le plus pour couvrir le tapis du plateau. La sensation du corps se révèle le critère le plus approprié pour la construction de l'espace scénique. La sécurité ou l'aisance que le corps sent sur la surface des mousses est nécessaire pour qu'il puisse ensuite grimper sur le mur ou sauter en l'air. L'intérêt et l'attention de Rachid Ouramdane sur l'accord des acrobates

⁴⁷ Annexe 1, *Art. cit.* Nous rappelons ici que l'entretien a été effectué le 13.12.2020, donc cette remarque concerne les deux premières résidences en septembre, où je n'ai pas pu assister et en octobre.

⁴⁸ Le Centre National Chorégraphique de Grenoble (CCN2) partage le même bâtiment avec la Maison de la Culture (MC2), donc l'installation de la scénographie et les répétitions pour le spectacle ont été effectuées dans la salle Georges Lavaudan de la MC2.

concernant la construction de surface devient partie intégrante du processus de création. Le médecin Denys Barrault souligne le rôle essentiel des repères podaux des acrobates : « Il est fondamental que la figure acrobatique de spectacle se situe par rapport aux mêmes repères que lors des séances de répétition, car la reconnaissance de la position initiale peut être perturbée par le port des chaussures ou par la modification de la texture du sol⁴⁹ ». Le temps nécessaire qu'il faut pour la construction de la scénographie n'est pas imposé en conséquent par un choix esthétique, mais par le besoin essentiel de sécuriser l'espace d'action de ces sportifs de haut niveau. Le risque élevé de leur mouvement se confirme déjà par le soin qu'ils prennent pour cette étape initiale, qui comporte presque tout le premier jour de la résidence. Une fois que la scénographie est finalisée, le plateau se remplit par un tapis blanc qui crée un gros contraste avec la boîte noire de la salle.

Le lieu, ainsi que le groupe m'étant familiers, je commence à me sentir plus à l'aise dès mon arrivée. Les répétitions commencent chaque jour à treize heures avec un échauffement collectif avant de passer au moment de création du spectacle. Moins étonnée par l'ambiance burlesque qui habite le plateau de dix performeurs, je les rejoins pendant l'échauffement que nous propose Rachid Ouramdane⁵⁰. En tenue confortable, il nous demande de trouver une place sur le plateau en construisant trois lignes et il se met en face de nous pour nous montrer les exercices. Il nous parle de manière tranquille en sonorisant souvent la musicalité des gestes au lieu de compter ou d'expliquer avec la parole. En tant qu'étrangère, cela me permet de consacrer toute mon attention sur mon corps sans réfléchir pour analyser mentalement un vocabulaire précis sur le corps qui m'est inconnu. Peut-être que le groupe des performeurs, dont la plupart sont étrangers, partagent le même ressenti. C'est à travers notre corps et les habitudes, ainsi que les réflexes gestuels inscrits sur lui, que nous essayons d'appréhender la consigne. La mémoire de mes cours de danse s'éveille successivement.

La technique de la danse contemporaine proposée par le danseur et chorégraphe José Limon explique bien certaines qualités des exercices que nous propose Rachid Ouramdane. Nous commençons, alors, en premier par *des longues roulades* en pieds parallèles et ensuite, nous échangeons en première et en deuxième position pour effectuer des allers retours vertèbre

⁴⁹ BARRAULT, Dennis, « Le corps en suspens » in WALLON, Emmanuel (dir.), HODAK-DRUEL, Caroline, ANGREMY, Jean-Pierre (collab), ABIRACHED Robert (postface) *Le cirque au risque de l'art : (communications au colloque "Le cirque au risque de l'art" organisé à la Bibliothèque nationale de France les 7 et 8 juin 2001)*. Arles (Bouches-du-Rhône), Actes Sud, 2002, p.35.

⁵⁰ Comme je l'ai souligné depuis l'introduction, mon angle évolue selon mon positionnement pendant le processus de création. Le fait que j'ai pu participer à l'échauffement justifie l'utilisation de la première personne grammaticale en pluriel, que je vais adopter pendant ce chapitre.

après vertèbre chacun à notre rythme. Le chorégraphe essaye de passer à chaque personne pour lui donner des petites indications supplémentaires. Une fois que nous sommes descendus, il nous propose de mettre notre poids plus en arrière pour essayer d'aller plus loin et relâcher, en même temps, notre dos, notre tête, ainsi que nos omoplates. Les corps autour de moi si musclés semblent parfois moins habitués à expérimenter des exercices où le corps travaille la lenteur et la douceur du mouvement, ce qu'on appelle dans la technique de Limon le mouvement successif de la colonne vertébrale⁵¹. Comme il le note le protégé de José Limon, Daniel Lewis : « La *succession* est le chemin d'une séquence des mouvements à travers les parties du corps. Elle fonctionne comme une chaîne des réactions ou une vague, qui voyage à travers le corps, en mettant en mouvement des différentes parties⁵² ». Grâce à cette succession des mouvements, nous commençons à prendre conscience des différentes parties de notre corps, qu'il se met progressivement en disposition dans l'espace pour interagir avec les autres.

Par la suite, Rachid Ouramdane essaye de nous faire travailler le motif de rebond dans notre corps. Il propose un exercice pendant lequel nous faisons du *swing successif* en avant, à droite et puis en arrière afin de revenir et reprendre de l'autre côté. Le plié et la maîtrise du mouvement par le centre donnent l'élan, qui permet au corps de changer de direction en pliant et repliant les pieds et les bras, qui participent à la continuité du mouvement. Ces exercices ne demandent pas le même effort musculaire qu'un porté, par exemple. Leur simplicité me semble donner l'occasion aux performeurs de réaliser que le corps n'est pas juste une machine. Ils commencent, ainsi, à prendre conscience de l'impulsion du geste, qui devient le déclencheur du rebond sans qu'ils doivent appuyer de la force. Le chorégraphe nous incite à ne pas prétendre qu'on suit le mouvement, mais à nous adonner vraiment à sa pulsion pendant le balancement dans les différentes directions.

Il s'ensuit un exercice supplémentaire qui me semble encore rapprocher de Limon et de Humphrey. Rachid Ouramdane nous demande de nous mettre de nouveau à pieds parallèles. Il nous invite à sauter de cette position en tournant en l'air d'un côté à l'autre. Pour y arriver, nous devons d'abord lever le pied droit en diagonal vers la spirale de notre gauche. Ce geste nous donne une pulsion pour suivre le mouvement, qui continue vers la droite. Le pied revient au centre et comme s'il était une pendule, il nous donne une suspension grâce à laquelle nous

⁵¹ LEWIS, Daniel, *Art. Cit.*, p. 37-39.

⁵² Ici j'ai essayé de traduire depuis l'anglais. Pour cette raison, je vais maintenir le terme de *succession* en italiques, ainsi que d'autres termes qui viennent du vocabulaire précis de la danse en anglais : « *Succession* is the sequential path of movement through the parts of the body. It operates like a chain reaction, or a wave travelling through the body, moving different parts. », *Idem*, p. 38.

pouvons tourner vers l'autre direction en effectuant un petit saut de deux pieds en arrière. Nous répétons également de l'autre côté. Le chorégraphe insiste sur l'importance que la tête suive le mouvement pour éviter le vertige. Il reprend surtout la grimpeuse Nina Caprez en lui disant de faire attention, car elle a peut-être moins l'habitude de tourner. Il essaie, ainsi, d'inciter les performeurs à s'éloigner de leurs habitudes de technicité et utiliser les 'efforts' de manière différente pour aboutir le mouvement sans s'appuyer uniquement sur leur force musculaire, par exemple⁵³.

Plus précisément, le chorégraphe nous invite à travailler sur notre corps ce que Daniel Lewis nomme en tant que *reprise* (*recovery*) et *rebond* (*rebound*) en analysant les exercices de son professeur Limon :

Le résultat final de *la reprise* et du *rebond* est le même : l'énergie potentielle qui se libère pendant une chute est accumulée à la fin de la chute et re-enchaînée. Pendant une *reprise*, l'énergie passe à travers la fin de la chute et continue dans le même chemin comme le swing d'une pendule. [...] Pendant un *rebond*, cette énergie rassemblée de nouveau est dirigée vers une nouvelle direction⁵⁴.

Même si les acrobates ne sentent pas nécessairement ce besoin dans leur corps, j'ai l'impression que le chorégraphe essaie de les rendre encore plus conscients de leur mouvement « afin de développer une conscience de comment utiliser toutes les parties de *l'opposition*, de s'entraîner en utilisant *le rebond* pour accomplir le levage du corps et de trouver et utiliser le moment de *suspension* qui va délibérer le pied qui se lève⁵⁵ ».

Une fois que notre corps commence à s'échauffer, Rachid Ouramdane nous demande de nous mettre par deux. Il propose un exercice similaire à l'*exercice de combat*⁵⁶, que les performeurs ont pratiqué en octobre. De la même position, l'une des personnes fait basculer l'autre, par ces deux poignets, d'un côté à l'autre. Les bras et les pieds de toutes les deux personnes sont toujours légèrement pliés pour permettre d'enchaîner ou de suivre le

⁵³ Pour ce terme nous voudrions évoquer la définition de Rudolf Laban : « [...] Laban dans sa description des modalités de l'effort. C'est-à-dire de la distribution qualitative des composantes du mouvement et de leur mise en œuvre, 'des attitudes intérieures' et de la circulation inter-subjective par où se trame la poétique et de l'acte et de sa lecture telle, en particulier, que l'ont enrichie et complétée ses continuateurs » : LOUPPE, Laurence, *Op. Cit.* p. 39.

⁵⁴ « The end result of recovery and rebound is the same: the potential energy released in a fall is accumulated at the bottom of the fall and rechanneled. In a *recovery*, the energy passes through the bottom of the fall and continues in the same path, like the swing of a pendulum. In a rebound this regathered energy is shunted into a new direction », LEWIS, Daniel, *Op. cit.* p. 44.

⁵⁵ « To develop an awareness of how to use all the points of opposition, to practice using rebound to accomplish the lift in the body and to find and use the moment of suspension to release the working leg », *Idem*, p. 99.

⁵⁶ Voir p. 20.

mouvement. L'objectif de l'exercice est de créer une liaison entre le binôme qui doit rester à proximité pour que leurs deux centres soient connectés en rendant possible le déplacement du corps. Je me mets avec Lorïc Fouchereau qui me dit pendant qu'on essaie : « Attention ! C'est moi qui vais te faire bouger, tu ne dois pas prendre une direction seule ou anticiper avec tes pieds ». Je m'aperçois que la maîtrise absolue du corps qui m'a transmis le training solitaire en danse classique s'avère un obstacle quand il faut laisser mon corps être guidé par quelqu'un d'autre. Nous échangeons, ensuite des rôles. Lorïc Fouchereau me rappelle qu'il ne faut pas serrer mes bras en appuyant avec force, mais lui faire bouger par le mouvement généré du centre de mon corps. En faisant moi-même ces exercices du contrepoids, que le chorégraphe avait proposé pendant la résidence en octobre, je m'aperçois mieux de leur importance.

Dans l'exercice suivant, Rachid Ouramdane nous demande de nous tenir de nos épaules par deux et faire une sorte *de grand rond de jambe jeté*. Peter Freeman, l'acrobate avec qui je me mets en binôme, me prévient : « Je suis désolée, mais je suis horrible en équilibre ». Comment c'est possible de ne pas être bon en équilibre, quand sa technique en tant qu'acrobate porteur est d'apporter quotidiennement des corps en maîtrisant l'ajustement de son poids ? Chaque pratique corporelle semble, ainsi, avoir une logique intentionnelle et une certaine réflexivité selon les mouvements que le corps prend l'habitude de faire. Trouver l'équilibre dans un exercice de danse, où nous nous appuyons sur un seul pied, n'exige pas la même technicité que la posture du corps de l'acrobate, lorsqu'il se met en équilibre en portant un autre sur lui. Pour moi, au contraire, cet exercice d'équilibre est plus familier que si l'on me demandait de me mettre debout sur les épaules de quelqu'un.

A travers ces exercices, le chorégraphe essaie de nous faire trouver la mobilité dans les articulations de nos bras et de nos hanches de manière à ce que notre mouvement se déploie dans une continuité. Il nous faut, pourtant, trouver un point d'équilibre pour ne pas ni complètement lâcher notre corps à la force gravitaire ni résister à son mouvement, comme j'ai fait avec mes pieds dans l'exercice précédent, par exemple⁵⁷. C'est une manière délicate à travers laquelle Rachid Ouramdane propose successivement aux performeurs l'acquisition d'un

⁵⁷ Nous rappelons ici l'importance que porte la maîtrise du poids pendant les exercices en danse proposés déjà par des chorégraphes apparus dans la première moitié du vingtième siècle : « Accepter le poids, travailler avec lui, comme on travaille une matière vivante et productive, a été un principe fondateur de la modernité en danse. [...] Le traitement du poids, par la prise en charge par le sujet de son propre poids ou au contraire l'abandon à l'attraction gravitaire, sont deux pôles qui articulent principalement la poétique du poids. [...] LOUPPE, Laurence, *Op. Cit.*, p. 97.

autre vocabulaire des gestes, grâce auxquels ils pourront s'entraîner à « libérer le poids⁵⁸ », car ils sont plus souples et moins attachés à la force des muscles. Pendant que les jours passent, les performeurs commencent à acquérir certains réflexes kinesthésiques qui leur font travailler les exercices de l'échauffement. Le défi devient encore plus élevé quand Rachid Ouramdane leur demande de garder ces repères pour les aider à élaborer leur expressivité au-delà de leurs appuis techniques, pendant les différentes séquences du spectacle.

Pendant les deux semaines de la résidence, ils travaillent davantage sur la première partie. La blessure d'un des porteurs, Seppe Van Looveren, influence le rythme du travail, car son état de corps ne lui permet que de contribuer en tant qu'accompagnateur pour marquer une séquence ou assurer un porté. Cela nécessite qu'un autre porteur récupère sa place dans la création. Vers la fin de la première semaine, le porteur Xavier Mermod arrive avec sa binôme voltigeuse Patricia Minder, qui observe aussi pour apprendre la partie d'une des voltigeuses. Cela exige un temps d'enseignement parmi les acrobates, qui ralentit le processus de création. La possibilité d'un accident semble, ainsi, contribuer presque à la fabrication du spectacle par les nouvelles conditions que celui-ci impose.

La présence du mur s'avère fondamentale pour la chorégraphie du spectacle. Le blanc omniprésent est parsemé d'appuis colorés qui servent en tant que marques pour les acrobates. A part la grimpeuse Nina Caprez et Nathan Paulin, qui reste pour le moment sur sa *slackline*, les huit acrobates doivent se familiariser avec cette nouvelle habitude de grimper et affronter une nouvelle réalité de la hauteur. Leur expérience évolue par rapport au premier contact qu'ils ont eu sur le mur de l'escalade au gymnase.

⁵⁸ « Pour en sortir, pour libérer le poids, deux figures : le balancement (swing), la chute (fall) », LOUPPE, Laurence, *Op. Cit.*, p.97. Les types d'exercice dont elle parle L. Louppe raisonnent avec les exercices qu'il a proposé Rachid Ouramdane pendant les résidences artistiques.

Rachid Ouramdane leur demande d'apparaître tous sur le haut du mur pendant que Nathan Paulin traverse le fil de la *slackline*. Les acrobates font des essais permanents pour trouver le chemin de leur descente au plateau.



Figure 3 © Danai Papadopoulou, *Essais des acrobates, répétitions à la MC2, mars 2021.*

Le porteur Yamil Favella me confie qu'il doit affronter sa peur du vide : « Oh là, là ! C'est très haut pour moi. Moi je ne suis habitué qu'à être sur le sol, mais pas en haut⁵⁹ ». Le spectacle semble, ainsi, dévoiler la fragilité des êtres qui sont ces corps extrêmes non seulement pour les spectateurs, mais aussi pour eux-mêmes. Nina Caprez prend le temps pour leur expliquer comment faciliter leur passage sur le mur : « Essayez de faire des petits pas pour rester dans l'axe de votre corps au lieu de chercher des accroches qui sont très loin et qui exigent de longs étirements pour y arriver. Appliquez des petits appuis pour vous déplacer, en appuyant même votre poignet sur la surface vide du mur⁶⁰ ».

Elle leur montre comment le corps peut rester mobile et libre, alors qu'il s'accroche sur le mur. Quand les mains et les pieds restent proches, le corps continue à bouger sans trouver de résistance, ce qui lui arrive, en revanche, quand il cherche des accroches plus éloignées. « Prenez l'amplitude que vous offre le mur. Quand vous montez, vous êtes toujours très tractés », continue Nina Caprez. Son intention est d'expliquer aux acrobates comment « [...]

⁵⁹ Il s'agit des paroles de l'acrobate que j'ai pu noter pendant les répétitions.

⁶⁰ Pareil, ici j'ai réussi à transmettre avec précision les paroles de Nina Caprez, grâce à la vidéo que j'ai pu capter pendant les répétitions.



Figure 4 © Danai Papadopoulou, *Extrait de la répétition, démonstration de Nina Caprez, MC2, mars 2021.*

avoir un regard déterminant, de choisir un chemin pour y aller dans le bon moment et d'être moins dans un mouvement de flou ⁶¹», comme elle m'a partagé pendant notre entretien.

La partie de l'enseignement comporte une place importante pendant la création. A la fois le chorégraphe, mais aussi les

performeurs échangent des connaissances précises pour que chacun construise et en même temps s'aperçoive mieux de l'univers artistique et de la pratique corporelle de l'autre. De même que pendant l'échauffement, nous revenons sur cette même idée, que chaque corps élabore une technicité et des réflexes kinesthésiques différents, selon les habitudes qu'installe progressivement sur lui la répétition d'une pratique physique⁶².

De leur part, les acrobates prennent le temps pour faire apprendre à Nina Caprez les bases de leur technique. Avant l'échauffement collectif ou à la fin de la répétition, ils utilisent des longes pour s'entraîner et tester des nouvelles figures. Nina Caprez se met successivement sur les épaules de Xavier Mermoud et essaie de construire une colonne à trois avec Bellar San Vicente, qui est attachée avec les longes. Le porteur Hamza Benlabied reste à côté pour assurer le porté. « Tu apprends très vite ! » il encourage Nina Caprez. La grimpeuse me confie sa difficulté à s'intégrer dans la pratique acrobatique au départ : « Parfois, l'apprentissage des bases sont des choses que, même eux, ils ont oublié. C'est pareil quand je leur apprends les

⁶¹ Annexe 6, Entretien avec Nina Caprez.

⁶² Cette remarque résonne avec l'approche de chercheurs contemporains tels que Carrie Noland. Dans son ouvrage *Agency and Embodiment : Performing gestures/producing cultures*, elle souligne que la façon dont un corps bouge n'est pas neutre, puisqu'il est influencé par une série des répétitions de gestes performés dans un certain milieu culturel. Elle essaie, ainsi, d'effectuer une lecture synthétique de la manière que la culture, la neurobiologie (la dimension sensori-motrice lorsqu'on effectue un geste) et notre expérience kinesthésique interagissent et influencent l'un l'autre lorsqu'on parle de l'analyse et de l'acquisition des gestes en traversant plusieurs théories du 20^{ème} siècle. Il s'agit d'une traduction libre de l'anglais: «In this book, then, I treat gesture as the modal point where culture (the imposition of bodily techniques), neurobiology (the given mechanics of a human sensorimotor apparatus), and embodied experience (the kinesthetic experience specific to and individual body) overlap and inform one another». Pour plus de détails, voir sur: NOLAND, Carrie, *Agency and Embodiment: Performing gestures/producing cultures*, Harvard University Press, London, 2009, p.8.

bases de l'escalade ⁶³». Nous pouvons, ainsi, comprendre qu'il faut un temps d'entraînement nécessaire avant qu'un corps intègre une certaine technicité. Pourtant, une fois que ces réflexes kinesthésiques sont acquis, ils commencent à être partie inhérente de la mémoire d'un corps à tel point qu'il risque de ne plus les distinguer.

Hamza Benlabied m'explique davantage autour de la direction du regard de l'acrobate qui monte sur les épaules d'un autre : « Quand tu es débutant, le plus facile est de regarder en bas, alors qu'après tu peux regarder vers n'importe quelle direction. C'est comme si tu étais assis sur un ballon, où tu pouvais avoir une vue presque panoramique ⁶⁴ ». Cette remarque résonne encore avec le rôle fondamental de la technique et comment celle-ci influence l'attitude d'un corps selon sa pratique physique quotidienne. Comme le souligne Carrie Noland : « Les techniques existent pourtant elles-mêmes dans plusieurs registres : Elles sont des chaînes de mouvement que performant des corps individuels. Elles forment les corps qui les performant ⁶⁵ ». La technique d'un acrobate forme son corps et c'est pareil pour le corps d'une grimpeuse. Leur manière de positionner leur corps évolue et construit leur perception sur comment habiter l'espace selon le vocabulaire physique qu'ils élaborent. Comment ces deux attitudes corporelles peuvent, alors, se rapprocher lors d'une chorégraphie ?

Le processus de création du spectacle évolue dans une sorte d'échange et de dialogue parmi les différentes disciplines. Pendant que les jours passent, nous avons de plus en plus l'impression que les performeurs trouvent un lieu commun. La voltigeuse Airelle Caen souligne l'importance de prendre le temps de construire une confiance. Comme elle me l'a expliqué, pendant les répétitions : « on a aussi des outils pour nous aider à acquérir cette confiance, comme le travail que nous faisons à la sécurité de la longe ⁶⁶ ». Pourtant, c'est toujours important de réfléchir aux gestes de base pendant des portés acrobatiques : « comment se présenter en l'air pour le voltigeur ? comment rattraper pour le porteur ? C'est quelque chose qu'il faut qu'on entretienne pendant les parades, comme si on faisait des abdos ⁶⁷ ».

Le processus de création de ce spectacle s'appuie alors sur une certaine création de confiance. Avant de commencer la répétition d'une séquence, Rachid Ouramdane pose la

⁶³ Annexe 6, *Art. cit.*

⁶⁴ Comme auparavant, il s'agit des paroles de l'acrobate que j'ai pu noter pendant les répétitions.

⁶⁵ Traduction libre de l'anglais: « The techniques themselves, thus exist on several registers: they are chains of movements performed by individual bodies: they shape the bodies that perform them [...] ».: NOLAND, Carrie, *Op. Cit.*, p. 37.

⁶⁶ Voir le glossaire.

⁶⁷ Annexe 5, Entretien avec Airelle Caen.

question aux performeurs : « Avez-vous besoin d'échauffer une figure, des colonnes ? ». Les acrobates prennent toujours le temps de s'entraîner ensemble, même s'ils se connaissent depuis longtemps⁶⁸. La chorégraphie avance, ainsi, comme une sorte de mosaïque où chaque partie apporte un sens dans le tout.

La possibilité d'un accident reste, pourtant, toujours présente. Il s'agit encore de la séquence *du porté d'Airelle Caen par Hamza Benlabied* pendant qu'il est sur les épaules de Yamil Favela. Peter Freeman et Xavier Mermod créent une base avec leurs mains pour que la voltigeuse puisse appuyer son pied. Ensuite, elle fait une roue arrière pendant laquelle Hamza Benlabied accepte son corps en le rattrapant par le centre. De cette position où sa tête regarde vers le bas, il la porte sur ses épaules par le côté de son corps pour la lever, ensuite, avec ses bras au-dessous de ses épaules. Pendant une répétition, Yamil Favela sent l'apport instable et il plie ses jambes en faisant une roulade en arrière pour ne pas s'écraser à cause du poids de deux autres acrobates. Hamza Benlabied reste en gardant Airelle Caen par le centre de son corps sans changer de position pendant que les autres porteurs les rattrapent pour assurer la sécurité de deux acrobates. Cette image donne l'impression de la chute d'une tour dont la base se détruit sans, pour autant, que le haut s'influence. Hamza Benlabied tourne immédiatement vers la voltigeuse pour vérifier si elle est blessée. Ils répètent ensuite la séquence pour la sécuriser et avancer.

Leurs réactions rapides face à l'imprévisible du danger semblent faire partie de leur formation autant que la maîtrise de l'équilibre. Pendant son entretien la voltigeuse Airelle Caen me parle du moment de la chute où : « Tout va extrêmement vite et c'est comme si ma voltige m'avait appris d'aller contre certains réflexes très instinctifs qu'on a dans une chute normale⁶⁹ ». Cela consiste en la manière dont elle va positionner son corps dans l'air pour que les porteurs puissent la rattraper. Elle m'explique : « si j'ai une forme très claire en l'air et je suis très calme sans céder à la panique ni essayer de me retourner avec des grands battements de bras ou de jambes, mais en restant calme et le plus étendue possible en l'air, les porteurs peuvent avoir une surface de rattrape le plus grand possible⁷⁰ ».

La familiarisation avec le danger et les réflexes qu'une telle condition génère s'avèrent essentielles pour la protection du corps de l'acrobate. C'est grâce à la pratique quotidienne de

⁶⁸ Nous devons préciser, qu'il s'agit surtout des acrobates qui ont travaillé ensemble auparavant pour le spectacle de *Möbius*.

⁶⁹ Annexe 5, *Art. cit.*

⁷⁰ *Idem.*

son corps en tant voltigeuse qu'Airelle Caen réussit à rester tranquille pour reprendre la même séquence. Pourtant, sans la confiance qu'elle tient pour les porteurs qui sont autour, elle ne pourrait pas réussir à maintenir son calme. C'est une communication de confiance réciproque qui se renforce pendant la résidence artistique. En même temps, la remarque de la voltigeuse nous permet de nous rendre compte du risque élevé et de l'imprévisible que présente sa pratique corporelle. Malgré l'habitude d'envol, elle doit toujours rester capable à réagir de manière attentive pour protéger son corps et ses partenaires.

Rachid Ouramdane me fait part aussi de la concentration élevée et de l'attention que les acrobates se portent les uns les autres : « En ce qui les concerne, [...] Il y a une sorte de chose qui soit toujours impérative et qui est la notion de danger. Quand le moment de danger arrive, comme par magie, tout d'un coup, ils sont tous présents⁷¹ ». C'est cette présence que le chorégraphe essaie d'orienter différemment pendant la résidence. Il leur en fait part à la fin de chaque répétition par des remarques :

Soyez moins précipités, prenez le temps pour passer d'une séquence à l'autre ! Essayez d'étudier chacun votre chemin pour qu'il soit plus tendre et délicat et pour que vous construisiez une sorte de magma collectif. Parfois, nous avons l'impression que vous terminez un geste pour passer directement au suivant⁷².

Il insiste sur les détails des connexions rythmiques pendant les différentes séquences qui permettent de construire une musicalité globale. Son intention est toujours de créer une continuité pour que les différentes parties ne soient pas des fragments séparés. Le test de lumière et de musique, qui s'ajoutent à la chorégraphie, amènent davantage vers cette direction. Vers la fin de la deuxième semaine, nous commençons à nous apercevoir d'un résultat plus fin et plus proche du final.

⁷¹ Annexe 1, *Art. cit.*

⁷² Il s'agit des récoltes de phrases que le chorégraphe adressait aux performeurs pendant les répétitions.

3. Résidence artistique du 12 au 19 Avril 2021 : répétitions au CCN2.

Nous sommes toujours dans la même salle de la MC2 où le mur et le sol sont restés installés après la résidence de mars. Tout me semble encore plus familier, même le labyrinthe à l'intérieur du bâtiment pour trouver le plateau. La plupart de performeurs, rassemblés tranquilles sur le plateau, s'échauffent chacun individuellement et en silence sans parler. Ils font des petits étirements en insistant sur l'échauffement des articulations de leurs bras et de leurs pieds. Certains utilisent également des élastiques pour s'étirer.



Figure 5 © Danai Papadopoulou, *Echauffement en élastique et étirements pendant la répétition*, P. Freeman et A. Caen, photo de scène nationale Bonlieu à Annecy⁷³.

Certains exercices me font penser à l'échauffement que j'ai constaté également chez les danseurs ou que j'ai éprouvé même moi-même pendant mes cours de danse contemporaine. Par exemple, les acrobates échauffent successivement leurs pieds en faisant des petits cercles vers l'intérieur et l'extérieur, un exercice très régulièrement utilisé en danse classique, pour échauffer les coups de pied. Surtout les porteurs du groupe impliquent les mêmes gestes cycliques pour échauffer leurs poignets. En me concentrant sur ce mouvement, je reste étonnée

⁷³ J'ai essayé de mettre des figures par ordre chronologique, sauf quelques exceptions comme ici, où une photo représente mieux ce que je dis dans le texte, alors qu'elle était prise ultérieurement.

par la force et la masse musculaire qui peut se concentrer dans cette surface mesurée du corps. Je me rends compte que les mains, les poignets et les bras d'un acrobate porteur constituent le point de connexion le plus important avec son partenaire. Presque comme les pieds du danseur sur le sol, elles fonctionnent comme une base qui supporte le reste du corps, à la différence que, dans le cas de l'acrobate, cette connexion concerne un binôme et pas seulement le rapport du corps à un élément extérieur. Leur échauffement continue avec des petits sauts sur place aux pieds parallèles. Chacun prend le temps de répéter ou de faire durer un étirement ou un exercice d'équilibre, selon ses propres besoins. Même les deux acrobates qui sont blessés, le porteur Seppe Van Looveren et la voltigeuse Airelle Caen, effectuent des petits étirements avec les autres sur le plateau.

Rachid Ouramdane s'approche et leur demande s'ils préfèrent s'échauffer tous ensemble ou seuls, selon les besoins de leur propre corps ou les exigences technique de la séquence qu'ils vont répéter. Puisque les acrobates préfèrent continuer à s'entraîner entre eux, il profite de ce moment pour proposer à la grimpeuse Nina Caprez un échauffement individuel. Ils se mettent sur l'un côté du plateau et le chorégraphe essaie de lui faire travailler quelques détails à travers des exercices qui s'appuient sur la technique de *release*. Ce moment d'observation permet de mieux appréhender à la fois l'agentivité technique et les réflexes gestuels que dispose le corps d'un sportif de haut niveau.

Plus précisément, Rachid Ouramdane essaie avec elle l'exercice *de chute en tournant*, pour lui faire comprendre la position que doit avoir son corps pendant qu'elle descend sur le



Figure 6 © Danai Papadopoulou, Chute en tournant pendant l'échauffement de Nina Caprez avec Rachid Ouramdane, MC2, avril 2021.

sol. Il lui demande de faire détendre sa nuque de manière qu'elle ne la tienne pas en arrière, mais qu'elle la laisse suivre le mouvement. Elle doit sortir de son axe en pliant légèrement ses genoux jusqu'à ce qu'elle ne puisse plus tenir et elle va finir sur le sol.

Pendant que Nina Caprez essaie, il lui demande de ne pas faire de la *contraction* pour descendre, mais plutôt laisser son sternum et sa tête aller vers l'extension de l'axe de son corps. En même temps, Rachid Ouramdane insiste sur la manière dont elle se lève pour reprendre le tour de nouveau. Il lui explique qu'il faut se lever avec la pulsion que lui permet son contrepoids pendant le mouvement. Il souligne la qualité de la continuité du mouvement en lui disant : « cela va te permettre d'être plus légère pendant le spectacle. Rapproche-toi et suis le mouvement, ne résiste pas avec tes jambes⁷⁴ ».



Figure 7 © Danai Papadopoulou, Nina Caprez et Rachid Ouramdane, échauffement, MC2, avril 2021.

L'attitude d'un corps qui grimpe sur les voies des falaises diffère essentiellement de celle d'un danseur qui apprend à relâcher son corps et dissocie les différentes parties pour pouvoir les impliquer indépendamment dans le mouvement. Pour grimper sur une surface qui n'est pas lisse, il faut « travailler plus les antagonistes », comme me l'explique la grimpeuse pendant notre entretien : « De leur côté, les acrobates m'apprennent beaucoup sur le relâchement, alors que ma pratique est beaucoup dans la traction et dans la poussée⁷⁵ ».

Pour mieux lui faire comprendre comment détendre sa tête et son sternum, le chorégraphe propose à Nina Caprez un exercice supplémentaire. Pendant qu'elle reste debout, il la tient par la tête avec ses deux mains et exerce une pression pendant quelques secondes. Il essaie de lui

⁷⁴ Les indications de Rachid Ouramdane viennent de moments de répétitions pendant lesquels j'ai pu capter des vidéos ou prendre des notes avec précision.

⁷⁵ Annexe 6, *Art. cit.*

montrer comment elle peut enlever une partie de la pression qu'elle implique sur la partie haute de son corps pendant qu'elle est sur les épaules des acrobates pour effectuer les colonnes. Il insiste sur l'idée qu'il y a un fil invisible qui lie la tête avec le reste de son corps.



Figure 8 © Danai Papadopoulou, échauffement de Nina Caprez avec le chorégraphe Rachid Ouramdane, MC2, avril 2021.

Dans l'exercice suivant, il essaie de lui faire travailler surtout la manière dont elle s'appuie sur le sol. Tous les deux se mettent à genoux et il lui propose de faire une roulade en avant en mettant d'abord son poignet sur le sol et en roulant, ensuite, par le côté extérieur de son bras : de commencer par le coude et s'appuyer finalement sur son épaule pour tourner. Il continue avec un petit exercice de contact improvisation pour l'aider à trouver ses appuis. Il lui dit : « prends le temps, touche le sol, voilà ! ». L'objectif est de lui faire comprendre qu'elle doit passer par chaque étape avant de descendre, impliquer chaque petite surface de son corps pour arriver au sol. Cela lui permet à la fois de se protéger et de devenir plus souple. Comment un corps qui a l'habitude de grimper sur un rocher, peut se confronter sur le sol d'un tapis de danse ?

Le chorégraphe lui demande de faire encore un exercice où il faut courir pour atterrir au sol en glissant par le côté de son épaule. « Tu fais descendre d'abord ton bassin et essaye de maîtriser ton corps par ton centre pendant le mouvement. Cherche à aller vers la qualité d'une souplesse, descends plus bas au lieu d'essayer d'aller plus loin ». Rachid Ouramdane insiste pour qu'elle apprenne à contrôler son mouvement par le centre de son corps, dont la place principale sur la technique *release* nous avons déjà évoqué. Il lui explique que la bonne maîtrise de son corps par le centre lui permet de prolonger l'élan que lui a donné son glissement sur le

sol sans qu'elle appuie de la force sur ces jambes pour s'arrêter. En plus du résultat esthétique qui s'améliore grâce à ces détails, Rachid Ouramdane insiste pour assurer que son corps soit protégé par la technique impliquée.

Il propose ces exercices pour aider Nina Caprez à faire relâcher encore plus son corps et à chercher une continuité dans son mouvement. Ces conseils techniques vont lui servir pendant la séquence que les acrobates se mettent au sol et se lèvent à grande vitesse pour reprendre une figure pendant la première partie du spectacle. En outre, les entretiens que j'effectue avec les performeurs m'aident à mieux apercevoir la différente technicité que présentent tous ces corps, selon leur parcours ou leur entraînement corporel. Si le sol est un élément étranger à Nina Caprez, les acrobates éprouvent aussi des difficultés quand ils grimpent sur le mur. Par exemple, Lorïc Foucherau m'a parlé de la difficulté concernant le positionnement et les réflexes du corps qui changent sur le mur : « On a l'impression d'être en sécurité en pliant dans les coudes et au contraire, il faut plutôt les lâcher et essayer d'être grand et suspendu. C'est une piste que nous partage Nina, d'être plus dans le relâchement et pas trop dans le dur⁷⁶ ». L'intention du chorégraphe de rassembler la dynamique de cette diversité corporelle et de la mettre au service d'une chorégraphie, où les mouvements s'organisent à travers une dramaturgie, reste le plus grand défi pendant la création de *Corps extrêmes*.

Pendant cette résidence, les performeurs essaient d'avancer sur l'écriture de la deuxième partie. Ils reprennent le fil depuis les sauts du mur au gymnase. Il s'agit de la séquence de *la*



Figure 9 ©Pascale Cholette, Dégoulina

⁷⁶ Annexe 7, Art. cit.

*dégoulinade*⁷⁷. Pendant qu'on entend la fin du récit de Nina Caprez, les acrobates commencent à grimper pour aller la rencontrer vers le haut du mur. Les porteurs construisent une sorte de chaîne successive à travers laquelle ils vont faire descendre sur le plateau d'abord la grimpeuse et ensuite, les deux voltigeurs Bellar San Vicente et Loric Foucherau.

La recherche des bons appuis avec chaque corps séparément constitue la difficulté de cette séquence. Durant les premiers essais Nina Caprez m'a partagé sa peur de tomber pendant que les acrobates la font traverser par leur corps : « j'ai eu une difficulté de leur faire confiance, parce que j'ai eu peur qu'ils lâchent la main et après, je vais me retrouver par terre⁷⁸ ». C'est intéressant que la grimpeuse exprime ici sa préoccupation pour faire confiance à ses partenaires, alors qu'elle est si habituée à s'accrocher en étant à la hauteur. Nous pouvons constater, ainsi, la différence entre pratiquer l'escalade seule et éprouver une descente sur le mur à travers les appuis sur des autres corps. Le contrôle absolu de son corps sur une surface solide est une habitude acquise qui diffère de l'interaction avec le corps humain. Au contraire, pour les acrobates, c'est la confrontation avec le mur qui n'est leur pas familier. Pendant leurs entretiens, ils m'ont souligné que pour eux il y a une sorte d'autonomie quand ils sont seuls sur le mur sans la présence de leurs partenaires⁷⁹. Seppe Van Looveren a davantage souligné cette différence en disant que : « quand tu touches le mur, il n'y a pas d'interaction physique avec lui, peut-être, parce que je n'ai pas l'habitude de travailler avec une surface, sauf le sol. Moi je travaille avec le corps humain⁸⁰ ». En quoi la surface du sol diffère de celui du mur ? Ce n'est que l'habitude d'entraînement qui rend le rapport du corps différent avec eux ? Grâce au suivi de création, j'observe l'attitude de ces corps qui commencent à acquérir un nouveau rapport aussi bien avec l'espace que leurs partenaires, pour habiter la chorégraphie.

Pendant que les jours passent, le chemin de descente du mur devient de plus en plus lisse. Rachid Ouramdane leur propose : « Essayez de chercher une lenteur dans l'évolution de votre mouvement, comme si vous étiez une araignée qui tisse son fil⁸¹ ». Le mur reste un partenaire important pour la chorégraphie. Les acrobates essaient des séquences où les porteurs jettent les voltigeurs sur le mur pour les rattraper juste après. L'estime de la bonne distance des

⁷⁷ De même que pendant la résidence d'octobre, il s'agit des noms qu'utilisent les acrobates pendant la création pour nommer une séquence du spectacle. Voir p. 26, *les hirondelles*.

⁷⁸ Annexe 6, *Art. Cit*

⁷⁹ Nous rappelons ici les paroles de la voltigeuse Aïrelle Caen : « En fait, c'est vrai que je suis habitué à la hauteur, mais je suis habitué à la hauteur avec d'autres personnes. Pour moi, mon confort, il est dans ma dépendance à mes porteurs », Annexe 5, *Art. Cit*.

⁸⁰ Annexe 6, *Art. Cit*.

⁸¹ Extraits des phrases du chorégraphe pendant la répétition.

porteurs par rapport au mur et la réaction rapide des voltigeurs pour s'y accrocher exigent davantage de précision. Durant la répétition, un autre voltigeur ou Nina Caprez restent sur le mur, à côté de l'accroche d'où il va se tenir le voltigeur depuis le sol pour certifier sa sécurité. Chaque fois, cinq porteurs entourent un voltigeur. Chacun le tient par un de ses pieds ou de ses mains, de manière que son corps ouvre comme s'il était une étoile de la mer. Ils le font se lever

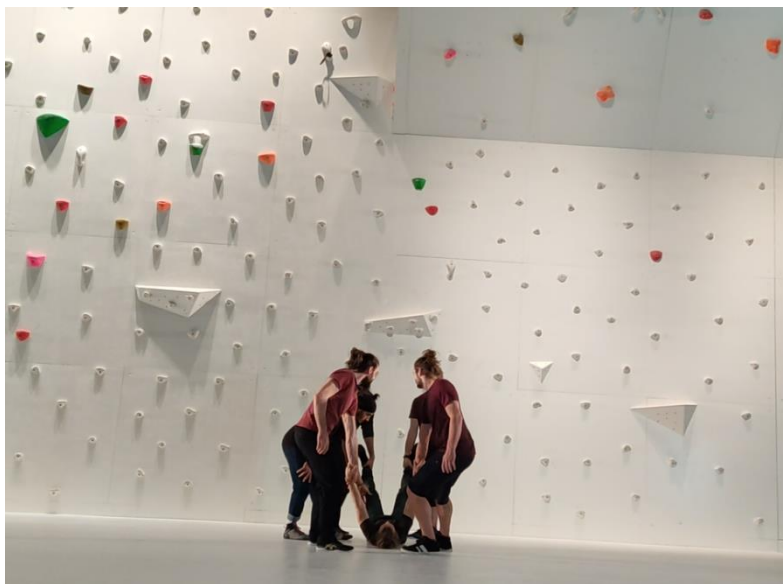


Figure 10 © Danai Papadopoulou, *Vol de Lorïc Foucherau, MC2, répétitions en avril.*

du sol en pliant deux fois leurs genoux pour créer une sorte de ressort, pendant que le cinquième porteur lui donne une impulsion par son centre. Dès que le voltigeur arrive sur le mur, il retrouve sa verticalité pour s'y accrocher.

Les porteurs répètent plusieurs fois avec chacun des voltigeurs. Airelle Caen est légèrement blessée, donc Patricia Minder la remplace pendant la répétition. Après avoir testé le même exercice avec elle, le porteur David Aubé propose qu'ils s'éloignent plus du mur : « J'ai l'impression que si tu es si proche, c'est plus difficile à la fois pour nous d'avoir suffisamment de place pour te pousser vers le mur et pour toi pour que tu t'y accroches⁸² ». Ils essaient de nouveau en modifiant la distance. Airelle Caen les observe pour leur donner des indications supplémentaires. Avec Seppe Van Loveren, même s'ils sont blessés, ils restent toujours actifs pendant la répétition pour contribuer par leur regard extérieur. Ils conseillent Nina Caprez d'essayer de laisser ses jambes le plus possible écartées pour que les porteurs puissent mieux la rattraper et la pousser, ensuite, vers le mur.

⁸² Extraits des phrases que j'ai notées pendant les répétitions.

Une séquence supplémentaire qui demande une interaction avec le mur est celle de *chimpanzés*. Quatre porteurs et Nina Caprez s'y accrochent d'une distance égale. De cette position, ils vont essayer de faire balancer les voltigeurs en l'air pour les faire passer vers le porteur suivant. Le voltigeur prend une petite pulsion en s'appuyant sur le mur et donne en même temps sa main au porteur, qui se trouve le plus proche de lui. Ils se tiennent, ainsi, par leur poignet pendant que le porteur est accroché sur le mur avec son autre main. Il tourne vers l'autre côté en pliant ses jambes, ce qui permet le balancement du voltigeur vers le prochain porteur. Les deux porteurs le gardent ensemble par ses deux poignets pendant que le voltigeur



fait balancer ses pieds de droite à gauche pour rester dans la pulsion que lui donne son mouvement en l'air.

Figure 11 ©Pascale Cholette, Hamza Benlabied, Patricia Minder, Nina Caprez, *chimpanzés*.

Ensuite, le porteur de droite le quitte pour que le voltigeur puisse avancer au binôme suivant. Le cinquième porteur du groupe assure que le voltigeur descend sur le sol. Ce balancement, qui fait écho aux chimpanzés quand ils grimpent sur les arbres, déclenche un



mouvement continu dont la tension souligne la musique.

Figure 12 © Danai Papadopolou, *Chimpanzés*, répétitions à Annecy, mai 2021.

Les acrobates me confient que la deuxième partie est plus exigeante pour eux au niveau technique des figures. Pendant les deux derniers jours, Rachid Ouramdane leur demande de faire un filage de tout le spectacle. Une habilleuse leur amène leurs costumes pour qu'ils puissent faire des tests. Le chorégraphe lui demande de modifier davantage les couleurs de certains T-shirts : « Je voudrais trouver une unité dans la disparité⁸³ », lui explique-t-il. D'ailleurs, cette intention résonne avec le rassemblement de différentes disciplines lors du spectacle.

Rachid Ouramdane se rapproche après la dernière répétition lorsque les performeurs se mettent en cercle. Il est attentif à leur ressenti : « Comment il était pour vous ? Patricia ce n'était pas trop dur pour toi ? », il demande à la voltigeuse qui a dû mémoriser toute la partie d'Airelle Caen. « Il faut plutôt demander aux porteurs » répond-elle. « Ce sont eux qui subissent le plus ». Rachid Ouramdane est toujours un peu préoccupé pour l'écriture de la dernière séquence. Il remercie tous les performeurs pour leur effort et il respecte toujours leur besoin de prendre une pause pendant les répétitions. Ses remarques se focalisent encore sur son effort de rendre le mouvement le moins maniéré possible. D'ailleurs, même l'échauffement qu'il a proposé pendant les résidences atteste de son intention de créer une sorte de mouvement continu. Pour se faire, il invite les performeurs à faire particulièrement attention à la couleur de leur mouvement à travers le regard : « A partir de maintenant, essayez de trouver plus d'intention dans votre regard vers les autres. Cherchez à construire une certaine relation avec eux sans se séparer de manière brusque, surtout pendant les séquences que vous croisez Nathan⁸⁴ ».

Cette sensibilité du chorégraphe pour l'intention du regard et la relation que nous construisons avec les autres constitue le fil conducteur de la création. En outre, dans son entretien, il souligne son intérêt pour la présence du corps et la manière dont il habite l'espace en tant qu'élément fondamental de son univers chorégraphique : « [...] ce n'est pas une figure, une sorte de vocabulaire chorégraphique qu'on retrouverait systématiquement dans mes pièces. C'est plutôt un travail sur l'espace et la présence dans cet espace que sur le développement d'un vocabulaire chorégraphique⁸⁵ ».

⁸³ Il s'agit encore des phrases que j'ai notées pendant les répétitions.

⁸⁴ *Idem.*

⁸⁵ Annexe 1, *Art. Cit*

4. Résidence artistique du 01 au 11 Mai 2021 : répétitions au Bonlieu Scène Nationale.

Le spectacle se prépare pour la dernière ligne droite. Nous sommes cette fois sur le plateau de la scène nationale Bonlieu à Annecy. La scénographie est installée et le mur est complètement blanc sans les accroches colorés que les acrobates utilisaient pendant les



Figure 13 © Danai Papadopoulos, *Longes et équilibres*, répétitions à Annecy, mai 2021.

résidences précédentes. L'ambiance me semble moins ludique lors de mon arrivée le 09 mai. Rachid Ouramdane m'accueille en me disant qu'il est en train de réfléchir autour de la dernière séquence de la chorégraphie. Il laisse les performeurs s'échauffer tranquillement. Chacun prend un moment pour écouter son corps ou retravailler un porté avec ses partenaires.

Avant qu'ils commencent, ils se concentrent tous autour du chorégraphe pour regarder la vidéo de la dernière répétition. Le spectacle se termine de manière cyclique dans un effort des performeurs pour se rapprocher de Nathan Paulin qui, étiré par ses bras, laisse le fil pour atterrir sur le câlin des porteurs, qui l'attendent sur le plateau.



Figure 14 © Danai Papadopoulos, *Saut de Nathan Paulin*, Annecy, mai 2021.

Elle suit une marche collective où chacun des porteurs construit une colonne avec un autre performeur. Cinq colonnes de dix personnes commencent, ainsi, à se déformer successivement en éprouvant des déséquilibres.



Figure15 © Danai Papadopoulou, *Colonnes finales*, Annecy, mai 2021.

Tous les performeurs marchent ensemble en déséquilibre sur le plateau comme s'ils cherchaient à s'orienter dans l'espace. Ils s'allongent tous par terre sauf Yamil Falvella et Airelle Caen. Le porteur traverse lentement le plateau vers la sortie pendant que les autres performeurs le suivent progressivement. Seule la voltigeuse reste sur la surface blanche, comme si elle était perdue. La musique se fond petit à petit et Airelle Caen s'éloigne dans le silence sous une lumière qui s'éteint.



Figure 16 © Danai Papadopoulou, *Dernière séquence pendant le filage*, Annecy, mai 2021.

Rachid Ouramdane insiste particulièrement sur la qualité de cette dernière marche : « Ne cherchez pas à voir ! Ouvrez votre regard dans l'espace et restez connectés entre vous⁸⁶ ». Il leur propose un exercice supplémentaire. Chacun se met en face d'un de ses partenaires et les pieds parallèles, ils essayent de bouger ensemble en déséquilibre. Le chorégraphe fait une liaison avec les arts martiaux, où nous sommes toujours en connexion avec notre partenaire pour avoir la possibilité de savoir à chaque instant où se trouve son point d'équilibre ou son contrepoint. Il essaye de leur faire trouver une connexion où l'un des corps bouge en fonction de l'autre, comme si le mouvement de l'un continuait et s'effondrait dans le mouvement de l'autre. « Essayez d'amener votre partenaire dans votre déplacement, dans votre suspension comme s'il y avait une sorte de magnétisme entre vous⁸⁷ », leur propose-t-il en faisant l'exercice. Il souligne la douceur qu'amène dans leur mouvement cette idée de transfert commun, quand ils sont tous divisés dans l'espace. Il leur rappelle encore l'importance de relâcher leur nuque, malgré leur habitude de contrôler toujours le haut du corps pendant leurs figures.

Pour mieux comprendre cet exercice, nous rappelons ici le *ki*, un élément issu de l'art martial de l'aïkido dont Rachid Ouramdane est influencé. Le fondateur de contact improvisation Steve Paxton aperçoit le *ki* comme :

une façon d'exercer la sensation de se relier facilement à son propres poids, autrement dit sans tension. Cela demande un effort moindre, comme si, avant le niveau de contraction volontaire des muscles, il existait un état préliminaire, préparant à leur utilisation et à leur interaction⁸⁸.

Cette définition d'un des éléments fondamentaux de l'art martial, semble résonner avec l'intention de Rachid Ouramdane pendant les résidences de la création *Corps extrêmes*. D'un simple mouvement de marche jusqu'au regard, il essaie de rendre la présence des performeurs consciente sans qu'elle soit forcée ou exagérée. Ce manque de tension dans des pratiques corporels, qui gravitent autour de l'extrême, rend cet univers progressivement chorégraphique. Comme le décrit la chercheuse de danse Sylviane Pagès en créant une liaison entre le contact improvisation et le butô, il s'agit de trouver : « un état de conscience, une forme de lâcher-prise de l'intentionnalité, où la perception des transferts de poids et de ceux de l'autre guide le mouvement⁸⁹ ».

⁸⁶ Consignes du chorégraphe pendant la répétition.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ PAXTON, Steve, LUCCIONI, Denise (trad.), *La gravité*, Bruxelles, Contredanse, 2018, p. 63.

⁸⁹ PAGES, Sylviane, « Tomber », in GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle (direc.), *Op. Cit.*, p.49.

Durant les dernières répétitions, un accident d'entorse à la cheville du voltigeur Lorïc Foucherau oblige l'annulation de l'ouverture de la première aux professionnels, prévue pour le 12 mai. Les performeurs continuent alors à faire des filages sans lui, tous les jours. Patricia Minder marque sa partie pour que les performeurs puissent rester dans le tempo juste. Ils précisent davantage les tops musicaux et les échanges entre les deux parties où Nathan Paulin et Nina Caprez interagissent avec la vidéo pendant qu'ils racontent leur expérience intime sur leur pratique corporelle.

Le chorégraphe leur propose l'écriture d'une dernière phrase, qui sert de fil conducteur durant la première partie. David Aubé porte Hamza Benlabied sur ses épaules et ensemble ils traversent tout le plateau. Ensuite ils font un demi-tour et David Aubé plie ses jambes pendant que Hamza Benlabied saute en arrière. Tous les performeurs font ainsi une roulade en arrière le long d'une diagonale pour que le porteur ait suffisamment de temps pour courir au milieu du plateau. Le chorégraphe leur propose alors de prolonger le temps du mouvement collectif pour que le porteur puisse reprendre un souffle avant d'effectuer les portés suivants. Une fois qu'ils sont tous debouts, ils font un cercle avec leur bras droit vers l'arrière et ils s'allongent sur le sol. Ils se lèvent directement et de leurs pieds parallèles, ils repoussent leurs chevilles en arrière comme si une corde les poussait par le milieu de leur dos. Cela permet d'observer encore une fois que certains corps sont moins habitués à interagir avec le sol ou à trouver leurs appuis pour créer une continuité dans leur mouvement. Les performeurs répètent davantage pour améliorer la vitesse et leur synchronisation. Cette dernière phrase ajoute dans l'intention de Rachid Ouramdane de trouver une continuité parmi les différentes séquences de la chorégraphie, comme si c'était un ensemble des portés, des marches et des sauts qui se déploient, pour reprendre les paroles de Lorïc Fouchereau, dans « la rencontre des plusieurs verticalités et des différentes hauteurs⁹⁰ ».

⁹⁰ Annexe 7, *Art. Cit.*

B. Éléments de création vers une analyse du spectacle.

1. L'intention continue du corps aérien : échapper à la gravité.

La lumière s'allume successivement en nous dévoilant la surface blanche du mur. Le vide se remplit par le film, qui nous amène dehors, dans les grands airs d'une montagne. Nous entendons Nathan Paulin, qui nous raconte : « Pour moi la pratique de l'*highline* c'est marcher et presque voler⁹¹ ». Cette première phrase, sur la vue de l'image de la hauteur dans le ciel, nous surprend en posant un élément fondamental : sur les airs, la marche se transforme en vol.

Qu'amène cette figure, qui balance le centre de son poids à chaque instant qu'elle essaie de se tenir debout sur le fil ? Nathan Paulin rentre sur le plateau et traverse la *slackline* au son



Figure 17 ©Yannick Perrin, photo de Nathan Paulin, répétition 10.05.2021.

de sa voix. Un effet d'ombre souligne sa position sur le mur. Il nous donne l'impression que la figure humaine, qui apparaît sur le fil, nous échappe toujours vers un imaginaire auquel l'ombre fait écho. Nous restons attirés par le fil de ce récit, comme si l'homme devant nous était un *Peter Pan* qui pourrait nous transmettre les secrets de son vol.

Successivement, huit acrobates avec la grimpeuse apparaissent sur le haut du mur. Ils descendent cette surface de 7m de longueur environ pour habiter le plateau. Chacun suit un trajet solitaire en se déplaçant à l'aide de ses propres accroches sur le mur. Une mosaïque de

neuf personnes se cristallise devant nous. Les performeurs nous regardent et nous laissent les regarder. Nous avons presque l'impression de reconnaître individuellement chacun d'eux, avant qu'ils nous immergent dans leur jeu de transformation.

⁹¹ Il s'agit des paroles qu'on entend pendant le spectacle. Ils font partie d'un entretien plus long que le chorégraphe avait effectué avec le highliner.

Leur descente évolue progressivement en une contemplation vers le ciel, où ils rencontrent Nathan Paulin à travers le regard. Nous suivons une marche parallèle, de Nathan Paulin sur le fil et d'Airelle Caen sur les mains des porteurs jusqu'à ce que les deux univers se croisent. Les acrobates construisent une base pour supporter les pas de la voltigeuse, qui marche en s'équilibrant à chaque fois, sur un seul pied, pendant qu'elle avance vers le *highliner*, qui se rapproche également au milieu du plateau. Cette séquence nous permet d'observer le geste quotidien de la marche, qui se transforme en l'air en geste chorégraphique. La professeure Marie Bardet définit la marche en tant que balancement entre l'ancrage des pieds qui touchent le sol et en même temps, les pas qui le font se lever de lui : « D'équilibre précaire en déséquilibre, marcher c'est donc parier sur la consistance du paradoxe qui fait que le déséquilibre, loin de s'opposer à ou d'annuler l'équilibre, l'habite et le transforme, les deux se conjuguant en même temps⁹² ». Elle explique, ainsi, comment la marche s'effectue à travers un ensemble de variations entre équilibre et déséquilibre, qui permettent finalement son exécution. Dans la hauteur, cet échange permanent entre les deux états se renforce davantage par la durée instantanée qu'un corps peut rester en l'air, avant de retrouver le sol ou un nouvel appui que lui permet d'échapper encore à la gravité pour recommencer. La marche aérienne se prolonge ainsi dans un continuum des pas.

Encore plus, les pas que les deux performeurs traversent, chacun dans sa hauteur, semblent constituer une marche impossible dans le vide. Une fois qu'Airelle Caen est arrivée au milieu du plateau, David Aubé et Xavier Mermod la portent vers Nathan Paulin qui la tient en étant penché sur son fil. Tendue par ses bras, la voltigeuse regarde autour d'elle les autres acrobates qui s'éloignent sur les deux côtés. Son fil entre la terre et le ciel reste une figure qui est accrochée sur la *slackline*. Ce rapport peut nous évoquer à la fois à quel point le vide autour est vaste et terrifiant.



Figure 18 © Danai Papadopolou, *Extrait de la répétition, à la MC2, avril 2021.*

⁹² BARDET, Marie, « Marcher », in GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle (direc.), *Op. Cit.*, p.62.

Les voltigeurs s'envolent comme s'ils étaient des hirondelles pour se rapprocher de Nathan Paulin. Les porteurs qui les rattrapent assurent leur atterrissage en rappelant, en même temps, le caractère utopique de la dimension aérienne. Même si un voltigeur peut rester pour une séquence en l'air, la gravité le rattrape toujours. Pourtant, pourquoi ces corps insistent-ils pour échapper à la terre en éprouvant le potentiel de leur verticalité tous les jours ? Est-ce que l'extrémité ne pourrait pas nous raconter sur le désir utopique de rester dehors la gravité, de perdre momentanément les repères de son propre poids ?

Rachid Ouramdane creuse dans sa chorégraphie une dimension existentielle du vol :

Il y a une sorte des questions assez existentielles dans cette idée de s'échapper à la gravité, ou d'être dans cette notion d'envol. Je pense, par exemple, au mythe d'Icare. Je trouve qu'il y a toujours eu une quête de la légèreté, qui a souvent hanté les civilisations et les cultures⁹³.

Cette quête de légèreté, cette envie de sortir de la notion quotidienne d'un corps et de sa dimension terrestre, s'incarne sur le plateau à travers l'acrobatie. Les trois voltigeurs montent chacun à son tour sur les épaules d'un porteur. Lorïc Fouchereau tire Airelle Caen pendant qu'il est sur les épaules de Peter Freeman. Dès qu'elle se met sur les épaules de Xavier Mermoud, il tombe en arrière à l'aide de David Aubé, qui le rattrape par le dos. Ensuite, Airelle Caen tire Bellar San Vicente, qui s'atterrit après que Lorïc Fouchereau monte de nouveau, cette fois sur Hamza Benlabied. Ces portés successifs et momentanés soulignent l'éphémère présence d'un corps sur les airs et en même temps son intention continue d'y être. Dès qu'un voltigeur se lève, l'autre revient à terre à l'aide d'un porteur. La première partie de la chorégraphie s'articule à travers des portés et des chutes, des marches solitaires en l'air, qui sont possibles seulement grâce au support d'une marche collective des autres acrobates.

Nous arrivons à *la séquence de la pendule*⁹⁴, où Airelle Caen se balance de droite à gauche, comme si c'était l'aiguille d'un métronome qui passe obligatoirement par le milieu sans pouvoir s'arrêter que pour une seconde. En tant que spectateurs, nous captions l'image du corps de la voltigeuse, qui se balance grâce à l'impulsion qu'elle reçoit de ses porteurs. Dès qu'elle se penche vers l'un côté, le porteur qui se trouve au milieu, se remplace par un autre, qui la rattrape pour l'aider balancer vers l'autre côté. La succession de son mouvement nous plonge encore dans une image d'échange continu entre équilibre et déséquilibre, où nous avons l'impression

⁹³ Annexe 1, Art. Cit.

⁹⁴ Nous mettons en italiques le nom que nous proposons pour la séquence.

que quelque chose nous échappe toujours. Rachid Ouramdane considère cette évolution de la condition habituelle d'un corps comme partie de la recherche vers l'extrême:

Je pense qu'il y a aussi une quête de sensation de l'extrême quand on essaye de changer ou d'échapper à notre condition, quand on cherche tout le temps à avancer. Je ne sais pas si c'est une recherche physique de ce qu'on est toujours, même mentalement, mais je crois qu'elle concerne cette envie d'évoluer, d'aller plus loin⁹⁵.

Ces corps poussent leurs limites pendant tout le spectacle en éprouvant des hauteurs hallucinantes. Leur fuite gravitaire attire l'attention du spectateur, mais évoque en même temps chez eux une grande liberté :

Pour moi, marcher sur un fil, c'est un moyen de m'évader, de me sentir léger. [...] Cela [le rebond du fil] me transmet vraiment une sensation de légèreté, comme si j'étais un peu au sommet du rebond. Il s'agit du point de suspension, dont il parle souvent Yoann Bourgeois. C'est le moment où on jette une balle et elle arrive au moment le plus haut de la montée sans qu'elle commence encore à descendre. C'est vraiment à ce moment que j'ai l'impression de voler, d'être libre⁹⁶.

Cette liberté, dont parle Nathan Paulin dans son entretien, nous mène encore vers la perception de l'acte extrême du vol, de la suspension ou de la marche en hauteur, comme un état d'être qui va au-delà du spectaculaire. Dans la chorégraphie, ce motif répétitif de l'envol crée un rythme continu, qui immerge à la fois les spectateurs et les performeurs en créant une liaison parmi les différentes séquences. La contemplation qui guide le regard des performeurs pendant tout le spectacle reflète le désir pour la rencontre avec le ciel et pour retrouver cet instant de fuite à la gravité. Le moment précieux du vol, souligné à la fois par la contemplation du regard des performeurs et par sa durée instantanée, crée, ainsi, un continuum pendant toute la chorégraphie. Plus qu'une piste dramaturgique, cette intention de chercher une continuité, à la fois de la part des performeurs pour habiter et du chorégraphe pour composer l'espace, nous permet la liaison entre l'analyse du spectacle et son processus de création. Nous arrivons, ainsi, successivement à témoigner un aspect supplémentaire de l'envol ou du geste acrobatique, celui de la dimension fragile du corps aérien.

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Annexe 3, entretien avec Nathan Paulin.

2. Le risque et le danger des pratiques sportives face à la douceur.

Rachid Ouramdane souligne la dimension fragile qui se dévoile à travers la virtuosité des sports extrêmes : « Il y a une sorte de puissance, de virtuosité qui s'appuie sur une forme de douceur, de sérénité, voire de fragilité et parce qu'ils sont conscients de la fragilité de leur corps, ils l'assument complètement et sont capables d'être à la limite⁹⁷ ». Cette conscience de leurs propres limites, permet aux performeurs d'aller à la recherche de leur potentiel physique et d'explorer une virtuosité du geste. Cette recherche intime ne peut pas exclure une certaine fragilité.

Dans le spectacle, le chorégraphe intègre les témoignages intimes des performeurs quand ils racontent leur ressenti pendant leur pratique corporelle. Depuis le départ, Nathan Paulin nous partage ses premières réactions face à l'expérience du vide :

Au début, pendant mes premières longues traversées sur la *slackline*, j'ai vécu des moments des combats. [...] La seule façon pour avancer, pour aller au bout, c'était de crier. Quand j'ai chuté, c'était quelque chose de très fort qui sortait de moi, qui était incontrôlable et qui est passé maintenant. [...] Ce travail sur moi dans le vide m'a aidé à être meilleur dans ma vie et réussir à faire d'autres choses qui me faisaient peur⁹⁸.

L'immensité du vide pousse cette figure à surpasser sa peur et l'affronter. Dans la recherche de sa virtuosité, il arrive à découvrir une force intérieure qui anime ses gestes. Tout au long du spectacle, il marche en faisant des petits pas qui semblent être parfaitement calculés. En ayant toujours ses jambes légèrement pliées, Nathan Paulin ne reste presque jamais immobile sur la *slackline*, même quand il s'assoit. Ses bras ouverts l'aident à ajuster son poids, comme un avion ou un oiseau, qui résiste au vent grâce à ses ailes. Quand il se tourne face au public pour rester debout, il continue à balancer légèrement ses jambes pliées en avant et en arrière, afin de maintenir son équilibre. Malgré la difficulté de son mouvement, il arrive à nous transmettre une certaine sérénité lors de sa longue traversée. Sa marche sur la *slackline* se transforme, ainsi, en une sorte de dialogue avec son monde intérieur⁹⁹.

⁹⁷<https://www.midilibre.fr/2021/06/24/ouverture-du-festival-de-danse-de-montpellier-rencontre-avec-rachid-ouramdane-9628513.php>, entretien pour midi libre pour l'ouverture du festival Montpellier Danse, consulté le 1 août 2021.

⁹⁸ PAULIN, Nathan, extrait de son entretien pendant le spectacle.

⁹⁹ Je voudrais ici évoquer la perception de la pratique du slackline par Nathan Paulin en tant qu'une sorte de médiation : « J'ai commencé à faire du slackline en 2011, entre deux arbres dans un parc au ras du sol. Cela m'a passionné parce qu'il demande beaucoup d'attention et moi j'étais quelqu'un qui avait des problèmes de concentration. [...] Le fait de marcher me semble que permet de se recentrer complètement sur l'instant présent. En fait, ce qui m'a plu était que je le trouvais un peu comme de la méditation », Annexe 3, Art. Cit.

Dans l'obscurité du plateau, une nouvelle figure commence à apparaître pendant la deuxième partie du spectacle. Sur la voie d'une falaise cette fois, nous voyons Nina Caprez grimper successivement sur le mur, si naturellement, comme si elle marchait. Les effets d'ombre que transforment ses gestes, nous créent l'impression du contraste entre sa figure humaine et l'immense de la montagne, qui se projette sur le mur à travers le film¹⁰⁰. Cette dualité se prolonge dans son expérience de la montagne en tant qu'une découverte intime de son monde intérieure :

Quand je regarde la voie d'une falaise, j'ai l'impression que je suis deux personnes. L'une est la spectatrice, qui est impressionnée par la taille du mur, [...], par la couleur, la texture. Je m'imagine grimper [...], d'être un tout petit point dans cette immensité et cela m'intimide et m'excite en même temps. [...], Après je me projette en tant que grimpeuse, qui va évoluer sur la voie. [...] Je me concentre sur deux choses très techniques, je vais lire mon cheminement et mes prises d'escalade. Cette double vision fait que je peux me voir en tant que grimpeuse, qui est complètement à l'aise et en tant que quelqu'un, qui n'a jamais vu une falaise si grande avant¹⁰¹.

La fragilité qui pousse Nina Caprez à surpasser ses limites s'articule à travers la prise de conscience de l'immensité de la nature et la possibilité de s'en approcher grâce à la pratique corporelle de l'escalade.

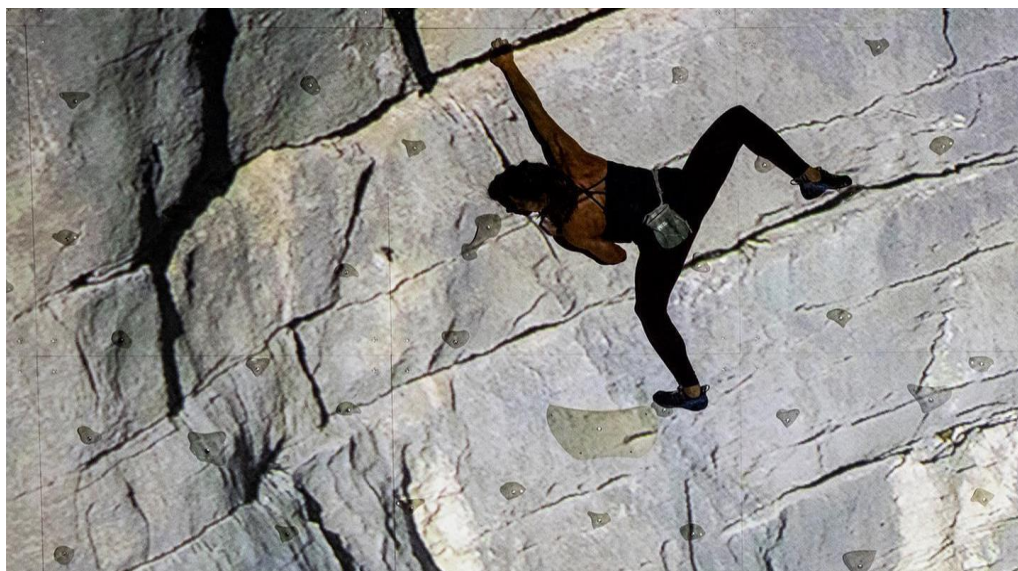


Figure 19 © Jérémy Bernard, Nina Caprez, *Corps extrêmes*, festival Montpellier danse 2021.

Cette écoute à laquelle nous invite Rachid Ouramdane, au sens réel et figuré du terme, permet finalement de se concentrer sur l'être humain que sont ces sportifs de haut niveau. Leurs témoignages nous aident à faire partie de leur intimité et prendre également un recul du risque

¹⁰⁰ La vidéo pendant le spectacle est fait par Jean-Camille Goimard.

¹⁰¹ CAPREZ, Nina, extrait de son entretien pendant le spectacle.

ou du danger auquel nous associons leur pratique physique. L'intention de Rachid Ouramdane est d'inviter ces performeurs à l'écoute de leurs propres gestes. Cela lui permet d'installer, finalement, sur leurs pas, un univers chorégraphique.

Pourtant, cet état fragile d'un corps, qui éprouve des extrémités par rapport à sa dimension dans l'espace, s'illustre aussi de manière plus physique que mentale. Les acrobates, partagent de leur part, la peur que leur évoque le risque d'une blessure, ainsi que l'excitation qu'accompagne son dépassement. Le porteur David Aubé parle dans son entretien de la menace d'une blessure, qui semble presque omniprésente :

Moi je me suis blessé la première année à l'école et j'ai dû être opéré. [...] Je n'ai plus de cartilage à mon épaule gauche entre l'adjonction homéo articulaire et la clavicule. Après cette expérience, j'étais traumatisé. Dès que je sentais une douleur sur mon corps, je me stressais et en conséquence, je me bloquais. Cela a vraiment duré pendant toute l'école et même un peu après. Il ne fait qu'un an et demi, que j'ai commencé à comprendre que la sensation d'avoir mal, ou les douleurs au pluriel, sont quelque chose de normal pour l'exigence des choses qu'on fait¹⁰².

Dans ce témoignage, l'acrobate nous fait part de sa peur d'être blessé et en même temps, de la conscience qu'une telle possibilité fait partie de la vie d'un sportif de haut niveau. Le porteur Seppe Van Looveren souligne aussi l'effet qu'a eu sur lui une grande blessure à la nuque que ne lui a permis de refaire le même mouvement de porté qu'après quatre ans : « J'ai eu vraiment envie de le faire, mais en me préparant, j'ai eu peur. J'étais plus prudent et attentif pendant le mouvement. Je ne me posais pas la question sur ma capacité à le faire, mais surtout [...] si je me faisais confiance, parce que, sinon, je pourrais lui [à mon partenaire] faire mal¹⁰³ ». Cette conscience et en même temps, cette envie profonde du porteur de surpasser ses peurs nourrit encore la quête de l'extrême, comme une recherche des propres limites de son corps. Comme il m'a exprimé, après l'avoir fait : « C'était un moment très fort, où j'ai pris conscience de ma peur pour le faire et j'ai senti, en même temps, un grand plaisir de l'avoir finalement fait de nouveau en retrouvant la confiance en moi même¹⁰⁴ ». Nous pouvons, ainsi, constater qu'une pratique de sport extrême permet à la personne de mieux découvrir son être à travers le risque qu'elle impose à la fois pour soi-même, mais également pour son interaction avec les autres.

Rachid Ouramdane, essaie de rapprocher de ces personnalités de l'extrême en portant une attention à la fois sur leurs corps et sur l'espace qui les entoure :

¹⁰² Annexe 2, Entretien avec David Aubé.

¹⁰³ Annexe 4, Entretien avec Seppe Van Looveren.

¹⁰⁴ *Idem*.

Créer avec toutes ces personnalités, c'est d'abord essayer d'identifier ce qui les pousse à faire ces choses hors du commun. Dans de nombreuses de mes pièces, ce qui m'intéresse est d'aller chercher ce qu'il y a derrière le geste. Comment un geste peut-il tracer le portrait d'une personne ? Comment un mouvement peut faire le récit de communautés ¹⁰⁵?

Dans cette citation, le chorégraphe souligne davantage l'importance du regard intime qu'il pose sur chaque individu lors de la création chorégraphique. Chaque geste constitue en quelque sorte un témoignage qui amène à la composition de l'ensemble. Dans le cas de ce spectacle, le risque d'une blessure ou la peur pour l'immensité d'un paysage sont les déclencheurs qui animent la présence des corps de performeurs dans les airs. Pendant *corps extrêmes*, le spectateur reste finalement ébloui par leur état sensible d'être toujours prêts et à l'écoute de tout ce qui gravite autour. Pour évoquer la chercheuse Christine Roquet, il s'agit d' « un plaisir kinesthésique et sensoriel/sensuel qui vient interroger, de façon non consciente, le spectateur sur son expérience vécue ou fantasmé, de porter ou d'être porté, sur son désir d'envol ou sa peur de la chute¹⁰⁶ ».

3. Une extrême attention vers l'autre : trouver un équilibre en commun.

Pendant le mouvement incessant des dix performeurs, il y a toujours une chaîne qui lie les séquences : il faut être sur place au bon moment pour sauter ou rattraper quelqu'un. Ils doivent toujours estimer leur position et leurs gestes pour protéger à la fois eux-mêmes et un ou plusieurs de leurs partenaires. Leur présence consciente et leur réactivité permanente constituent, en conséquence, des éléments fondamentaux de cette création.

D'ailleurs, même pendant le processus de création, nous avons pu constater l'impact qu'a eu une blessure ou un accident. En particulier l'accident de Lorïc Fouchereau a même décalé la première officielle. En discutant avec l'acrobate, il m'a expliqué comment un instant où quelqu'un dévie légèrement son attention peut être risqué :

De mon point de vue, cet accident est arrivé, parce que j'ai changé mon regard par rapport à d'habitude. Puisqu'il s'agit d'une figure assez facile à faire, j'ai essayé de regarder vers Nathan très longtemps, sans avoir le temps de bien orienter mon regard vers le sol avant ma réception.

¹⁰⁵ <https://www.montpellierdanse.com/paroles-artistes/17928>, entretien de Rachid Ouramdane pour le festival Montpellier Danse, propos recueillis par Maïwenn Rebours et Nathalie Becquet.

¹⁰⁶ ROQUET, Christine, « Porter », in GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle (direc.), *Op. Cit.*, p.193-194.

C'est assez fréquent pendant des figures techniquement plus faciles d'avoir un accident, parce que nous nous permettons parfois de décaler notre attention et notre intention¹⁰⁷.

Selon le voltigeur, le focus de son regard ne lui a pas permis de bien estimer ses repères. Le changement d'un repère ou le manque de l'attention nécessaire peut, alors, influencer non seulement le partenaire, mais mettre en danger l'acrobate lui-même. Quand Lorïc Fouchereau a été blessé, les acrobates ont continué à répéter sans lui en marquant les séquences. La première partie s'achève avec la marche de la voltigeuse Bellar San Vicente, qui équilibre ses pas sur un seul pied pendant que tous les autres acrobates la tiennent successivement avec leurs mains. Elle semble avancer vers l'infini grâce aux appuis de ses partenaires, qui, en étant allongés, échangent leur force pour lui permettre de rester dans l'air. Soudain, pendant la répétition à Annecy, David Aubé s'est aperçu du manque d'appui qu'aurait offert Lorïc Fouchereau et il a proposé sa main de nouveau pour rattraper la voltigeuse.



Figure 20 © Jean Camille Goimard, *Corps extrêmes*, festival Montpellier danse 2021.

Cette réactivité s'avère nécessaire entre les échanges des porteurs et des voltigeurs. Pendant la deuxième partie du spectacle, le spectateur assiste à une course permanente vers le mur qui se construit à travers les sauts et les chutes des voltigeurs. Les porteurs courent aussi, pour s'assurer que les voltigeurs aient bien atterris. Ainsi, nous voyons des corps aériens qui se jettent pour s'accrocher sur la dure surface du mur et retrouver, ensuite, par un deuxième saut leurs partenaires, qui les rattrapent sur le sol. La notion de l'extrême se transforme, ainsi, en une forme de présence, où un corps permet à un autre de se suspendre, sauter ou équilibrer sans s'abîmer ou se blesser.

Rachid Ouramdane souligne encore une fois son intention de « faire voir aux spectateurs » cette attention extrême qu'élaborent les sportifs du haut niveau : « Il y a un temps qui s'impose, c'est celui de leur attention. Sinon, il y a du danger. On doit alors travailler avec cela. Cette attention installe la musicalité dans le plateau [...] ¹⁰⁸ ». En conséquence, le rythme de la chorégraphie ne se repose pas seulement sur la virtuosité des performeurs ou sur leurs capacités

¹⁰⁷ Annexe 7, Art. Cit.

¹⁰⁸ <https://www.midilibre.fr/2021/06/24/ouverture-du-festival-de-danse-de-montpellier-rencontre-avec-rachid-ouramdane-9628513.php>, entretien pour midi libre pour l'ouverture du festival Montpellier Danse.

physiques, mais s'impose par un temps nécessaire qu'il leur faut afin qu'ils se déplacent en toute sécurité. D'ailleurs, cet élément était souligné pendant tout le processus de création du spectacle.

La danseuse et enseignante-chercheuse Agathe Dumont nous évoque autour de l'importance entre ces deux moments de préparation et d'exécution du geste acrobatique :

La préparation qui fait basculer l'acrobate dans l'exécution d'une figure, aussi infime soit-elle, est justement le temps de la différence entre le geste expressif et le geste athlétique. A la recherche de la stabilité, la corporéité acrobatique est donc profondément instable et c'est probablement dans cette instabilité féconde que la rencontre entre le cirque et la danse se fait la plus intéressante. La réalisation d'une figure suppose en effet un certain nombre d'ajustements physiques qui assure d'une part une sécurité au mouvement et d'autre part la maîtrise de son exécution¹⁰⁹.

Le temps de préparation d'une figure comporte, ainsi, une double fonction. Il permet à l'acrobate de sécuriser l'état physique de son corps et contribue, en même temps, à la conception chorégraphique de son geste. La temporalité qu'imposent les figures acrobatiques se transforme, ainsi, à un élément dramaturgique de mise en valeur de l'attention vers l'autre.

Cela devient encore plus clair entre la relation du binôme d'un porteur avec un voltigeur, où, selon Airelle Caen, « de bien savoir donner sa confiance et que l'autre puisse avoir confiance en toi est un travail qui a la même importance et qui est au même niveau que savoir sauter, ou savoir-faire une pirouette¹¹⁰ ». La voltigeuse souligne davantage dans son entretien que l'acquisition de la confiance est successive et commence d'abord par : « une confiance en soi de bien se connaître dans ses capacités, dans ses limites de savoir jusqu'où on peut les pousser sans avoir du danger ni pour nous-même, ni pour l'autre, pour éviter de lui faire du mal¹¹¹ ». La connaissance de ses propres limites fait, en conséquence, partie de la virtuosité d'un sportif de haut niveau. S'il ne sait pas maîtriser son corps, il ne pourra pas interagir en sécurité avec ses partenaires, ce qui est fondamental dans la relation d'un porté. Airelle Caen nous permet d'approfondir dans cette condition d'équilibre fragile entre un porteur et un voltigeur, qui se cultive successivement et doit se maintenir en permanence. La chercheuse Christine Roquet

¹⁰⁹ DUMONT, Agathe, « Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance », *Quand le cirque rencontre la danse*, Paris, Hors les Murs, 2011, p. 5.

¹¹⁰ Annexe 5, *Art.Cit.*

¹¹¹ *Idem*

parle davantage pour l'échange de dynamique parmi les deux rôles du porteur et de celui qui est porté :

Cet acte suppose deux rôles distincts pouvant s'échanger : un pôle dit "actif" (un partenaire porte l'autre) et un rôle dit "passif" (le second partenaire qui se laisse porter). De fait, le porteur est actif-passif, il lui faut accueillir le poids de l'autre pour le déplacer, et le porté est passif-actif, il accompagne le mouvement et n'est pas relâché. Bref, porter/être porté est un mouvement signe d'un dialogue tonique et dynamique¹¹².

Malgré la responsabilité et le poids qu'assume le porteur, le voltigeur est aussi chargé de protéger le corps de son partenaire. La manière dont il se positionne et il maîtrise son poids protège réciproquement le corps du porteur, dont l'œuvre devient moins dangereux¹¹³.

Après la marche de Bellar San Vicente les performeurs quittent le plateau sauf Airelle Caen, qui reste allongée sur le sol. Le chorégraphe laisse cette séquence de transition où le plateau, habité par une seule personne, semble vaste et infini. Nous entendons un témoignage de la voltigeuse Airelle Caen qui parle d'une expérience de chute, où le porteur du milieu n'a pas pu monter pour la porter et elle s'est écrasée sur les épaules du porteur de base :

C'était une figure difficile [...] Je n'ai pas du tout vu la chose venir. J'ai juste senti qu'au moment où j'aurais dû arriver et sentir les épaules de mon porteur sur mes pieds, il n'y avait que du vide. J'ai senti l'accélération de mon mouvement à la fois dans sa rotation et puis, dans sa chute. Il donne la sensation que le sol ouvre dans tes pieds et que tu es avalé, aspiré dans le vide avec une grande vitesse. Tu perds la notion de l'espace, tu ne sais plus où est le sol, où est le plafond. Instinctivement, j'ai fermé les yeux et je n'ai plus rien fait de mon corps. Je n'ai pas senti l'impact du sol, mais du corps de mes porteurs qui étaient dessous et j'ai senti le cri d'un de mes attrapeurs qui s'est blessé fort sur mon poids et moi je n'avais rien¹¹⁴.

Cette expérience du vide se renforce dans l'imaginaire des spectateurs pendant que la voltigeuse se lève du sol et commence à marcher successivement jusqu'à la sortie droite du plateau. La fragilité de cette expérience nous dévoile un autre aspect de la pratique des sportifs de haut niveau, celui de l'accident et de l'impact sur l'autre. Afin de protéger un autre corps, un acrobate peut risquer son propre bien-être. Le contrat de confiance qui s'élabore et la conscience d'un accident ne permet pas au porteur d'abandonner son partenaire. Cette qualité

¹¹² ROQUET, Christine, *Op. Cit.*, p.182.

¹¹³ Nous voudrions ici souligner le même avis que partage la voltigeuse Airelle Caen avec la chercheuse sur la responsabilité réciproque du voltigeur vers son porteur : « La responsabilité du porteur, c'est d'empêcher que le voltigeur tombe, mais je trouve qu'en tant que voltigeurs, on a aussi beaucoup de responsabilité à l'endroit de ne pas faire mal au porteur. Alors, c'est aussi une confiance et une connaissance d'abord de soi-même et cette connaissance, elle donne confiance et ainsi de suite. », Annexe 5, *Art. Cit.*

¹¹⁴ CAEN, Airelle, extrait de son entretien pendant le spectacle.

d'extrême communication dévoile la nature profondément humaine qu'apporte le corps aérien. Penché entre les deux niveaux de la terre et du ciel, l'acrobate est censé de trouver un équilibre pour unir ces deux extrémités¹¹⁵.

Dans ce spectacle, l'attention ne se manifeste pas seulement entre les performeurs, mais aussi de la part du chorégraphe vers eux. Cette condition crée une dynamique de création, qui rend possible la rencontre interartistique entre danse, acrobatie, escalade et la pratique de la *highline*. Le regard attentif que porte chacun de ces individus vers l'univers de la pratique physique des autres est nécessaire pour trouver un équilibre commun pendant la création du spectacle. En étant extrêmement attentif au potentiel des corps avec lesquels il crée, Rachid Ouramdane respecte le temps qu'il leur faut pour définir une figure ou pour créer des ponts parmi les différentes séquences.

Ainsi, après quelques sauts successifs de trois voltigeurs sur le mur, il s'ensuit une séquence de transition : Après avoir poussé Bellar San Vicente sur le mur, David Aubé la rattrape avec ses bras par le haut de son corps pour la faire tourner pendant que les autres acrobates restent debouts sur le plateau. Ensuite, il la dépose sur le plateau et tous les acrobates commencent à courir dans une direction précise. Bellar San Vicente se dirige vers le porteur Yamil Falvella en même temps qu'Airelle Caen court vers David Aubé. Les deux porteurs profitent de l'élan de la course de leurs partenaires pour les rattraper chacun par le centre de leur corps et faire un tour avec elles. Hamza Benlabied court pour sauter sur le mur. Le voltigeur Lorïc Fouchereau et son binôme Peter Freeman s'en rapprochent pour effectuer un saut en



arrière à l'aide de l'acrobate qui est accroché sur le mur. Ce moment permet aux performeurs de prendre un souffle nécessaire avant qu'ils reprennent leurs

Figure 21 © Danai Papadopoulos, Extrait de la répétition à Annecy, mai 2021

¹¹⁵ Nous rappelons ici l'étymologie du mot acrobate issu du grec ancien ἀκροβάτης : « Commençons par explorer la posture d'équilibre sur les mains. Rappelons que le terme "acrobate" est hérité du grec "marche des extrêmes" », DUMONT, Agathe, « Les virtuoses du déséquilibre », *Art. Cit.*, p.5.

sauts successifs vers le mur jusqu'à la séquence *des chimpanzés*¹¹⁶.

D'ailleurs, certains performeurs reconnaissent que cette approche sensible du chorégraphe les fait évoluer dans leur propre discipline. La voltigeuse Airelle Caen partage ses réflexes pendant son entretien sur la manière dont le chorégraphe nourrit sa pratique corporelle de portés acrobatiques : « Travailler avec Rachid est comme s'il me remplaçait à l'endroit de l'essence de mon art. Qu'est ce qui est beau dans notre toucher ? Qu'est ce qui raconte quoi quand on se porte les uns les autres ? J'aime bien son regard si sensible à l'endroit de ma pratique¹¹⁷ ».

La voltigeuse reconnaît ici l'intention du chorégraphe de faire déplacer le regard à la fois du spectateur et du performeur pour sa propre pratique physique. C'est grâce à son écoute et à l'écoute laquelle invite les performeurs pendant ce spectacle, que le chorégraphe nourrit la notion du corps aérien. L'extrême de ses capacités physiques s'exprime non seulement dans les portés ou la virtuosité gestuelle, mais plus profondément à travers cette communauté des êtres qui s'inscrivent dans un univers de création interartistique. Le regard que Rachid Ouramdane porte pour les différentes disciplines lui permet de proposer une esthétique différente qui va au-delà du vertueux. Dans sa thèse, Agathe Dumont parle exactement de cette transformation de « la virtuosité physique » en une « virtuosité du sentir » :

[...] il s'agit en effet de faire l'aller-retour entre ce qui est montré et ce qui est caché, d'envisager la matérialité du geste virtuose dans ce qu'il a de plus physiquement visible jusqu'à ne le rendre plus que perceptible. Il existe donc des seuils entre une virtuosité du visible et une virtuosité du sentir, conférant d'autres pouvoirs au geste virtuose¹¹⁸.

Nous pouvons retrouver ces éléments dans l'intention de la chorégraphie de Rachid Ouramdane, car il essaie d'intensifier la présence des performeurs à travers un regard attentif vers l'autre et l'espace qui est autour. Le spectacle se termine, ainsi, avec la rencontre de deux niveaux du ciel et de la terre pendant que le *highliner* Nathan Paulin saute pour rejoindre les autres performeurs. Une dernière marche collective et légèrement suspendue mène progressivement les performeurs à quitter le plateau.

¹¹⁶ Pour mieux visualiser de quoi il s'agit, il faudrait regarder la figure sur le p.47.

¹¹⁷ Annexe 5, Art. Cit.

¹¹⁸ DUMONT, Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage XXème-XXIème siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, Op. Cit., p. 227.

Partie 2

-

Les témoignages d'un univers artistique

A. Möbius

En ce qui concerne ce spectacle, je n'ai pas eu malheureusement l'occasion de le suivre au théâtre. Mes remarques se sont basées à la fois sur les témoignages de la compagnie XY et du chorégraphe Rachid Ouramdane, ainsi qu'à la prise vidéo à laquelle ils m'ont donné l'accès.

1. Un ruban en déploiement permanent.

La lumière s'allume et nous dévoile un grand carré tout blanc. Dix-neuf personnes habillées en noir se rapprochent progressivement avec une marche lente et se divisent sur la surface vide du plateau en silence. Nous assistons à une réunion qui transmet une sorte de puissance, pareille à celle d'une meute des animaux. Ils regardent les spectateurs tous ensemble en transmettant une forte sensation de présence. Une fois que tous les acrobates sont réunis sur le plateau, la musique se lance. Un son qui rappelle le pendule d'un chronomètre monte progressivement en même temps que les acrobates à pieds parallèles commencent à lever leurs mains. Sous le son d'une batterie, tous les acrobates baissent soudain leurs bras et tapent ensemble sur les deux côtés de leur corps. C'est le signe du départ.

Ils se mettent à un rythme de marche continu, qui s'habite par des portés et des sauts acrobatiques. Cette vitesse de changement des niveaux surprend le spectateur qui n'arrive pas à s'apercevoir des allers-retours incessants, dont le vol d'acrobates devient l'élan. Une voltigeuse saute, comme si elle voulait s'allonger, au centre du plateau et six porteurs la rattrapent chacun par un de ces côtés : un la prend par ses épaules et un autre par ses deux pieds, pendant que les restes se mettent par deux à droite et à gauche, pour rattraper le haut et le bas de son corps. Ils la poussent en l'air, comme si elle était une étoile de mer et ils la rattrapent. Ils suivent plusieurs sauts pareils entre les voltigeurs, qui échangent souvent dans l'air des



Figure 22 © Ian Grandjean, *Möbius*.

groupes de porteurs, qui restent toujours sur place pour assurer l'atterrissage.

Ce premier élan s'éteint successivement par un câlin en giration qu'effectuent simultanément plusieurs binômes en s'éloignant du plateau. Seuls Yamil Falvella et Airelle Caen restent embrassés quelques instants sur le plateau vide. La voltigeuse rattrape le porteur par le centre de son corps et marche pendant qu'il est penché sur ses épaules. Dès qu'elle le dépose sur le sol, le porteur la rattrape en échange, mais en la mettant en arrière sur ses épaules. Ils construisent après une colonne en même temps que d'autres binômes de colonnes rentrent sur le plateau¹¹⁹. Nous assistons à une course collective, où chaque fois qu'un nouveau binôme de colonne rentre sur le plateau, tous les binômes courent ensemble d'un côté du plateau à l'autre en changeant chaque fois leur direction, comme s'ils suivaient un courant d'air. Les voltigeurs ouvrent leurs bras et en étant toujours sur les épaules de leur partenaire, ils tournent tous ensemble pour s'arrêter de l'autre côté. Cette petite danse dans les airs continue pour quelques minutes pendant lesquels les différents binômes des colonnes tournent légèrement l'un à côté de l'autre, comme des oiseaux qui passent sans qu'ils se touchent.

Par la suite, il y a deux colonnes de trois qui commencent à se construire. Les autres acrobates se rapprochent autour de chacune pour aider à sa déconstruction. La colonne se suspend légèrement et commence à se déconstruire, comme si elle était un domino. Le rythme s'accélère quand nous arrivons à la dernière pièce, dans ce cas, l'acrobate qui était au sommet de la colonne. Yamil Falvella rattrape dans ses bras Bellar San Vicente et traverse le plateau pendant que tous les autres acrobates sont allongés sur le sol en créant un cercle. Nous avons presque l'impression d'un ruban noir qui est déroulé sur le plateau. Progressivement les acrobates se lèvent en construisant de nouveau des colonnes de la même manière de domino qu'ils les avaient déconstruites. Le groupe se divise entre les acrobates qui font partie de la colonne et ceux qui aident à sa reconstruction en levant les acrobates allongés. Un porteur prend sur ses épaules les pieds d'une voltigeuse, qui est allongée devant lui vers la direction du cercle, pendant que les autres acrobates les aident à retrouver un équilibre en se levant du sol. Cette séquence de construction et de déconstruction continue des colonnes se fond progressivement sous une lumière bleu-mauve.

Cette nouvelle illumination crée un effet d'ombre qui attire le spectateur. Six colonnes de trois se construisent de nouveau et tous ensemble marchent lentement en cercle. Nous

¹¹⁹ Pour le terme de colonne, nous rappelons ici qu'il s'agit d'un porté, où une personne apporte une autre debout sur ses épaules. Pour plus de détails, voir le glossaire.

avons l'impression d'une fleur qui ouvre et éteint ses pétales. Les six porteurs restent finalement seuls sur le plateau et continuent à bouger leurs bras comme s'ils gardaient encore leurs partenaires sur leurs épaules. Ils ressemblent presque à des oiseaux, qui cherchent à s'orienter dans l'espace avec leurs ailes ouvertes.

La foule des autres acrobates, habillés en blanc et beige, revient sur le plateau en courant. La musique signale cette nouvelle entrée par le son des petites clochettes et la lumière devient neutre de nouveau. Un continuum de sauts et des portés acrobatiques nous surprennent par leur vitesse et leur rythme incessant. Les acrobates créent des lignes en se mettant l'un derrière l'autre sur le sol. Ils les déconstruisent en s'allongeant et en se levant de nouveau toujours comme si c'était un domino. Ce motif continue jusqu'au moment où ils quittent le plateau, sauf un porteur qui y reste seul. Il s'agit encore d'un moment de transition, d'une pause parmi les échanges sans arrêt.

Par l'élan d'une nouvelle course, le collectif des acrobates rejoint leur collègue. Ce sont d'abord les porteurs qui s'installent pour créer une base pour les banquines¹²⁰. Six corps des voltigeurs se jettent et se rattrapent simultanément dans les airs, en nous évoquant, encore une fois, le vol des oiseaux. Un nouveau cercle se construit par les acrobates qui courent tout autour de la voltigeuse Bellar San Vincente, qui se met au milieu du plateau. Trois porteurs l'invitent successivement à une giration. Le premier la rattrape par le centre de son corps et tourne autour avec elle en l'emportant dans son câlin. Les acrobates ralentissent leur course pendant que le deuxième porteur se rapproche au milieu du plateau pour remplacer son collègue. Il rattrape Bella San Vicente pendant qu'elle tourne encore et continue en giration avec elle. Cette accélération réanime la course des acrobates tout autour du cercle, qui s'arrête de nouveau et recommence pendant que le troisième porteur lance la dernière giration avec la voltigeuse. Cette image ressemble à une horloge dont les numéros se mettent en mouvement synchronisé à travers une aiguille en giration permanente, comme une boussole qui mène vers toutes les directions.

Comme s'ils étaient magnétisés, les acrobates se mettent ensuite dans un mouvement collectif qui s'organise à travers des sauts en l'air. Une voltigeuse saute sur une colonne de deux, qui s'écrase progressivement après que l'acrobate au milieu accepte son corps. Les autres performeurs suivent l'élan du mouvement du vol en pliant leurs pieds vers la direction du saut ou en tombant en même temps que la colonne se déconstruit. Hamza Benlabied, qui tombe en dernier, attire l'attention du reste du collectif, qui s'arrête momentanément pour le

¹²⁰ Voir le glossaire.

regarder. Airelle Caen se rapproche et lui donne sa main afin qu'il se lève du sol. Ce motif de *fall and recovery*, pour reprendre le terme de la chorégraphe Doris Humphrey, intensifie le continuum qui qualifie l'ensemble de la chorégraphie du spectacle¹²¹.

Il s'agit d'un motif répétitif, accompagnateur des figures acrobatiques, qui nous coupent le souffle. Une colonne des trois acrobates se construit au milieu du plateau. Les deux porteurs acceptent un troisième et restent en attente. A côté d'eux, trois autres porteurs créent la base d'une banquine d'où va sauter la voltigeuse Maélie Palomo. Le porteur qui est de dos vers la colonne estime bien la distance qu'il faut pour le saut avec sa main. La voltigeuse monte sur la base de la banquine et elle tourne légèrement sa tête pour visualiser également la distance avant de sauter. Nous sentons la concentration élevée de tout le groupe pour l'exécution de la figure. La voltigeuse se prépare en essuyant la sueur de ses mains sur ses vêtements. Les autres porteurs du groupe restent à proximité pour renforcer les appuis de la colonne qui va accepter son poids. Les quatre performeurs de la banquine lui donnent une pulsion et en faisant une roulade en arrière elle atterrit sur les épaules du troisième porteur de la colonne. Le public applaudit impressionné. Après quelques instants, la colonne se déconstruit comme si un de ces porteurs allait tomber sur le sol. C'est le geste initial qui anime une série de chutes sur le sol. Pendant que tout le groupe marche, un acrobate se suspend au risque de tomber, alors que les autres courent vers son côté pour le rattraper.

Il s'agit d'une séquence qui met en évidence l'écoute profonde, la communication ainsi que la confiance qui s'élabore parmi le groupe de ces dix-neufs performeurs. Le spectateur ressent l'agonie des acrobates afin de protéger la personne qui risque de tomber. Les réflexes qu'ils élaborent pour offrir des appuis entre eux cristallisent le paysage chorégraphique. Nous suivons presque le souffle de chaque chute et en même temps, nous n'arrivons pas à les capter tous dans leur continuum. La musique discrète au son des batteries et du bas électrique intensifie la tension que quelque chose d'inattendu, comme une chute, peut arriver.

Les acrobates s'allongent progressivement au sol sauf Maélie Palomo qui reste debout. Elle commence à faire un long pont acrobatique en arrière afin de toucher le sol. La lenteur progressive de son mouvement impressionne par sa souplesse. En même temps, cela permet un moment de repos à la fois aux acrobates et au spectateur, qui se permet de se

¹²¹ « Dans son travail [=Doris Humphrey] du *fall and recovery*, de la chute et du rétablissement, réside une recherche du rythme [...] », PAGES, Sylviane, « Tomber », in GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle (direc.), *Op. Cit.*, p.43.

concentrer sur un seul mouvement avant qu'il se plonge de nouveau dans l'élan du continuum de la chorégraphie. Les acrobates reprennent par une séquence de construction



Figure 23 © Christophe Raynaud de Lage, *Möbius*.

des colonnes à l'horizontal, comme si les corps des voltigeurs étaient des vagues qui ondulaient. Les porteurs les aident à se lever du sol en créant un mouvement pareil au déploiement d'un ruban ou d'une hélice d'ADN. Bellar

San Vicente reste seule sur le plateau avec la voltigeuse Paula Wittib sur ces épaules. Hamza Benlabied rentre et prend Paula Wittib par ses deux bras pour la faire descendre au sol, pendant qu'un autre porteur tire Bellar San Vincente hors du plateau. Nous suivons cette lente descente dans le silence en admirant la force du corps de l'acrobate. Le contraste entre la force des muscles et la fragilité d'un corps qui doit se protéger capte notre attention.

La voltigeuse reste finalement seule pour quelques instants. Les autres acrobates la rejoignent en se divisant autour d'elle dans le schéma de la croix. Les moments où un acrobate reste seul sur le plateau fonctionnent comme des motifs de transition pendant tout le spectacle en soulignant le contraste entre l'unité et le groupe. Quand le plateau reste vide nous pouvons apercevoir à quel point il est grand et quand le collectif se réunit, nous prenons de nouveau conscience à quel point ils sont nombreux.

Tous les acrobates font un plié et ils essayent de faire monter Paula Wittib. Nous n'arrivons pas à visualiser les figures des acrobates autour de la voltigeuse, quand soudain nous la voyons changer de niveau en montant sur les épaules de Bellar San Vincente, qui reste couverte par les porteurs autour d'elle. Un nouveau vague des acrobates rattrape maintenant les deux voltigeuses, qui s'installent sur les épaules d'une troisième acrobate toujours invisible par le public. Paula Wittib se décale légèrement en arrière jusqu'à ce qu'elle s'attire par son poids et elle tombe sur ses partenaires, qui la rattrapent. La foule des acrobates pousse de nouveau Bellar San Vincente qu'elle construise une colonne des trois avec Airelle Caen et Lorïc Fouchereau, qui se cache toujours par les acrobates autour. Les colonnes se fondent et se déconstruisent, ainsi, successivement de la même manière jusqu'à ce que Lorïc Fouchereau atterrisse sur le sol. Le motif de faire et de défaire devient également

un fil conducteur de *Möbius*, comme un ruban qui s'attache et se détache tout au long du spectacle.

La séquence suivante se qualifie par le contraste entre l'ensemble et l'unité. Chaque fois, un acrobate s'éloigne de la foule des autres en courant et il essaye de revenir vers le groupe pour l'intégrer de nouveau. La foule le pousse parfois loin comme s'il les avait trahis



Figure 24 © Christophe Raynaud de Lage, *Möbius*.

et ils ne voulaient plus l'accepter. Souvent, quelqu'un fait un saut en se jetant en l'air parmi les autres, comme un poisson qui sort momentanément de la mer. Les acrobates qui courent loin des autres s'apparentent à des électrons, qui gravitent toujours autour du noyau de leur atome. L'organicité du mouvement de la chorégraphie crée souvent des ressemblances avec le mouvement naturel d'un organisme vivant.

Cette séquence rythmée amène à une marche ralentie du porteur Abdeliazide Senhadji. La lumière baisse en obscurcissant le plateau. Tous les acrobates, allongés sur le plateau, se mettent à rouler très lentement en accompagnant la marche de leur partenaire. Cette séquence nous rappelle la naissance d'un organisme, qui explore son mouvement pour la première fois. La lumière revient progressivement dans son état initial du blanc neutre, qui nous dévoile mieux les détails du mouvement sur le plateau. Elle suit une figure acrobatique remarquable de la construction d'une colonne à travers une pyramide : Quatre colonnes de deux se mettent l'une devant l'autre. Deux voltigeurs les rejoignent progressivement en passant des épaules du porteur d'une colonne à celles d'une autre. Une troisième voltigeuse, Paula Wiitb, commence à monter en diagonal en utilisant comme dernier appui le dos d'Airelle Caen, qui, en étant sur le sommet d'une colonne des trois, se penche vers Lorïc Focherau. Lui, lève ses bras quand il sent le poids de Paula Wittib qui se rapproche. Il l'apporte par l'arrière sur ces épaules et ils créent, ainsi, une colonne de quatre. Les porteurs à côté d'eux offrent toujours leur support en restant attentifs.

La dernière séquence du spectacle se marque par une course collective des acrobates en *skip*. Ils traversent le plateau en diagonal d'un côté à l'autre en rentrant et sortant toujours au même mouvement. Nous restons toujours surpris par les échanges à la fois rapides et harmonieux des acrobates qui croisent le plateau. Les figures acrobatiques suivantes attirent les spectateurs par le risque élevé et la précision qu'elles demandent pendant leur exécution.

Par exemple, une colonne de deux accepte Airelle Caen qui saute et atterrit, après un saut inversé en l'air, sur les épaules du deuxième acrobate de la colonne. En même temps qu'elle tombe en suspension, Lorïc Fouchereau prend sa place en salto. Éblouis par tous ses portés, qui viennent, selon Rachid Ouramdane, « troubler le rapport à la gravité¹²² », nous nous perdons dans une course finale de dix-neufs acrobates. Habillés tous en noir, comme au début, ils rentrent et sortent sur le plateau, qui se vide et se remplit en continu par leur présence jusqu'à ce que la lumière s'éteigne. Un fort applaudissement franchit ce ruban qui se déploie vers l'infini.

2. Le motif de la murmuration.

« Ces chorégraphies aux accélérations subites, aux vortex étourdissants, avec des puits qui se creusent dans sa masse, des effets ruban de Moebius continus, des dispersions soudaines et des regroupements encore plus rapides donnant l'impression d'une exploration enjouée de l'étendue [...]»¹²³.

Dans le dossier de presse, la compagnie XY souligne le phénomène naturel de la murmuration duquel elle est inspirée pour créer le spectacle de *Möbius* : « [...] la Cie XY s'attache à explorer les conflits de l'acte acrobatique en cherchant, par analogie, du côté des phénomènes naturels tels que les murmurations [...] des vols coordonnés, où chaque membre réagit de façon quasi simultanée comme s'il ne formait qu'un seul être¹²⁴ ». Les vols simultanés des oiseaux qui ne forment qu'un seul corps constitue un des axes principaux de la chorégraphie de *Möbius*. Pendant tout le spectacle, nous suivons le mouvement de dix-neuf acrobates sans pouvoir comprendre ce qui anime le continuum de leurs gestes ou distinguer le début de la fin. Cette image du mouvement continu collectif va au-delà de la chorégraphie, en se prolongeant même au processus de création de ce spectacle.

Aussi bien les acrobates qui ont participé aux *Corps extrêmes* que Rachid Ouramadane m'ont précisé qu'il s'agit d'une création collective de la compagnie XY à laquelle le chorégraphe était invité à participer en tant que collaborateur artistique. C'est d'ailleurs

¹²² PIGACHE Marie, OLLIVIER-BATAIL, Lise, « *Möbius* », *Pièce [dé]montée : Dossiers pédagogiques « théâtre » et « arts du cirque »*, Editions, Réseau Canopé, No 314, septembre 2019, <http://www.theatredurance.fr/wp-content/uploads/2020/11/NT-piece-de-montee-mobius-23672-16321.pdf>, consulté le 19.08.2021, p.23.

¹²³ BAILLY, Jean-Christophe, « À partir des murmurations : écouter voir », *Po&sie*, vol. 167-168, no. 1-2, 2019, p.37.

¹²⁴ CIE XY, *Möbius*, dossier de création, 2019, p. 3-4.

grâce à ce spectacle que les deux univers artistiques se sont rencontrés pour la première fois. En ce qui concerne Rachid Ouramadane, son intérêt particulier de mener un regard intime dans une création collective préexistait déjà depuis sa collaboration avec des grands ensembles, tels que le ballet de l'opéra de Lorraine. A l'occasion de sa création *Murmuration* en 2017, il souligne l'aspect rénovant du mouvement collectif lors de l'écriture d'un espace chorégraphique :

L'écriture faussement brouillonne pour des grands ensembles que je développe depuis quelques années s'appuie sur l'accumulation de motifs chorégraphiques enchaînés à très grande vitesse qui invente une danse où tout échappe au regard et propose ainsi une métaphore du vivant. Cette écriture révèle la singularité de chaque personne sur scène et raconte en creux la façon dont il nous faut tous négocier au quotidien pour trouver notre place parmi les autres. Ce concentré de danse invente un environnement sous tension, où la relation entre l'individu et le groupe ne cesse de se réinventer¹²⁵.

Dans cet extrait, Rachid Ouramadane parle du dispositif qu'offre la vitesse pendant un mouvement collectif en mettant en question la singularité de l'individu dans un groupe. Il s'agit d'un élément visible parmi plusieurs séquences de *Möbius*. La grande vitesse qui s'élabore pendant la course permanente des acrobates s'avère même nécessaire quand ils doivent exécuter avec précision et sécurité leurs figures. De plus, les habits identiques et les figures qui demandent souvent la participation de tous les acrobates, renforcent le sens de collectivité. En même temps, nous pouvons souligner le motif répétitif de transition où un seul acrobate ou un duo anime de nouveau le rythme de la chorégraphie. Ces séquences de transition nous permettent de réfléchir davantage autour de la relation de l'individu face au groupe : à quel point la présence de chacun est-il nécessaire pour mener une figure ? Comment ces dix-neuf acrobates arrivent à se mettre en mouvement tous ensemble en gardant, en même temps, chacun sa singularité ?

Il s'agit des questions presque philosophiques que le spectacle nous invite à réfléchir. Pourtant, nous n'arrivons pas à les creuser sans prendre en considération le moyen principal à travers lequel elles se posent : le corps aérien. Plus que des numéros acrobatiques, *Möbius* constitue une chorégraphie d'acrodanse, où des corps divers explorent leur potentiel à travers une chaîne de mouvement aérien. Le grand nombre des acrobates permet, sans doute, un nouveau potentiel pour le mouvement. A travers leurs entretiens, les acrobates de XY parlent de leur opportunité d'éprouver des figures très rares pour leur métier et impossibles à faire sans la présence d'autant des personnes :

¹²⁵ OURAMADANE, Rachid, « Murmuration », dossier de presse *Festivités 3*, Opéra de Lorraine, 2017.

[...] en cirque en France, on n'a pas l'opportunité de travailler souvent en collectif et faire le type de figures qui font les XY. En plus, cette idée de travailler en parades permet de faire les figures plus périlleuses. Il y a toujours des personnes en bas pour assurer le risque d'une figure difficile qui pourrait peut-être ne pas marcher¹²⁶.

Le porteur David Aubé, souligne ici l'importance de support supplémentaire de la part des porteurs, afin que les acrobates effectuent une figure dangereuse, telle que la construction de la colonne en quatre par un salto en arrière, par exemple. Cela nous permet de s'apercevoir davantage de l'attention qu'il faut mettre en place, afin de permettre l'exécution d'un mouvement. La voltigeuse Maélie Palomo ne pourra jamais arriver sur les épaules du porteur Abdeliazide Senhadji sans le support supplémentaire des porteurs qui sont à côté de la colonne. En même temps, certaines figures singulières, qui créent le fil parmi les différentes séquences, soulignent discrètement le potentiel que chaque acrobate apporte au groupe séparément. Par exemple, la souplesse du corps de Maélie Palomo lui permet de remplir une séquence par son pont acrobatique, pendant que les autres acrobates sont déjà allongés.

De plus, si l'on pense au risque élevé des figures, nous pouvons encore mieux nous apercevoir du rôle essentiel que chaque acrobate porte séparément. L'emplacement de chacun des acrobates au moment et à l'endroit correct permet l'enchaînement du mouvement continu. La vitesse constitue aussi un élément fondamental qui permet ces échanges. Le porteur Seppe Van Looveren a remarqué pendant son entretien que *Möbius* leur a permis d'expérimenter une autre temporalité, en ce qui concerne même la préparation d'une figure :

Pendant la création de *Möbius*, on a essayé d'enlever le temps de préparation. En cirque, on fait souvent des séquences difficiles qui exigent un moment où tu vas prendre une aspiration et te concentrer avant d'y aller. En *Möbius*, au contraire, la ligne était plutôt d'avoir un mouvement continu sans avoir beaucoup d'arrêts¹²⁷.

L'acrobate souligne ici la différence entre un spectacle du cirque et la création de *Möbius*, où nous avons une organicité de mouvement qui ne permet pas des arrêts habituels avant l'exécution d'une figure. D'ailleurs, c'est à travers cette ligne conductive de mouvement continu que le corps aérien dialogue avec la chorégraphie. Le rédacteur des plusieurs revues de danse Christophe Martin souligne davantage cette relation entre le cirque et la danse contemporains :

¹²⁶ Annexe 2, Art. Cit.

¹²⁷ Annexe 4, Art. Cit.

[...] comme dans la danse contemporaine, le cirque d'aujourd'hui réduit les entrées et sorties, pour travailler la coexistence des corps et penser leurs relations mutuelles. La multiplication des espaces et des actions en présence tend à permettre un regard plus vagabond, une perception flottante conduisant à considérer le spectacle de cirque comme un ensemble autonome en marche, ouvert, affranchi de la succession des numéros et de l'autoritaire direction dramaturgique¹²⁸.

Selon cette citation, la coprésence des corps sur scène intensifie la sensation de l'organicité de leur mouvement en évitant la division traditionnelle des séquences par numéro acrobatique. Cela crée à la fois des interactions intéressantes parmi les acrobates, mais constitue aussi un dispositif dramaturgique. Dans le cas de *Möbius*, nous pouvons souligner les liens qui se créent parmi tous ces performeurs qui restent présents pour mener à ce continuum et permettre l'exécution des figures périlleuses. La dramaturgie gravite, ainsi, autour des relations qui se créent, de l'importance de la présence sur scène et de l'attention vers l'autre. Par exemple, nous pouvons ici rappeler l'écoute profonde parmi les acrobates pendant les séquences, qualifiées par le motif du *fall and recovery* que nous avons déjà évoqué pendant la description du spectacle, où quelqu'un risque de tomber sur le sol et les autres le rattrapent avant qu'il tombe.

Par sa collaboration artistique avec la compagnie XY, Rachid Ouramdane a essayé de coordonner leurs actions sur scène non seulement dans la même figure, mais dans leur ensemble :

Je les ai, alors, invités à se synchroniser [...] entre tous les figures et tous les mouvements. Quand l'un fait un geste, l'autre doit réagir d'une certaine manière. Je les ai demandés de travailler dans une mécanique complexe en une sorte d'horlogerie où tout semble un peu en une chaîne de réaction, où tout arrive de façon parfaitement millimétrée au bon moment¹²⁹.

Ce qu'il dit le chorégraphe sur une coordination globale des gestes devient clair pendant les séquences des constructions et des déconstructions à la manière de domino, ainsi que dans la deuxième partie, où nous avons des mouvements consécutifs à l'ordre d'une chaîne. Quand nous réfléchissons au mouvement extrême que ces corps effectuent, au flux continu et à la prise de vitesse qu'exigent les figures, nous nous rendons compte du défi que le mouvement continu pose pour les acrobates. Dans le cas de *Möbius*, il y a certains éléments qui rendent possibles les transitions d'un niveau à l'autre en apportant vers ce continuum de la chorégraphie. Ceux-ci sont la course et le passage du sol. Contrairement

¹²⁸ MARTIN, Christophe, LATTUADA, Francesca, « Une certaine connivence », in WALLON, Emmanuel (dir.) et al., *Op. Cit.*, p.94.

¹²⁹ Annexe 1, *Art. Cit.*

aux oiseaux qui se rejoignent directement dans l'air pendant les murmurations, les acrobates sont obligés de traverser toujours le sol avant de "voler" dans les airs. La voltigeuse Airelle Caen constate autour de ces deux éléments par rapport au spectacle :

C'est vrai que dans l'acrobatie, on a parfois la tendance de rester un peu bloqué sur notre tempo. C'est quelque chose qu'on travaille beaucoup pour être ensemble, pour pouvoir s'envoler. Alors, le fait de confronter notre tempo, qui semblait comme quelque chose de très immuable, et surtout à des grandes vitesses, m'a complètement permis de voir quelque chose de nouveau à apparaître. [...] il y a des grands moments quand on court [...], où, tout d'un coup, l'énergie peut se libérer et revenir plus vers le sol, qui est, quand même, notre quotidien. Alors, le fait de retrouver le sol et de pouvoir lâcher l'énergie dans des courses, c'est extrêmement puissant et c'est extrêmement important pour revenir après dans une voltige avec une justesse d'état¹³⁰.

C'est intéressant que la continuité du mouvement immerge non seulement le spectateur à travers une kinesthésie, mais même l'acrobate, qui éprouve presque une nouvelle expérience physique au-delà de ses habitudes. D'ailleurs, l'acrobate Lorïc Fouchereau m'a parlé du défi que pose pour les acrobates l'état de continuum et la liaison parmi les différentes figures :

[...] notre discipline, elle a besoin d'une tonicité et que les choses sont très précises techniquement sur des sauts, sur des respirations etc. [...] Nous avons dû travailler pour trouver une décontraction avec le sol, comment nous pouvons absorber le sol tout en étant assez forts et gainés. C'est-à-dire qu'il fallait être solides sur nos figures tout le temps juste après ou juste avant et les mélanger avec des courbes, de la douceur, de l'apesanteur¹³¹.

Nous pouvons, ainsi, mieux apercevoir les échanges entre les deux univers artistiques de la danse contemporaine et de l'acrobatie. Le changement d'une situation à l'autre de manière que le corps soit toujours prêt à reprendre en toute sécurité a exigé un travail supplémentaire de la part des acrobates. En même temps, ce changement du tempo ajoute à leur réactivité et à l'attention qu'ils élaborent l'un pour l'autre. Comme le constate de nouveau Christophe Martin : « C'est encore vrai pour l'accident. La chorégraphie en régule le flux, facilitant son intégration ¹³² ». Ce danger, étant intégré dans le rythme continu de la chorégraphie, résonne, en outre, avec le phénomène naturel de la murmuration. Les oiseaux décident de voler tous ensemble pour éviter la menace d'un oiseau prédateur. Selon l'auteur français Jean-Christophe Bailly : « Quant à la raison la plupart du temps invoquée pour

¹³⁰ Annexe 5, *Art.Cit.*.

¹³¹ Annexe 7, *Art.Cit.*

¹³² MARTIN, Christophe, LATTUADA, Francesca, *Op. Cit.*, p.94.

expliquer ces somptueuses murmurations, [...] il s'agirait, selon elle, d'une technique collective mise au point pour échapper aux prédateurs¹³³ ».

A travers, alors, tous ces éléments, nous cherchons à ''palper'' les liens de la chorégraphie du spectacle de *Möbius*. La continuité du mouvement pose un défi pour le corps aérien qui doit davantage préciser ses repères pour éviter le risque d'un accident. La présence consciente et la réactive de chacun de dix-neufs corps sur scène amène vers cette organicité de domino, où l'un geste enchaîne un autre. Nous retrouvons de nouveau la mise en valeur de l'attention pour l'autre pendant la dramaturgie du spectacle, qui est enrichie par la présence d'un collectif sur scène. La responsabilité pour assurer une figure et mener à la confiance ne concerne pas seulement un binôme, mais une communauté. Cela semble influencer même le processus de création de ce spectacle, pour qui chaque acrobate apporte un élément au sein du collectif. Le changement des niveaux et le passage du sol créent une matière pour la composition de l'espace chorégraphique, ainsi que pour l'expérience physique de chaque performeur, qui cherche à coordonner ses gestes avec celles des autres et simultanément dans une temporalité globale de la création. Comme le déclare déjà le titre, il s'agit d'un mouvement qui transmet « visuellement et métaphoriquement ce principe de continuum sans cesse renouvelé sous la forme d'un ruban de Möbius¹³⁴ ».

¹³³ BAILLY, Jean-Christophe, *Art. Cit.*, p.37

¹³⁴ CIE XY, *Möbius*, dossier de création, 2019, p. 6.

B. Les Traceurs.

Nous voudrions ici rappeler que la création de *Traceurs* a été effectuée en 2019 dans plusieurs lieux. Le court métrage que nous allons examiner ici a été filmé à Aussois avec certains acrobates de la compagnie XY¹³⁵, ainsi que le *highliner* Nathan Paulin et à Fenestrelle seulement avec Nathan Paulin. Cette première collaboration a créé un premier matériel de création qui a été ensuite intégré et élaboré pendant le spectacle de *Corps extrêmes*.

1. Le transfert de l'in situ dans un film.

Le plan s'allume vers un fond naturel hallucinant. Loric Foucherau apparaît par le dos en regardant l'horizon. La caméra nous guide successivement de la terre et la vue des blés vers le ciel. La beauté de la nature nous surprend par l'immensité du paysage que transmet la vue. L'acrobate Denis Dulon s'appuie sur le bord d'une clôture en cherchant le *highliner* Nathan Paulin par son regard. De son côté, Nathan Paulin regarde les acrobates, qui sont accrochés sur le mur d'une forteresse. Installés sur des prises en fer, ils effectuent des petits équilibres. Le plan change et il nous amène à la vue d'une parade des acrobates sur le mur. Par la mosaïque de leur corps, ils construisent presque une colonne des sept, mais ils s'appuient sur le mur en diagonal l'un en bas de l'autre et non sur leurs épaules.

Airelle Caen effectue une marche dans les airs à l'aide du support des autres acrobates, pareil que dans le spectacle de *Corps extrêmes*. Ses pas semblent traverser le ciel. Le focus sur les gestes de son corps, qui surpasse la dimension terrestre, nous crée une sensation diverse que pendant le spectacle. Quand nous voyons son vol *d'hirondelle* nous avons vraiment l'impression d'un corps qui se jette dans les airs¹³⁶. Le basculement gravitaire du corps humain s'intensifie sur la vue de la nature. L'immensité du paysage qui englobe les gestes des acrobates souligne leur figure minuscule par rapport à la grandeur de la nature, telle que la montagne au fond. Nathan Paulin et les acrobates continuent à se regarder tout au long du film. La communication entre les deux univers du ciel et de la terre se met encore en évidence. De plus, le regard des acrobates aussi bien vers le ciel que vers l'horizon mène vers une contemplation, presque une flânerie. Le film se termine par trois

¹³⁵ Plus précisément, ce sont les acrobates : Airelle Caen, Hamza Benlabied, Loric Foucherau, Denis Dulon, Seppe Van Looveren, Yamil Falvella et Arnau Povedano.

¹³⁶ Nous rappelons ici qu'il s'agit d'un nom qu'utilisent les acrobates entre eux pour nommer la séquence pendant le spectacle. Pour plus de détails, voir sur la p.26

chutes successives d'Airelle Caen, Lorïc Foucherau et de Nathan Paulin, qui tombent vers l'arrière du mur aux bras des autres acrobates.

Capté par un drone, ce film arrive à nous transmettre l'amplitude de l'horizon des airs de la montagne à Aussois à travers le montage de Jean-Camille Goimard. La musique divisée entre un bas électrique et les sons naturels du vent et des chants des oiseaux nous embarque davantage dans l'in situ. Le plan se déploie dans la lumière du soleil matinal, qui nous plonge dans la nature. Loin de la sensation artificielle de la boîte noire, ce film se transforme en quelque chose de plus ample qu'une excellente performance des sportifs de haut niveau. C'est peut-être à travers l'inscription de leurs gestes au paysage naturel qu'ils deviennent traceurs.

Dans le film de *Traceurs* tourné à Fenestrelle, le paysage est légèrement alterné, avec les bâtiments de fortification tout autour. Le *highliner* marche lentement dans les airs. Le reflet de la lumière croise la montagne de la même façon que Nathan Paulin traverse la slackiline d'un côté à l'autre. La prise vidéo de Jean-Camille Goimard nous permet de mieux nous apercevoir des deux niveaux entre le bas et le haut, qui séparent Nathan Paulin du sol. Nous suivons sa marche en basculement permanent de plus près que dans le spectacle. L'amplitude du paysage quand il croise la voie des bâtiments est presque comme s'il croisait des villes entières. En même temps, ses pas restent minuscules et parfaitement mesurés pour qu'il puisse tenir son équilibre.

Penché sur son fil, il semble un petit point dans l'horizon. De même que dans le film à Aussois, la vaste dimension de la nature illustre mieux le contraste entre la minuscule de l'être humain et le vaste du paysage. C'est une dimension qui est difficile à transmettre dans l'espace limité d'un plateau. Accroché sur le fil juste avec ses mains, Nathan Paulin semble presque adonné au vide. La sensation d'apesanteur que nous transmet son corps est soulignée par ses paroles, que nous entendons tout au long du film. Il partage son expérience de traversée et d'interaction avec les éléments naturels, que nous entendons également pendant *Corps extrêmes*. Son témoignage dévoile un côté humain, qui nous rapproche de ce funambule de grandes hauteurs. Le choix artistique de Rachid Ouramdane de nous mettre à l'écoute de son intimité élimine la distance que nous ressentons par rapport au paysage ou sa pratique physique extraordinaire. Une chute de Nathan Paulin vers l'arrière remplit le plan, qui se coupe par le son de la cloche de la chapelle. Comme si la magie était résolue avec cette sonnerie, nous le perdons de vue.

2. L'inscription des individus à l'espace.

Pendant notre entretien, Rachid Ouramdane m'a parlé de son intention artistique de mettre en avance la notion de l'extrême à travers l'angle de l'attention et de l'écoute vers l'autre et l'espace environnant : « [*Corps extrêmes*] n'est pas un projet autant pour l'extrême que pour l'extrême dans l'attention qu'on a pour les autres et pour ce qui nous entoure ». L'intérêt particulier du chorégraphe vers le sensible, qui qualifie les pratiques physiques de l'extrême, nous permet de créer une liaison entre les trois créations que nous examinons dans ce rapport de recherche. Même si *Möbius* est une création collective entre le chorégraphe et la compagnie XY, les enjeux du risque élevé de l'acrobatie et de l'attention qui s'élaborent parmi le collectif des acrobates restent identiques. Le spectacle de *Corps extrêmes* prolonge cette problématique de l'attention vers l'autre en intégrant les pratiques des sports de haut niveau de l'escalade et de la *slackline*. Ce choix pose un défi supplémentaire à la fois parce que les performeurs doivent interagir l'un avec la pratique physique de l'autre et pour le chorégraphe, qui cherche à créer un lien entre eux sur un plateau de théâtre. La question qui émerge c'est comment peut-on transférer la dimension de l'in situ, l'espace naturel, où certaines de ces pratiques physiques se déploient, dans un théâtre ? C'est peut-être à travers ce fil conducteur que nous pouvons mieux suivre la généalogie de ces trois spectacles, dont les *Traceurs* constitue notre étude de cas.

Transférés dans l'espace naturel d'Aussois ou de Fenestrelle, nous voyons les performeurs interagir avec le paysage qui les entoure. Qu'est-ce qu'il change pour un acrobate de sauter vraiment dans les airs, d'éprouver l'apesanteur dans le vide à côté d'une montagne ? D'abord, l'espace constitue un élément fondamental pour l'acrobate, car c'est à travers lui qu'il s'aperçoit de son corps pour trouver ces repères et lui permettre son geste basique du renversement : « En dehors des différents agrès ou prothèses qui transportent le corps hors de ses repères spatiaux et posturaux habituels, il faut considérer le premier geste de l'acrobate : le renversement¹³⁷ ». Dans son article, Agathe Dumont souligne l'élément primordial qui qualifie l'acrobatie, le fait de renverser son corps, d'éprouver un nouveau rapport à la gravité et au positionnement dans l'espace. Cependant, ce geste présuppose un changement par rapport à une habitude, une manière d'être, dont la transformation crée le sens du renversement. En conséquence, plus qu'un repère technique, l'espace acquit une

¹³⁷ DUMONT, Agathe, « Les virtuoses du déséquilibre », *Art. Cit.*, p.5.

place fondamentale pour la conscience de l'acrobate, ainsi que pour l'essence de son être. Comme elle l'évoque l'équilibriste et chercheuse Marion Guyez :

La corporéité de l'acrobate, son rapport à l'espace et au monde, débordent des représentations communément admises, autrement dit des limites (physiques et psychologiques) que chaque personne perçoit individuellement en termes de posture de son propre corps dans l'espace¹³⁸.

La relation du corps acrobatique à l'espace lui permet de prendre conscience de ses limites, à la fois physiques et psychologiques pour s'adonner, ensuite, à l'expérimentation de son potentiel. La notion de l'extrême que nous avons déjà évoqué, s'éclaircit, ainsi, à travers cette nouvelle dimension de l'espace. D'ailleurs, les acrobates qui ont participé à la création des *Traceurs* m'ont partagé l'effet que porte sur eux de faire l'acrobatie en plein air. Plus précisément, Lorïc Fouchereau a parlé de la manière dont les repères changent, car le ciel et les nuages peuvent « potentiellement bouger. [...] Quand on pose le regard sur quelqu'un, on sait où on est. [...] Alors, quand on pose le regard dans le ciel et que le ciel bouge, on ne sait pas si c'est lui ou nous, qui est en train de bouger et cela peut nous faire nous perdre¹³⁹ ». Même si à Aussois les acrobates font des figures « qui ne sont pas très difficiles au niveau technique ou qu'elles n'ont pas besoin de repères très importants¹⁴⁰ », comme me l'a affirmé le voltigeur, il souligne ici le fait qu'un espace extérieur est immuable par rapport à une salle de spectacles et cela peut influencer son rapport à l'espace à cause des nouvelles conditions qui se posent.

Cette impression de changement des repères reste identique aussi pour le porteur Seppe Van Looveren : « Nous n'avons pas les mêmes repères que dans une scène, où nous savons où est le sol, où est le plafond. Cela me rend encore plus attentif au moment présent¹⁴¹ ». L'acrobate pose ici un élément supplémentaire qui est celui de l'attention au moment présent et en conséquence, à ces partenaires pendant un porté. Même si ce n'est pas lui qui va voler dans l'air, son positionnement évolue aussi par rapport au positionnement des autres acrobates, c'est-à-dire les voltigeurs. L'espace extérieur se transforme, ainsi, en un élément dramaturgique qui mène à l'attention élevée des performeurs pour qu'ils soient réactifs vers leurs partenaires et retrouver le positionnement de leur propre corps, comme s'il leur invitait

¹³⁸ GUYEZ, Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, Thèse de doctorat en musique, musicologie et arts de la scène sous la direction de Muriel Plana Philippe Ortel, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017, p.73.

¹³⁹ Annexe 7, *Art. Cit.*

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Annexe 4, *Art. Cit.*

à trouver une nouvelle manière d'être dans les airs. Nous nous apercevons, ainsi, mieux de l'envie de Rachid Ouramdane de transporter cet intérêt profond pour l'autre et ce qui anime ses gestes de l'espace extérieur à l'intérieur d'un plateau.

Dans le film, il y a une forte communication parmi les acrobates et l'*highliner* que nous retrouvons, ensuite, surtout dans la première partie du spectacle de *Corps extrêmes*. L'acrobate Aïrelle Caen explique que cette première expérience à Aussois, lui a permis de transférer la même sensation pendant le spectacle à l'intérieur : « comme si j'avais intégré dans ma rétine, la vue de ces paysages, le vide autour de moi, que j'ai vécu en réel quand j'étais sur place, ou la texture du mur sur laquelle on a évolué¹⁴² ». Le regard de contemplation vers Nathan Paulin est difficile à interpréter si nous n'avons pas regardé le film des *Traceurs* avant. Pourtant, la voltigeuse souligne ici comment cette expérience de l'in situ l'a aidé à son interprétation et à trouver, d'une certaine manière, ses repères même dans la salle noire du théâtre.

Toutefois, l'interaction avec l'espace naturel n'est pas la même pour Nathan Paulin, dont la pratique physique de la *highline* se déploie toujours en plein air. Aussi bien pendant le film que durant le spectacle, il parle de son interaction avec les éléments naturels : « Pour tenir en équilibre sur ce fil fin qui bouge, j'ai besoin d'être à cent pour cent attentif à tout ce qui se passe à mon corps et tout qui est autour, donc j'ai l'impression de tout ressentir de manière plus forte [...] sous mes pieds, le vent, ou la pluie quand il y en a¹⁴³ ». Son attention part, alors, dans tous les sens en intensifiant la manière dont il aperçoit les éléments naturels tels que le vent ou la pluie, qui peuvent déstabiliser son équilibre. Contrairement aux acrobates, pour lui, l'espace naturel semble être ce que Laurence Louppe appelle « l'espace matière, l'espace que le corps rencontre comme un autre corps. L'espace comme partenaire¹⁴⁴ ». D'ailleurs, cela a constitué un défi à la fois pour lui et pour le chorégraphe, qui a voulu transférer la marche sur un fil attaché sur le ciel dans un plateau. Nathan Paulin m'a partagé sa difficulté d'adapter son expérience de l'in situ dans un théâtre : « [...] où j'ai vraiment l'impression de ne pas pouvoir déployer ce que je peux faire d'habitude. [...] c'est à moi d'essayer [...] d'aller chercher à l'intérieur de moi, d'aller me souvenir de ce que j'ai vécu pour essayer de le transposer sur une scène¹⁴⁵ ».

¹⁴² Annexe 5, *Art. cit.*

¹⁴³ PAULIN, Nathan, extrait de la vidéo les *Traceurs* à Fenestrelle.

¹⁴⁴ LOUPPE, Laurence, *Op. Cit.*, p. 179.

¹⁴⁵ Annexe 3, *Art. cit.*

Nous avons déjà cité le rôle que joue la présence d'un corps à l'espace pour l'univers chorégraphique de Rachid Ouramdane : « Souvent je dis que je travaille l'espace et pas le corps. Je ne sais pas si c'est le théâtre japonais qui m'a appris cela, mais souvent quand je mets un corps en scène, je me sens que je le fais pour voir où ce corps il se situe¹⁴⁶ ». Les *Traceurs* nous offrent un regard supplémentaire sur la pratique physique des performeurs par la dimension de l'in situ. Ce noyau irrigue le spectacle de *Corps extrêmes* par rapport à la quête sur la relation des corps des performeurs à l'espace. Cette recherche se prolonge par la direction de leur regard, qui vise vers le haut dans une permanente contemplation, pareille que dans le film. Comme le constate Laurence Louppe : « Un usage intéressant de l'espace avant consiste à mettre en péril non pas le regard du spectateur, mais le regard du danseur lui-même comme opérateur d'espace, comme ouverture à l'élan de la direction¹⁴⁷ ». Cet « élan de la direction » devient les airs et le paysage, qui gravitent autour des performeurs. Leur manière de ''tracer'' leur espace par le biais de l'attention, de la communication aussi bien avec l'environnement que leurs partenaires et par la contemplation, mène, finalement, à l'écriture chorégraphique de leurs gestes dans l'in situ du paysage.

¹⁴⁶ Annexe 1, *Art. cit.*

¹⁴⁷ Louppe, Lawrence, *Op. Cit.*, p. 188.

Conclusion

Inspirée par l'œuvre chorégraphique de Rachid Ouramdane, j'ai eu l'opportunité de le connaître de plus près, grâce à mon stage en tant qu'assistante à la chorégraphie pour son spectacle *Corps extrêmes*. Ce contact aussi bien avec lui en tant que chorégraphe qu'avec son œuvre, m'a interpellée pour continuer ma recherche sur les questions du corps et de la danse contemporaine à travers la mise en valeur de la pratique et de mon expérience en tant que danseuse. Cet angle de lecture kinesthésique durant mon stage a nourri l'ensemble du présent rapport de recherche.

Le choix de trois spectacles a été fait grâce au dispositif de recherche qu'ils ont offert pour ma problématique, d'analyser le corps aérien en tant que dispositif chorégraphique dans l'œuvre de Rachid Ouramdane. La notion du corps aérien a été traitée à travers la présence des acrobates de la compagnie XY, ainsi que des sportifs de haut niveau pendant la création chorégraphique. Comment Rachid Ouramdane a-t-il réussi à tisser un univers chorégraphique en créant un espace où la danse contemporaine, l'acrobatie, l'escalade et la pratique de la *highline* peuvent coexister ? Ce défi était présent même pendant cette recherche, dans un effort de rapprocher de l'analyse des pratiques physiques diverses et créer, ainsi, une liaison pertinente entre la création artistique, les témoignages de performeurs et mes observations personnelles. L'accès au studio de travail du chorégraphe et des performeurs a été fondamental pour nous permettre une lecture approfondie. Comment pouvons-nous analyser les dispositifs chorégraphiques que le corps aérien propose, si nous n'avons pas accès à sa nature profonde, celle qui se déploie et se forme à travers son entraînement et les répétitions du spectacle ?

Ce long chemin d'observation nous a permis de nous orienter vers trois angles d'analyse principaux. D'abord, le corps aérien a nourri la recherche chorégraphique et dramaturgique à travers l'imaginaire que crée chez les spectateurs et les performeurs l'instant du vol. Échapper à la gravité devient, ainsi, un élément qui amène de la liberté, mais qui exige, en même temps, une concentration et une précision énormes. Plus précisément, à travers l'analyse de l'échauffement, nous avons pu constater l'intention du chorégraphe de faire évoluer l'habitude de l'envol ou d'équilibre, qu'éprouve un corps dans les airs, en un mouvement continu. Les exercices proposés, qui travaillent la maîtrise du mouvement par le centre du corps ou à l'aide du motif de rebond, ont permis d'acquérir une organicité dans le mouvement. Nous avons aussi souligné l'effort du chorégraphe de faire relâcher le corps des performeurs pour qu'ils puissent suivre une certaine musicalité pendant les séquences, sans

rester dans une logique d'exécution des figures fragmentés. De même, cela était rendu possible par la recherche d'une intentionnalité qui anime les gestes à travers la contemplation du regard des performeurs.

Afin d'arriver à ce continuum, les performeurs doivent être davantage concentrés et attentifs, car le risque de leur pratique physique est omniprésent. Cet état de présence attentive et consciente est commun parmi plusieurs sports de haut niveau. Comme le souligne Agathe Dumont dans son article en parlant de l'acrobatie : « [...] l'acrobatie constitue une performance athlétique, elle nécessite le même type de préparation physique et se situe dans le même registre d'exécution que certains sports : rapidité, efficacité, précision, engagement¹⁴⁸ ». Le deuxième angle de notre analyse, est alors la manière dont la chorégraphie installe la présence des performeurs sur le plateau en soulignant la possibilité du risque. Pourtant, cette intention de la part du chorégraphe ne concerne pas une mise en valeur de la virtuosité des performeurs ou du spectaculaire des sports extrêmes, mais sert comme élément de création artistique et dramaturgique. La conscience et la maîtrise d'un corps, qui effectue des mouvements extrêmes, le rendent, en même temps, sensible et même fragile à tout ce qui l'entoure. Nous avons pu nous rapprocher de ces éléments surtout à travers les témoignages des performeurs, quand ils ont partagé leur besoin de faire une pratique de l'extrême pour affronter leur peur du vide ou mieux connaître leur monde intérieur. Souvent, cette fragilité s'exprime à travers une blessure ou la responsabilité pour les autres partenaires et leur mise en sécurité.

Cette remarque nous a permis une lecture supplémentaire de l'extrême à travers l'angle de l'attention que les performeurs déploient les uns envers les autres, ainsi que l'attention que le chorégraphe porte sur eux. Le corps aérien impose, en conséquence, un certain cadre de création, où la sécurité et la confiance s'avèrent indispensables. Mes observations pendant le suivi de création de *Corps extrêmes* ont nourri ce troisième axe d'analyse, car j'ai pu assister pendant des moments imprévisibles lors des répétitions, où la réactivité immédiate des performeurs a davantage souligné leur attention élevée. En même temps, le processus de création en lui-même a pu dévoiler l'écoute attentive du chorégraphe vers les performeurs et le besoin de respecter une temporalité rythmique nécessaire pour la coordination de leurs gestes.

¹⁴⁸ DUMONT, Agathe, « Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance », *Art. Cit.*, p.5.

Cette recherche a continué à travers l'analyse de deux autres spectacles du corpus. *Möbius* nous a servi en tant qu'étude de cas pour examiner notamment le continuum dans le mouvement acrobatique. Comment les vols simultanés arrivent-ils à se coordonner entre dix-neuf acrobates ? La compagnie XY a donné, ainsi, l'opportunité au chorégraphe de creuser les motifs de la murmuration, du mouvement collectif continu, du passage du sol et de la giration, qui reviennent souvent dans son œuvre¹⁴⁹. Le dialogue de chaque corps individuellement avec l'ensemble du collectif des acrobates, ainsi que du chorégraphe avec eux a irrigué la chorégraphie vers la création d'un mouvement continu et infini, qui cherche à enlever le temps de préparation et à se déployer en permanence. L'intérêt pour nous était d'essayer de comprendre comment ces éléments se transforment quand nous parlons d'un corps aérien, dont la présence exige une certaine manière d'habiter l'espace et d'interagir avec les autres ? Ce sont surtout les éléments de la continuité du mouvement et de la présence attentive de l'individu face au groupe et vice versa qui nous ont permis de créer un lien avec nos axes de lecture principaux.

Le regard sensible du chorégraphe d'aller vers la rencontre des différentes disciplines nous a mené, finalement, vers le court métrage de *Traceurs*, où nous avons une nouvelle dimension de la création in situ. La manière dont un corps interagit avec le paysage naturel se transforme selon la pratique corporelle de chacun. Si pour Nathan Paulin l'espace naturel est son partenaire permanent, les acrobates doivent préciser davantage leurs appuis pour sécuriser un vol dans les airs. L'attention supplémentaire aux éléments extérieurs de l'environnement et sa mise en valeur lors de la composition de l'espace chorégraphique ont constitué les deux axes principaux de notre approche. Nous avons, ainsi, essayé de créer un lien avec les autres deux spectacles à travers la manière dont le chorégraphe a essayé d'habiter le paysage par la présence du corps aérien des performeurs, qui cherchent à la fois de la contemplation et à tracer leurs repères à chaque instant pour éviter le risque d'une chute.

Nous espérons, alors, que ce chemin de recherche nous a offert une perspective de lecture chorégraphique du corps aérien, dont le corpus choisi sert en tant qu'étude de cas. L'intention de Rachid Ouramdane de porter un regard attentif sur le corps aérien et de son geste parfois extrême du vol a pu dévoiler une approche sensible, qui va au-delà du vertueux et du spectaculaire. En conséquence, la composition de l'espace, l'inscription de la présence

¹⁴⁹ A part la création *Murmuration* que Rachid Ouramdane a effectué avec le CCN de Lorraine en 2017, nous rappelons d'autres ses autres création avec des grands collectifs comme *Tenir le temps* en 2015, ainsi que la création *Tordre* en 2014, pour donner un exemple du motif de la giration.

corporelle et le regard de l'autre, que ce soit celui du performeur ou du chorégraphe, sur elle, sont les éléments initiaux, qui correspondent aux trois angles d'analyse vers le continuum, le risque et l'attention élevée du mouvement du corps aérien et qui ont nourri l'ensemble de ce rapport de recherche.

Le cadre mesuré de cette analyse n'a pas pu nous permettre une examination plus ample du sujet, dont la lecture pourrait être enrichie par l'intégration des autres spectacles à la fois de Rachid Ouramdane et d'autres chorégraphes contemporains. Pourtant, nous espérons que ce rapport de recherche a pu poser des pistes à creuser à la fois pour le chercheur, qui s'intéresse à l'analyse à travers la pratique et pour l'artiste, qui voudrait approfondir la lecture du corps aérien.

En ce qui me concerne, ce rapport a pu nourrir mes intérêts de recherche et de création artistique en mettant en valeur mes connaissances dans la pratique de la danse et mes observations de l'assistant à la chorégraphie. Encore plus, l'approche de l'œuvre d'un chorégraphe et de son processus de création m'a permis de m'appuyer sur les témoignages de performeurs en tant qu'outil d'analyse, un élément qui est souvent peu valorisé lors de l'analyse d'un spectacle en danse. Ma recherche m'a donné l'envie de continuer, par la suite, dans le champ de la « recherche situé », à travers la mise en valeur de la pratique en danse, de l'analyse de l'échauffement et des témoignages à la fois de performeurs et possiblement même de spectateurs, que je n'ai pas pu intégrer dans ce rapport.

Bibliographie

Corpus premier

Spectacles :

COLLECTIF XY, OURAMDANE, Rachid, *Möbius*, 2019, Cirque-Théâtre d'Elbeuf, Normandie.

OURAMDANE, Rachid, Collectif XY, *Corps extrêmes*, 2021, Bonlieu, Scène nationale d'Annecy.

Courts Métrages:

OURAMDANE, Rachid, GOIMARD, Jean-Camille, Collectif XY, *Les traceurs à Aussois*, 2020, CCN2, Grenoble.

OURAMDANE, Rachid, GOIMARD, Jean-Camille, Collectif XY, *Les traceurs à Fenestrelle*, 2020, CCN2, Grenoble.

Ouvrages sur les arts du spectacle et la performance : (approches méthodologiques)

DILS, Ann, COOPER, ALLBRIGHT, Ann (edit.), *Moving history/dancing cultures: A dance history reader*, Wesleyan University Press, 2001.

DESPRÉS, Aurore (dir.), *Gestes en éclats : art, danse et performance*, Les presses du réel, 2016.

HELBO, André, BOUKO, Catherine, VERLINDEN, Élodie (dir.) *Interdiscipline et arts du spectacle vivant : (actes du colloque international organisé les 28 et 29 avril 2011 au Collège Belgique de l'Académie Royale de Belgique)*, Paris, H. Champion, 2014.

NOLAND, Carrie, *Agency and Embodiment: Performing Gestures, Producing culture*, London, Harvard University Press, 2009.

PRESTON-DUNLOP, Valerie, SANCHEZ-COLBERG, Ana (edit.), *Dance and the performative: a choreological perspective-Laban and beyond*, London, Verve publishing, 2002.

**Ouvrages sur la danse et les pratiques corporelles :
(lecture et analyse du mouvement)**

BRIAND, Michel, *Corps (in)croyables : pratiques amateur en danse contemporaine*, Paris, CND, 2017.

GLON, Marie, LAUNAY, Isabelle (direc.), *Histoires de gestes/ouvrage collectif sous la direction de Marie Glon et Isabelle*, Actes Sud, 2012.

IZRINE, Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002.

LEWIS, Daniel, *The illustrated dance technique of José Limon*, New York, Happer and Row publishers, 1984.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 1997.

MANNING, Susan, ROSS, Janice, SCHNEIDER Rebecca (edit.), *Futures of Dance Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, 2020.

MCCAW, Dick (edit.), *The Laban sourcebook*, London and New York, Routledge, 2011.

MIDOL, Nancy, *La démiurgie dans les sports et la danse : consciences traditionnelle, moderne et postmoderne*, Paris, l'Harmattan, 1995.

MORRIS, Gay, GIERSDORF, Jens, Richard (edit.), *Choreographies of 21st century wars*, Oxford University Press, 2016.

NICKELS -GROLIER, Josette (trad. de l'anglais), UESHIBA, Kisshōmaru, *L'esprit de l'aïkido*, 5e édition. Noisy-sur-École : Budo éditions, 2015.

PAXTON, Steve, LUCCIONI, Denise (trad.), *La gravité*, Bruxelles, Contredanse, 2018.

SIBONY, Daniel, *Le corps et sa danse*, Paris, éditions du seuil, 2005.

Travaux universitaires sur la danse :

PAPADOPOULOU, Asimina-Danai, *Raconter les enjeux corporels et dramaturgiques de l'univers chorégraphique de Wim Vandekeybus : In spite of wishing and wanting* (2016, revival) et *TrapTown* (2018), mémoire de Master I, en Création artistique, mention arts de la scène, sous la direction de Gretchen Schiller, Université Grenoble Alpes, 2020.

Dossiers de presse des spectacles :

CCN DE LORRAINE, « Murmurations », dossier de presse, 2017.

CCN2, « Corps extrêmes-Les Traceurs », dossier de presse, octobre 2019.

CCN2, « Tenir le temps », dossier de presse, 2015.

OURAMADANE, Rachid, « Murmuration » dossier de presse *Festivités 3*, Opéra de Lorraine, 2017.

Articles sur la danse :

FOUQUET, Ludovic, « L'image officielle : Rachid Ouramdane, Exposition universelle », *Etc (Montréal)*, no. 96, 2012.

GINOT, Isabelle, « Inventer le métier », *Recherches en danse*, no 1, 2014, consulté le 09 juillet 2015, <http://danse.revues.org/531>.

HONTA, Marina, SAMUEL, Julhe, SALAMÉRO, Émilie, « Aider à la reconversion des danseurs », *Revue française des affaires sociales*, no. 1, 2015, consulté le 30 octobre 2020, <https://www-cairn-int-info.sid2nomade-1.grenet.fr/revue-francaise-des-affaires-sociales-2015-1-page-229.htm>.

LEPECKI, André, « Il corpo come archivio », *Mimesis Journal*, no.5, vol . 1.

RAHMATIKA, Kiki, « Fall-Recovery Technique as Technology in Dancer's Body », *International Journal of Creative and Arts Studies*, no.5, 2018.

SCHILLER, Gretchen. « Grasping gestures. Practice-based research », *Hermès, La Revue*, vol. 72, no. 2, 2015, p. 100.

Ouvrages sur le cirque :

BLOUIN, Patrice (direc), *Des corps compétents : sportifs, artistes, burlesques (exposition, Centre national d'art contemporain de la Villa Arson)* Dijon, les Presses du Réel, 2014.

FAGOT, Sylvain, *Le cirque. Entre culture du corps et culture du risque*, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », Paris, 2010.

GOUDARD, Philippe, *Le cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Saint-Gely-du-Fesc: Éditions espaces 34, 2010.

JACOB, Pascal, *Les acrobates*. Paris, Magellan & Cie, 2001.

MOREIGNE, Marc, CLAIRE, David (dir.), *Les Arts Sauts : Entretiens avec Fabrice Champion, Laurence de Magalhaes, Stéphane Ricordel*, Arles (Châlons-en-Champagne), Actes Sud CNAC, 2010.

WALLON, Emmanuel (dir.), HODAK-DRUEL, Caroline, ANGREMY, Jean-Pierre (collab), ABIRACHED Robert (postface) *Le cirque au risque de l'art : (communications au colloque "Le cirque au risque de l'art" organisé à la Bibliothèque nationale de France les 7 et 8 juin 2001)*. Arles (Bouches-du-Rhône), Actes Sud, 2002.

Travaux universitaires sur le cirque et l'acrobatie :

BONNET, Lucie, *Corps et agrès sur les scènes contemporaines circassiennes : altérité et révolutions*, mémoire de Master I, en Création artistique, mention arts de la scène, sous la direction de Marion Guyez, Université Grenoble Alpes, 2019.

BONNET, Lucie, *Corde et cirque, une histoire de renversements : évolution et révolutions de fibres circassiennes*, mémoire de Master II, en Création artistique, mention arts de la scène, sous la direction de Marion Guyez, Université Grenoble Alpes, 2020.

DUMONT, Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage XXème-XXIème siècles. Danseurs, breakers, acrobates au travail*, Thèse de doctorat en arts du spectacle sous la direction de Christine Hamon- Sirejols, Université Paris3-Sorbonne Nouvelle, 2011.

GUYEZ, Marion, *Hybridation de l'acrobatie et du texte sur les scènes circassiennes contemporaines : dramaturgie, fiction et représentations*, Thèse de doctorat en musique, musicologie et arts de la scène sous la direction de Muriel Plana Philippe Ortel, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2017.

Périodiques sur le cirque :

CIE XY, *Möbius*, dossier de création, 2019.

« Cirque et danse performances : corps extrêmes », *Stradda*, n°19, Paris, HorsLesMurs, janvier 2011.

PIGACHE Marie, OLLIVIER-BATAIL, Lise, « *Möbius* », *Pièce [dé]montée: Dossiers pédagogiques « théâtre » et « arts du cirque »*, Editions,Réseau Canopé, No 314, septembre 2019, <http://www.theatredurance.fr/wp-content/uploads/2020/11/NT-piece-de-montee-mobius-23672-16321.pdf>, consulté le 19.08.2021.

Articles sur l'acrobatie :

DUMONT, Agathe, « Les virtuoses du déséquilibre », *Recherches en danse*, vol. 2, 2014.

DUMONT, Agathe, « Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance », *Quand le cirque rencontre la danse*, Paris, Hors les Murs, 2011.

PEIGNIST, Myriam. « Histoire anthropologique des danses acrobatiques », *Corps*, vol. 7, no. 2, 2009.

Articles généraux :

BAILLY, Jean-Christophe, « À partir des murmurations : écouter voir », *Po&sie*, vol. 167-168, no. 1-2, septembre 2019.

Revue critiques sur les spectacles :

NOISETTE, Philippe, « Möbius, -le-cirque-infini-de-XY », *Les Echos.fr*, octobre 2019.

YOKEL, Nathalie, « Möbius de la compagnie XY sous l'impulsion d'un Rachid Ouramdane », *La Terrasse*, no 280, 2019.

Sitographie :

Glossaire autour des termes du cirque, sur le site réalisé par la BNF (Bibliothèque nationale de France) et le CNAC (Centre national des arts du Cirque) <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/infos/glossaire>, consulté le 02.08.2021.

La banquine par Pascal Jacob, <https://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/la-banquine>, consulté le 02.08.2021.

Lexique du cirque par Dominique Denis : <http://www.circusparade.com/2016/06/09/lexique-du-cirque/>, consulté le 02.08.2021.

Site de la compagnie XY, <http://www.ciexy.com/en/mobius/>, consulté le 20.10.2020.

Site du CCN2, <https://www.ccn2.fr/yoann-bourgeois-rachid-ouramdane/rachid-ouramdane/rachid-ouramdane-les-pieces/>, consulté le 02.08.2021.

Entretiens

<https://www.montpellierdanse.com/paroles-artistes/17928>, entretien de Rachid Ouramdane pour le festival Montpellier Danse, propos recueillis par Maïwenn Rebours et Nathalie Becquet, consulté le 29 juin 2021.

<http://mediatheque.cnd.fr/spip.php?page=mediatheque-numerique-rechercher>, entretien de Rachid Ouramdane conduit par Annie Suquet. Enregistré au CND le 7 décembre 2004, consulté le 28 mai 2021.

.

<https://www.youtube.com/watch?v=0eAcuFEi6nw>, entretien pour les *Traceurs* à Aussois, consulté le 27 juin 2021.

https://fr.finance.yahoo.com/video/corps-extr%C3%AAses-spectacle-haute-voltige-160605035.html?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAAKhuLna4Ow1bq4X5GI94mNxXs2-UKZhpbsXZGZm6yjDNWf_AY2j1GPQijP1kegLgJfG1A27iW9TFsVwWYumZzg0e8sFSfGnc-W4zX2_OU9zhSahgTUZhPtYUQGaq9d5elVcPTyQaGjq5Kj2x5kpD6fDmI9Sfh_rxX08Fd1DBcFcU entretien sur corps extrêmes, France info, consulté le 21 juin 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=lWqEon70MAQ>, entretien sur corps extrêmes, en tête à tête, consulté le 21 juin 2021.

<https://www.midilibre.fr/2021/06/24/ouverture-du-festival-de-danse-de-montpellier-rencontre-avec-rachid-ouramdane-9628513.php>, midi libre pour l'ouverture du festival Montpellier Danse, consulté le 1 août 2021.

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Sfumato/entretiens>, entretien de Rachid Ouramdane autour de son spectacle, *Sfumato*, consulté le 10 août 2021.

http://www.ccntours.com/media/ccnt/34518-entretien_avec_richard_ouramdane-5.pdf, entretien de Rachid Ouramdane avec Nadia Chavalérias à l'occasion de la création *Sfumato*, Mars, 2012, consulté le 10 août 2021.

Filmographie :

<https://www.filmsdocumentaires.com/films/757-rachid-ouramdane?fbclid=IwAR3UVMrUMvZFs2gkKYY5SCPVV3UZMnEOsWZtqomfLTVYAluOL5AXSYiUtiA>, film documentaire sur Rachid Ouramdane, consulté le 10 mai 202

GLOSSAIRE

N.B. Nous transcrivons ici quelques définitions des termes circassiens essentiels, qui reviennent dans cette recherche :

Banquine: Discipline acrobatique et mode de propulsion d'un voltigeur par deux porteurs face-à-face qui forment une petite plateforme mobile – une banquette – à l'aide de leurs poignets fermement entrelacés. On parle de sauts à la banquine et, anciennement, de sauts à la banquette¹⁵⁰.

Colonne : Exercice où les acrobates se placent en équilibre les uns sur les autres¹⁵¹.

Main(s) à main(s): Exercice acrobatique au cours duquel porteur et voltigeur, sur un registre statique ou dynamique, multiplient les élévations en se tenant par les mains, le premier « arrachant » du sol, soulevant et portant le second¹⁵².

Porteur : Acrobate qui porte sur les épaules, les mains, les jambes, les pieds, la tête, un ou plusieurs *voltigeurs*. Chez les acrobates exécutant des colonnes, le porteur est aussi appelé *l'homme du dessous*. En allemand : *Fänger*¹⁵³.

Saut périlleux : saut engageant le corps dans une circonvolution complète. Se dit : *salto mortale*, lorsque la circonvolution s'effectue en arrière, et *casse-cou*, lorsqu'elle s'effectue en avant¹⁵⁴.

Voltigeur ou voltigeuse : Acrobate léger qui pratique la *voltige*, aux agrès, à cheval, ou au sol avec un porteur. On appelle aussi *voltigeur* l'acrobate qui réalise des équilibres en appui sur un porteur¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Glossaire autour des termes du cirque, sur le site réalisé par la BNF (Bibliothèque nationale de France) et le CNAC (Centre national des arts du Cirque) <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/infos/glossaire>, consulté le 02.08.2021.

¹⁵¹ Lexique du cirque par Dominique Denis : <http://www.circusparade.com/2016/06/09/lexique-du-cirque/>, consulté le 02 août 2021.

¹⁵² Glossaire réalisé par la BNF (Bibliothèque nationale de France) et le CNAC (Centre national des arts du Cirque), *Art. Cit.*

¹⁵³ Lexique du cirque par Dominique Denis, *Art. Cit.*

¹⁵⁴ Glossaire réalisé par la BNF (Bibliothèque nationale de France) et le CNAC (Centre national des arts du Cirque), *Art. Cit.*

¹⁵⁵ Lexique du cirque par Dominique Denis, *Art. Cit.*

Longe : 1 – Courroie utilisée pour attacher et conduire un cheval. 2 – Corde utilisée par les acrobates pour les répétitions¹⁵⁶.

¹⁵⁶ *Idem.*

Table des illustrations

Figure 1. © Danai Papadopoulou, <i>Essais sur le mur du centre sportif au centre sportif Berthe de Boissieux, photo prise pendant la répétition en octobre 2020.</i>	24
Figure 2. © Danai Papadopoulou, <i>Extrait de la répétition, au centre sportif Berthe de Boissieux 30.10.2021</i>	26
Figure 3. © Danai Papadopoulou, <i>Essais des acrobates, répétitions à la MC2, mars 2021.</i>	35
Figure 4. © Danai Papadopoulou, <i>Extrait de la répétition, démonstration de Nina Caprez ,MC2, mars 2021</i>	36
Figure 5. © Danai Papadopoulou, <i>Echauffement en élastique et étirements pendant la répétition, P. Freeman et A. Caen, photo de scène nationale Bonlieu à Annecy.</i>	40
Figure 6. © Danai Papadopoulou, <i>Chute en tournant pendant l'échauffement de Nina Caprez avec Rachid Ouramdane, MC2, avril 2021.</i>	41
Figure 7. © Danai Papadopoulou, <i>Nina Caprez et Rachid Ouramdane, échauffement, MC2, avril 2021.</i>	42
Figure 8. © Danai Papadopoulou, <i>Echauffement de Nina Caprez avec le chorégraphe Rachid Ouramdane, MC2, avril 2021</i>	43
Figure 9. © Pascale Cholette, <i>Dégoulinade</i>	44
Figure 10. © Danai Papadopoulou, <i>Vol de Loric Foucherau, MC2, répétitions en avril</i>	46
Figure 11. © Pascale Cholette, <i>Hamza Benlabied, Patricia Minder, Nina Caprez, chimpanzés.</i>	47
Figure 12. © Danai Papadopoulou, <i>Chimpanzés, répétitions à Annecy, mai 2021.</i>	47
Figure 13. © Danai Papadopoulou, <i>Longes et équilibres, répétitions à Annecy, mai 2021.</i>	49
Figure 14. © Danai Papadopoulou, <i>Saut de Nathan Paulin, Annecy, mai 2021</i>	49
Figure 15. © Danai Papadopoulou, <i>Colonnes finales, Annecy, mai 2021.</i>	50
Figure 16. © Danai Papadopoulou, <i>Figure 16 Dernière séquence pendant le filage, Annecy, mai 2021.</i>	50
Figure 17. © Yannick Perrin, <i>photo de Nathan Paulin, répétition 10.05.2021.</i>	53
Figure 18. © Danai Papadopoulou, <i>Extrait de la répétition, à la MC2, avril 2021</i>	54
Figure 19. © Jeremy Bernard, <i>Nina Caprez, Corps extrêmes, festival Montpellier danse 2021.</i>	58
Figure 20. © Jean Camille Goimard, <i>Corps extrêmes, festival Montpellier danse 2021</i>	61
Figure 21. © Danai Papadopoulou, <i>Extrait de la répétition à Annecy, mai 2021.</i>	64
Figure 22. © Ian Grandjean, <i>Möbius.</i>	67
Figure 23. © Christophe Raynaud de Lage, <i>Möbius.</i>	71
Figure 24. © Christophe Raynaud de Lage, <i>Möbius</i>	72
Figure 25. © Mont+Blanc, <i>Répétitions à Bonlieu scène Nationale d'Annecy, Rachid Ouramdane et Danai Papadopoulou.</i>	101
Figure 26. <i>Photo avec le collectif des performeurs des Corps Extrêmes, MC2, Mars 2021.</i>	111

Table des annexes

Annexe 1 Entretien avec le chorégraphe Rachid Ouramdane, effectué le 13 décembre 2020, à Grenoble	101
Annexe 2 Entretien avec l'acrobate David Aubé, effectué le 10.03.2021 au CCN2.	111
Annexe 3 Entretien avec l' <i>highliner</i> Nathan Paulin, effectué le 12.03.2021 au CCN2.	122
Annexe 4 Entretien avec l'acrobate Seppe Van Looveren, effectué le 15.03.2021 au CCN2.	130
Annexe 5 Entretien avec l'acrobate Airelle Caen, effectué le 19.03.2021 au CCN2.	139
Annexe 6 Entretien avec la grimpeuse Nina Caprez, effectué le 20.03.2021 au CCN2.	145
Annexe 7 Entretien avec l'acrobate Loric Fouchereau effectué le 19.04.2021 au CCN2.	152

N. B. Les entretiens qui suivent ont été faits pendant les résidences artistiques auxquelles j'ai assisté. Je les ai transcrits par ordre chronologique en essayant de rester le plus fidèle possible à la parole de mes interlocuteurs. Les seules modifications qui ont été faites, étaient celles nécessaires pour que le discours oral réponde à l'écrit et toujours avec l'accord des personnes interviewées. J'ai gardé la familiarité de la deuxième personne en singulier que mes interlocuteurs m'ont permise. Cet élément est fondamental, car il reflète leur bienveillance et leur envie de partager généreusement avec moi leurs pensées. Malgré le squelette des questions qui est plus ou moins suivi, j'ai eu l'occasion d'effectuer des discussions ouvertes. Cela m'a fait beaucoup élaborer mes questions initiales et les adapter, selon l'échange que j'ai eu avec chacun de mes interlocuteurs.

Annexe 1

Entretien avec le chorégraphe Rachid Ouramdane, effectué le 13 décembre 2020, à Grenoble¹⁵⁷.

1. J'ai vu qu'il y un lien entre *Möbius* et *Corps extrêmes*, même s'il y une différente disposition par rapport aux corps qui participent et leur relation à l'espace. Est-ce qu'il y a une continuité entre les deux projets ?

R. O. J'ai réfléchissais à *Corps extrêmes* en tant qu'un spectacle où il y a un fort rapport avec l'espace naturel, où ils travaillent Nina ou Nhatan et l'espace aérien. Je dirais que le grand protagoniste de la pièce c'est le paysage, si l'on pense aussi à la création vidéo *Les Traceurs* à Aussois, qu'on avait effectué en été. C'est plutôt cela qui constitue un lien entre les deux spectacles, mais on n'est pas partis de Möbius pour commencer à créer. Après, bien-sûr qu'on

avait travaillé ensemble avant et on a essayé des choses. Tu peux voir un travail sur la murmuration, sur le court, mais cela est plutôt une prolongation qu'on avait commencée dans des spectacles précédents.

Je parle de la pièce *Tout autour* que j'avais créé pour le ballet de Lyon ou pour la pièce *Murmuration* que j'avais fait pour le ballet de Lorraine. Je pense aussi à la pièce *Tenir le temps* que j'avais créé pour la compagnie. Il s'agit d'une écriture très agitée qui fait apparaître des motifs. Elle joue aussi avec les moments de prise de vitesse comme c'est le cas des *Corps*



Figure 25 ©Mont+Blanc, Répétitions à Bonlieu scène Nationale d'Annecy, Rachid Ouramdane et Danai Papadopolou.

¹⁵⁷ C'est le seul entretien qui a été effectué par zoom et pas en direct pendant une résidence artistique.

extrêmes. Après pour ce spectacle, il y a les deux versions une in situ, dans des espaces extérieurs naturels (Les Traceurs à Aussois) et l'autre dans l'espace intérieur avec la déco.

2. J'aimerais te demander comment c'est commencé ton envie de travailler avec des acrobates, d'abord à *Möbius* et après à *Corps extrêmes*.

R. O. C'est le collectif XY qui est dirigé par Romaric Daurier qui connaissait déjà bien mon travail. Il a proposé, alors, que le collectif se mette en contact avec moi pas, par rapport aux acrobates, mais en soulignant le fait que j'aime rencontrer des gens qui viennent d'un monde extérieur au mien, qui travaillent avec une autre forme de savoir, d'une autre sensibilité. Il a souligné le fait que je me concentre sur les gens, sur ce qu'ils sont et ce qu'ils font et créer des œuvres avec eux. Quand je dis de ce qu'ils sont, je vais dire de ce qu'ils font comme pratique artistique, mais parfois aussi de ce qu'ils sont au quotidien dans leur vie. Il m'a proposé, alors, en disant que je suis quelqu'un qui a toujours de la curiosité pour réfléchir une façon d'être sur scène, qui n'est pas la mienne ou celle avec qui je travaille.

Donc, je suis allé les rencontrer et il m'est venue cette envie de travailler avec des groupes assez grands. C'est pareil dans les spectacles dont je viens de te parler. J'avais, alors, envie de poursuivre cette réflexion chorégraphique pour des grands groupes dans un mouvement assez chaotique, assez sauvage, mais qui fait aussi apparaître des moments, qui sont beaucoup plus organisés. C'est ce type de réflexion que je mène sur la murmuration. Il s'agit d'un mouvement collectif, qui semble parfaitement harmonieux, mais où il n'y a pas de leader. Il m'intéresse comment à chaque fois chacun s'ajuste, se positionne par rapport aux autres. C'est cette pensée que j'ai entamée dans tous ces projets.

J'ai eu envie de la prolonger avec eux, avec une nouvelle dimension qui allait être celle de l'aérien, parce que jusqu'à ce moment je n'avais travaillé avec des gens que sur le sol. Je voudrais voir tout qu'ils étaient capables de reproduire avec les glissements, les effets cinétiques, les enchevêtrements, des croisements qui ouvrent des possibilités différentes à la verticale etc. Donc, c'est comme ça qu'il a commencé. Cet endroit pourrait être un lieu où on pourrait se rencontrer. Eux aussi, ils avaient envie de sortir de cette idée de faire un numéro, qui structure souvent des spectacles de cirque. C'est-à-dire que dans ce cas, on est beaucoup plus dans des séquences, des tableaux et travail, au contraire, dans un continuum. C'est de là, d'ailleurs, qui vient le titre *Möbius*, comme si c'était un ruban möbius qui ne finit jamais. C'est quelque chose qui ne termine jamais et qui continue, comme tu peux voir aussi dans le spectacle.

C'étaient, alors, les deux grands points du départ, cette idée de murmuration, que j'avais commencé même avant de les rencontrer et du continuum.

Le mouvement acrobatique, c'était, alors, un élément de plus, une nouveauté pour moi, que j'ai investi en complicité avec eux, parce que c'est quelque chose que je ne maîtrise pas. Après c'est vrai qu'en ce qui concerne l'acrobatie, comme tu l'as vu aussi pendant les répétitions, c'est quelque chose qui exige beaucoup de répétition et de rigueur et c'est quelque chose qui se construit souvent main à main entre deux ou trois personnes. Je les ai, alors, invités à se synchroniser, pas entre eux pendant une figure, parce que cela le fait déjà, car ils sont obligés pour se protéger, mais de se synchroniser dans le tout, c'est-à-dire de se synchroniser entre tous les figures et tous les mouvements. Quand l'un fait un geste, l'autre doit réagir d'une certaine manière. Je les ai demandés de travailler dans une mécanique complexe en une sorte d'horlogerie où tout semble un peu en scène en réaction, où tout arrive de façon parfaitement millimétrée au bon moment. C'est en cela que consiste tout le travail qu'il a fallu qu'on fasse ensemble et qu'ils avaient moins l'habitude de faire.

3. En fait, j'ai constaté pendant les répétitions que les acrobates avaient une manière très différente de se comporter par rapport aux danseurs, de ce que je connais de ma propre expérience. Pendant l'échauffement ou quand ils essaient des choses, j'ai constaté, par exemple, qu'ils n'avaient pas la discipline à laquelle on est habitués en danse. Je voudrais, alors, te demander comment tu te positionnes par rapport à un corps qui n'est pas formé à la base de danse, mais à la base d'une autre pratique ?

R. O. Au début c'était très difficile pour moi. Effectivement c'était une énergie folle pour essayer de les synchroniser et même aujourd'hui c'est parfois assez difficile de capter leur attention. C'est, d'ailleurs, quelque chose d'assez troublant, car, comme tu l'as constaté, ce sont des gens qui sont très attentifs entre eux. Souvent tu vois deux personnes qui font une figure et puis, tu vois qu'il y a quelqu'un qui ne se pose pas trop loin, qui surveille, qui parle un peu et il peut intervenir sans même que tu t'en rendes compte. Il n'a pas l'air, mais il est toujours en attention et il travaille en ce moment. Au début, je t'avoue que cela polluait même l'image pour moi. Je leur disais, par exemple, mais pourquoi tu ne fais pas cela et ils me répondaient qu'ils n'étaient pas encore prêts ou que ce n'est pas encore le bon moment. Ce n'est pas, alors, qu'ils

ne sont pas attentifs, mais il s'agit d'un autre type d'attention. J'allais impliquer le mot rigueur, mais ce n'est pas autant cela que le fait que l'attention n'est pas au même endroit.

Pour nous les danseurs, par exemple, c'est très important d'avoir tout le temps en tête les directions de corps etc. En ce qui leur concerne, leur concentration est toujours présente, mais d'une autre manière. Il y a une sorte de chose qui soit toujours impératif et qui est la notion de danger. Quand le moment de danger arrive, comme par magie, tout d'un coup, ils sont tous présents. Ils se rendent, peut-être moins compte de tout qui les exprime à chaque instant, mais c'est quelque chose qui se travaille. Pourtant, je ne l'ai pas beaucoup travaillé avec eux, sauf quelques jours vers la fin de la journée où ils étaient tous fatigués pour faire quelque chose de plus intense physiquement. Donc, je les ai demandés de regarder par le menton, ou d'essayer d'accompagner le geste de l'autre par le regard n'importe où qu'il soit dans le plateau, parce que cela cristallise la notion de l'image qu'on a pour la scène.

C'est vrai que jusqu'à maintenant, j'ai eu la tendance de travailler d'abord sur le squelette, sur des choses qui nécessitent une complexité technique avec toute la sécurité qu'il faut mettre en place et travailler après sur la musicalité ou sur le coude global.

4. J'avais remarqué ce que tu dis sur la musicalité, quand tu les as demandés de faire un exercice très simple et très intéressant où il fallait qu'ils marchent en regardant les uns les autres et en échangeant leur poids de manière qu'il soit toujours à un seul pied. Même s'il s'agit de quelque chose de simple, en même temps il donnait une autre dynamique à leur gestualité qui sortait du numéro et allait plutôt vers la chorégraphie. Je me demande si le fait de mettre un corps d'acrobate de bouger de manière non habituelle pour lui, constitue une source d'inspiration ?

R. O. Tout à fait, parce que j'aime bien ce corps un peu cru, spontané comme le leur. Comme je dis souvent, il te fait particulièrement prendre conscience des choses que tu ne questionnes plus dans certains milieux, parce qu'elles sont acquises. C'est cela qui est intéressant dans des exercices où tu te mets marcher ou regarder d'une certaine façon. Moi, ce qui me plaît dans toutes les créations que je fais est comment cette expression de l'humain jaillit, dans cette création de plus spontané et après je note le cas.

Par exemple, c'est quelque chose qui m'est fortement apparu et que tu vas voir dans *les Traceurs à Aussois*. Moi, je me permets à dire, je trouve parfois les acrobates un peu brutes de décoffrage à leurs gestes, mais quand Nathan est arrivé sur sa ligne il y avait encore une autre présence très fonctionnelle. Le moindre geste qui fait nous amène à la nécessité qu'il a pour

garder son équilibre. Dans ses gestes il n'y a pas de « décor » ou des « fioritures », car son mouvement cherche juste à tenir. Cela crée quelque chose de très « vrai ». Au contraire, ce sont les acrobates qui m'ont presque apparus assez maniérés, quand on a commencé de travailler ensemble, alors que souvent, quand je les comparais aux danseurs, j'ai trouvé que c'était le contraire. Je leur disais parfois qu'on avait l'impression qu'ils jouaient quelque chose sans être simplement dans leur mouvement. J'ai essayé, alors, avec eux de défaire des choses qui sont sédimentées, qu'on a pris l'habitude à faire et qu'on questionne plus. J'essaie de défaire tout cela pour revenir à des formes qui sont à la base de l'essence des gestes et qui ne sont pas encombrés des pleines des choses, dont la présence n'est pas nécessaire. J'ai essayé de défaire des habitudes et des ''tiques''. Là il m'est apparu très fort entre eux leur manière à se connecter, qui est très différent de Nathan, par exemple, et qui semble un peu superficiel. Finalement, ce n'est pas vrai, mais c'est juste qu'au bout d'un moment il devient très visible. C'est comme quand quelqu'un fait quelque chose de différent, dont tu ne te rends pas compte. Tant que tu n'as pas quelque chose pour comparer, il ne t'apparaît pas. Par exemple, tu regardes des gens marcher et au bout d'un moment il y a quelqu'un qui marche très différemment. C'est en ce moment exactement que tu te rends compte sur la marche des autres. C'est comme s'il te fallait un élément pour créer le contraste. On va, alors, continuer à travailler dans ce sens, à une sorte des gestes, disons nécessaires.

5. C'est très intéressant cette idée de défaire des habitudes. Il me fait penser à *Corps extrêmes* en tant qu'un spectacle où le sens du risque est assez élevé, mais, en même temps, on constate une douceur et une fragilité pendant le mouvement, qui s'absente souvent d'un corps quand il s'expose en danger ou il effectue un mouvement, disons, plus extrême au niveau physique.

R. O. C'est vrai que cela est quelque chose que j'affectionne, alors que ce n'est pas nécessaire à souligner. Tu as dû le constater aussi à Möbius à plusieurs moments. En plus, cette façon d'être attentif aux autres, d'avoir une attention pour les autres me semble être une des choses importantes de donner à voir, de valoriser et pour lesquelles tu peux même être militant. Quand je sens qu'on peut le mettre en avant, je le mets en place. Je dirais que c'est même le sens des *Corps extrêmes*. C'est-à-dire que ce n'est pas un projet autant pour l'extrême que pour l'extrême dans l'attention qu'on a pour les autres et pour ce qui nous entoure. D'ailleurs tu peux le constater sur ce panel des personnes qui se sont réunis que ce soient les acrobates, ou Nhatan ou bien Nina, l'grimpeuse. Si tu as pu constater le témoignage de Nhatan, par exemple, il parle beaucoup de son attention au paysage et aux éléments qu'ils l'entourent pendant qu'il fasse son

slackline et comment il peut être influencé par des conditions quand il y a du vin ou de la pluie. Nina parle aussi de son rapport à la falaise ou à son partenaire qui est là pour la sécuriser. Après, les acrobates ne parlent que pour les autres, leurs partenaires, parce que pour eux c'est dans cette attention où elle a été construite toute leur discipline.

Donc, *Corps Extrêmes* est un projet autour de la fragilité des êtres que l'on est et comment on trouve notre place parmi les autres ou dans les environnements dans lesquels on évolue. C'est pourquoi je dis qu'il y a presque une affection écologique qui est jusqu'où on cultive, on protège, on prend soin les uns des autres et de ce qui nous entoure. Pour cette raison, il faut être à l'écoute des autres et de ses environnements et de ce que je pense font ces personnalités du monde de l'extrême ou ces acrobates.

6. Cette remarque ouvre pour moi la manière dont on peut questionner l'équilibre.

On intègre non seulement la maîtrise personnelle de notre corps, mais aussi celle en interaction avec le corps de l'autre.

R. O. Oui, même sans parler de l'acrobatie, il y a une bonne partie de la pratique où on ne fait que cela. Tu as pu voir que pendant l'échauffement on se met tout de suite à deux. C'est-à-dire que ton point d'équilibre n'est pas le tien, mais c'est toujours celui du binôme, de la figure. C'est, alors, comment tu t'inscris dans une dynamique globale et comment tu t'inscris par rapport à quelqu'un d'autre. Ton point d'équilibre n'est pas, alors, pour le dire de manière péjorative, égocentrique, ce n'est pas seulement sur toi, mais c'est quelque chose que tu travailles tout le temps en relation avec les autres. Tu cherches la juste place. D'ailleurs, les acrobates ne font que cela et c'est très fin. Moi, par exemple, j'aime bien les entendre quand ils font des colonnes à trois ou quand ils ont dû enseigner à Nhatan ou à Nina. Ils disaient, par exemple, « appuis sur tes pieds » ou « regarde légèrement devant toi ». Ils n'arrivent pas à chercher ce point d'équilibre juste pour eux. Leur point d'équilibre n'est pas que le leur.

Même en contact improvisation, par exemple, cela devient assez clair. Tu le sens trop vite si la personne avec qui tu es en contact cherche quelque chose pour lui ou pour elle et pas pour le binôme. C'est souvent très désagréable. Tu te sens que quelqu'un t'écrase l'épaule par exemple, alors que quelqu'un qui cherche l'équilibre en commun, va chercher le potentiel chez son partenaire, s'il y a une appuie sur son corps à gauche ou à droite, par exemple. Cela devient une extension et c'est vrai qu'elle amène à des présences très particulières. Tu te sens qu'il y a une sorte d'osmose en ce moment. Moi s'il l'on veut revenir à une dimension très chorégraphique, c'est cela qui m'intéresse dans ce phénomène murmuration, le fait que quand quelque chose

agit à un endroit, cela contamine les milles autres. Il s'agit de quelque chose qui bouge en permanence.

7. J'imagine que le rôle d'impulsion est aussi important dans cette idée d'énergie commune qui sort de l'équilibre.

R. O. Oui, parce que c'est quelque chose qu'on travaille aussi dans la dynamique. Cela m'amène aussi à quelque chose dont j'ai pris conscience aux arts martiaux comme l'aïkido, que j'ai pratiqué un peu plus, par exemple. Dans les arts martiaux, ils te disent comment apprendre d'utiliser la force de l'autre. Pourtant, par la force il ne faut pas penser à quelque chose d'individuel, mais plutôt à la force mécanique. Tu vois quelqu'un te rapprocher à une certaine vitesse. Tu le touches, tu essaies très vite de deviner quelle est sa vitesse et comment tu vas dévier ou rentrer dans ce courbe. Cette façon de rentrer dans des jeux de force, dans la dynamique, est quelque chose que j'ai appris surtout dans des sports où tu pratiques le corps à corps ou bien dans des sports collectifs. Par exemple, dans le football quand tu vois le ballon partir à une très grande vitesse, tu te rendes compte à quelle vitesse il faut te déplacer pour que tu sois au bon endroit dans le bon moment. Tu ne vas pas aller trop vite pour ne pas te freiner après, mais tu vas moduler ta vitesse. Je ne sais pas si cela répond totalement à l'impulsion, mais cette idée d'être à l'écoute permanente de ce qui gravite autour de toi idée va parfaitement avec l'idée que tu vas parfaitement doser la force.

8. Après, pour les acrobates, il semble aussi être très importante cette dynamique pour qu'ils puissent se protéger pendant qu'ils s'exposent au risque de leur mouvement.

R. O. Oui et comme tu l'as constaté, peut-être, souvent la répétition pour eux est comment trouver du bon dosage. Ils travaillent beaucoup sur la pression ou l'impulsion, qui vont appuyer l'un sur l'autre.

9. Je voudrais maintenant te demander autour de cette dimension aérienne, de ce rêve d'être dehors la gravité, dont tu m'as parlé pendant les répétitions.

R. O. Il y a une sorte des questions assez existentiels dans cette idée de s'échapper à la gravité, ou d'être dans cette notion d'envol. Je pense, par, exemple, au mythe d'Icare. Je trouve qu'il y toujours eu une quête de la légèreté qui a souvent hanté les civilisations et les cultures. Dans une émission où j'étais invité pour parler de la murmuration quelqu'un disait que si vous demandiez à un adulte de dessiner un vol, un adulte allait dessiner le moment d'envol, alors

qu'un enfant celle de la descente, de l'atterrissage. Il y a cette idée que plus on avance dans la vie, plus on a envie de quitter des situations qu'on connaît. Je pense qu'il y a aussi une quête de sensation de l'extrême quand on essaye de changer ou d'échapper à notre condition, quand on cherche tout le temps à avancer. Je ne sais pas si c'est une recherche physique de ce qu'on est toujours, mentalement aussi, mais je crois que ça concerne cette envie d'évoluer, d'aller plus loin.

Cette façon de vouloir aller plus loin avec ce qui nous permet notre propre corps se traduit, dans ce cas, en se dirigeant vers quelque chose de complètement utopique, mais, dont on essaie d'entendre toujours un peu plus la possibilité de l'accomplir. Cela donne ce qui font les voltigeurs, ces personnes du monde de l'aérien, que ce soit le *highliner*, cette façon d'aller se frotter à des éléments naturels de grand auteur, comme elle fait Nina en escalade, et de prouver ce qui est d'être dans ces très hautes altitudes qui vont et de dominer pendant un moment ce qui fut au sol.

10. Cette référence me fait penser à l'importance que porte l'espace dans le spectacle.

On voit, par exemple, comment il s'intègre le mur ou la *slackline*. Comment l'espace influence la création du spectacle et la relation à l'extrémité ?

R. O. D'abord, je trouve que c'est une façon de faire resonner les espaces extérieurs, même quand on est en salle, à l'intérieur. Il ne s'agit pas autant du mur qu'avoir un sentiment de falaise. Vu que je sais qu'on va travailler aussi des images, comme c'est le cas dans *les Traceurs à Aussois* qu'on a effectué avec le réalisateur Jean-Camille Goimard, je pense que c'est une façon de nous donner à vivre autrement, par l'image, ce qu'ils traversent ces corps quand ils sont à la nature. Je suis partie, alors, de cette idée des images, pour dire qu'il fallait un mur pour les projeter dans un écran. J'ai essayé de rechercher des disciplines, qui sont des pratiques de la montagne, de l'extrême, mais qui puissent aussi se pratiquer au théâtre. L'escalade m'est apparue assez vite comme une pratique qui ramène à une dimension assez extrême, mais qui peut, en même temps, se travailler dans une cage de scène. Le fait que j'ai choisi l'escalade m'a amené, ainsi à l'idée de construction d'un mur qui a une double fonction. Il sert en tant que surface de la projection de l'écran et donne la possibilité pour les acrobates ou pour Nina d'évoluer dessous, comme si c'était une falaise et d'être toujours dans un rapport pas tellement extrême, mais assez vertigineux.

11. Comment cette envie d'intégrer des disciplines plus éloignées de toi, dans le sens que tu ne les as pas autant pratiqués, t'influence en tant que créateur ? Est-ce que cela pose une limite?

R. O. Je dirais que je prends volontairement la place de ce que tu viens de dire sur le spectateur. Je veux dire qu'il m'intéresse voir comment le spectateur va agir ou va recevoir ce qui se passe. Volontairement je cultive cette chose. Après la montagne ou le contact improvisation sont des choses que je connais assez bien, même si je n'ai pas fait l'escalade, par exemple. C'est souvent l'imaginaire corporel qui m'aide à rentrer dans ce qu'ils font les acrobates, par exemple et proposer des choses. Je crois qu'il y a un endroit commun où on arrive à se rejoindre. Après j'essaie de faire comme si je découvrais cela pour la première fois. Souvent on se dit, est-ce que je travaille pour un spectateur ? Oui et non. Par exemple, moi je suis en quelque sorte le premier spectateur de ce qu'ils font et j'essaie de cultiver ma place du spectateur et pas de faiseur. J'aime un peu prendre ce que je comprends et de les faire sortir des leurs habitudes, dont on a déjà parlé.

Pour moi, être chorégraphe ce n'est pas maîtriser un mouvement, mais avoir un imaginaire sur n'importe quelle dynamique. Quand je mettais les enfants sur scène, par exemple, j'étais enfant, mais est-ce que j'aperçois encore aujourd'hui ce qui est d'être un enfant, comment ce de bouger en tant qu'enfant ? C'est sûr que non, mais j'essaie, alors, d'entraîner mon regard sur comment il m'apparaît, comment je regarde le corps d'un enfant ou d'un vieux ou quelqu'un qui fait des claquettes, par exemple. Ces sont toujours des enjeux qui sont importants et moi j'espère que la création sera toujours une manière pour moi, de me confronter à des types de mouvement que je ne maîtrise pas, que je ne connais pas, mais que j'arrive à transformer et amener ailleurs.

12. En ce qui concerne l'extrémité tu as dit qu'elle n'est pas forcément l'idée de faire quelque chose de risqué mais elle pourrait être lue en tant qu'état où l'on dépasse les limites pour évoluer. Cela me fait penser même à la pratique de pointes en ballet classique qui pourrait être une forme d'extrémité. Comment tu pourrais lire l'extrémité dans une autre pratique que celle de l'acrobatie ou de l'escalade, dans la danse, par exemple ?

R. O. Je ne me pose pas la question de la discipline. En tout cas, il y a une dimension chorégraphique que quelqu'un peut retrouver dans différents endroits comme dans un plan cinématographique ou dans la zone urbaine avec la circulation des voitures, par exemple. Je

pense qu'il faut bien séparer la danse de la chorégraphie. Des éléments qui bougent d'une certaine manière cohérente et consciente et qui proposent une expérience visuelle du corps dansant. Après tout cela se travaille ensemble, parce que le corps dansant te permet d'envisager la chorégraphie. Souvent je dis que je travaille l'espace et pas le corps. Je ne sais pas si c'est le théâtre japonais qui m'a appris cela, mais souvent quand je mets un corps en scène, je me sens que je le fais pour voir où ce corps il se situe. Ce rapport au paysage est quelque chose que je l'ai eu tout le temps que ce soit en cage de scène ou à l'extérieur.

Je ne sais pas, si tu as constaté, par exemple, quand j'ai dit à Nhatin : ''là tu ouvres et c'est la grande contemplation''. Il nous fait par sa sensation d'ouverture de voir le vide qui l'entoure. Cela, pourtant, ne concerne pas que Nhatin, mais tout le monde. Quand il porte Airelle au-dessous de ses bras, on doit se sentir tous l'envie de compléter cet horizon avec eux. C'est, alors, cette envie de regarder toujours l'espace qu'il les entoure, ce qui se dessine autour d'eux, la manière dont j'écris les choses. Souvent je travaille moins le geste que l'attention que je porte à la relation à l'espace. Ils me disent parfois : ''c'est quoi ton style gestuel ?''. Je vois bien que je porte un intérêt particulier pour une certaine tactilité, que le corps soit sensible à sa manière de toucher et de s'appréhender, il y a une sorte d'écoute qu'on sent très fort dans mes pièces. Pourtant, ce n'est pas une figue, une sorte de vocabulaire chorégraphique qu'on retrouverait systématiquement dans mes pièces. C'est plutôt un travail sur l'espace et la présence dans cet espace que sur le développement d'un vocabulaire chorégraphique.

Pour revenir à *Corps extrêmes*, le cœur de ce projet n'est pas tellement sur l'acrobatie, mais sur ce rapport à l'aérien et ce qui nous raconte derrière. Cette façon dont les gens cherchent leur place dans le monde d'aujourd'hui, qui a un tel mouvement et cette chose, un peu intrigante, d'aller se frotter à des environnements naturels assez puissants. C'est plutôt cela qui m'intéresse, d'aller rencontrer l'environnement et ces espaces, parfois même hostiles et comment cela raconte de ces humains.

Merci beaucoup pour cette discussion.

Annexe 2

Entretien avec l'acrobate David Aubé, effectué le 10.03.2021 au CCN2.



Figure 26 Photo avec le collectif des performeurs des Corps Extrêmes, MC2, Mars 2021.

1. Je voudrais d'abord te demander autour de ton parcours. Quelle est ta formation ? Qu'est-ce qui t'a amené à cette pratique corporelle ?

Tu connais un peu le système scolaire en France, où il y a d'abord l'école primaire après le collège, et puis le lycée et le bac ? Alors, moi, au lycée, je ne savais plus comment faire. Cela faisait longtemps que l'école ne m'intéressait plus, donc j'ai commencé à devenir un mauvais

élève. Puisqu'il y avait un peu l'idée de ce contrat moral avec la famille, quand même, je me suis dit que j'irais jusqu'au bac. Je ne savais pas du tout quoi faire parce que je ne voulais pas continuer les études et tout ce qui m'intéressait étaient, pourtant, des professions qui demandaient beaucoup d'études. Je voulais, par exemple, être médecin ou kinésithérapeute ou archéologue. Alors, j'étais un peu embêté à ce moment.

À la même époque, j'ai été très ami avec une jeune fille dont la famille avait une compagnie de théâtre de rue. Alors, puisqu'on était très proches, à un moment donné, j'ai appris à connaître la famille et j'ai fait un ou deux projets d'été avec eux quand j'étais encore au lycée. Après le bac, alors, j'ai pu rentrer dans cette compagnie et faire quelques spectacles. Alors, quand j'ai terminé le lycée, j'ai décidé que je voudrais faire du théâtre. Je l'aimais, cela m'amusait, c'était chouette ! Donc, je suis allé à Paris, à la faculté d'art dramatique de la Sorbonne Nouvelle, qui se trouve dans le cinquième arrondissement à Censier. Là, je me suis retrouvé à un endroit auquel je n'y ai pas réfléchi beaucoup en avance. J'étais juste attiré par cette idée de la Sorbonne et du théâtre. Pourtant, quand je suis rentré à l'université, je me suis rendu compte que j'étais entouré de gens qui voulaient être critiques d'art ou qui étaient intéressés par l'histoire de théâtre. C'étaient des choses très intéressantes, mais moi, je voulais faire du théâtre. En même temps, cette année-là, il y a eu des grèves et en conséquence, elle s'est interrompue de façon anticipée. Je suis, alors, partie et je ne suis jamais revenu à Paris.

Ensuite, il m'a semblé que pour faire du théâtre, il fallait rentrer dans un conservatoire. Alors, j'ai pensé au conservatoire de Rouen en Normandie, qui n'était pas loin de chez moi. J'ai tenté le concours et ils m'ont pris pour une formation professionnalisante, qui me préparerait au concours des écoles supérieures. J'ai fait un an et à la fin de l'année, au bout de six mois, j'ai senti que ce n'était pas mon univers. Donc, à la fin, quand ils m'ont dit qu'il serait bien que je refasse la première année, je leur ai dit : "Non, ne perdez pas votre temps et moi non plus je ne perds pas le mien". Je suis, alors, partie et j'ai commencé ensuite à faire un petit peu des travaux à droite, à gauche du bâtiment et des choses diverses. Dans la même année, on m'a proposé des projets un peu alternatifs avec des amis ici et là, j'ai commencé à refaire un peu de spectacle, des échasses et plein de choses. J'ai essayé un peu de tout et rien de précis en même temps. Petit à petit, j'ai commencé à retravailler avec des compagnies de théâtre comme comédien et un peu en jouant à l'accordéon, dans la région normande et autour de Paris et ce trajet a duré jusqu'à mes 25 ans. A ce moment-là, j'ai rencontré des gens qui faisaient du main à main, des portés et c'était une très belle rencontre. Ils ont pris le temps pour m'apprendre à faire des équilibres, à être souple et à faire des exercices préparatoires de ce type. À la suite de cette

rencontre, j'ai croisé une jeune fille qui avait déjà fait une école préparatoire du cirque et on a commencé à faire un des portés ensemble. Moi, je ne connaissais pas les écoles de cirque, mais elle m'a proposé d'aller voir les professeurs qu'elle avait lorsqu'elle était à l'école. C'est à ce moment que j'ai découvert Lille, *l'école de Lomme* de laquelle sont issus plusieurs acrobates du collectif XY, comme Bellar, Airelle et Yamil.

J'ai fait le concours et je suis pris dans cette école en 2014. Là, j'ai fait trois ans de formation qui étaient durs, mais super. Ensuite, avec une autre personne de la promotion, on a monté notre collectif, *Pourquoi pas*, qui fait un spectacle qui tourne pour l'instant et avec qui nous sommes en train de faire notre deuxième création.

Concernant maintenant ma participation à *Corps extrêmes*, il y a assez des personnes, tels qu'Abdel, Mahmoud, Airelle, Mikis et d'autres, qui sont des membres à l'origine du collectif XY et qui sont passés par *Lomme*. Abdel en l'occurrence est professeur depuis longtemps à l'école et donc il y avait déjà une connexion entre moi et le collectif. Ensuite, moi, j'ai remplacé quelqu'un pour certaines représentations du spectacle *Mobius*, qu'ils ont fait avec Rachid. De plus, je suis un bon ami de Yamil et j'étais présent pendant la création pour accompagner une des acrobates, qui y participait et avec qui j'étais en couple. C'est, alors, de fil en aiguille, la manière dont on se connaît. Pour cette création, quand les acrobates se sont rendu compte après deux résidences, qu'il leur manquait un porteur, mon nom est sorti parmi d'autres et je crois que j'étais le seul qui était disponible pour ces rejoindre l'équipe.

2. *Corps extrêmes* est un spectacle assez hybride, où elles se rencontrent plusieurs disciplines telles que la danse contemporaine, le cirque et en plus la pratique de l'escalade et de la *slackline*. Comment tu te sens de participer à un tel spectacle et qu'est-ce le processus de création avec un chorégraphe t'apporte pour ta pratique corporelle ?

Je me sens chanceux. Je suis sûr que je vais apprendre plein de choses, comme l'escalade par exemple, que je n'ai jamais fait avant. Il faut que je monte sur un, que je sois en hauteur, alors qu'en tant que porteur, j'ai plutôt l'habitude d'être en bas et de pousser des choses, pas de me tracter. Dans ce cas, au niveau anatomique, il y a vraiment un rapport beaucoup plus complet dans le fait de devoir grimper et de pouvoir pousser en même temps. Puis, j'espère qu'on va

petit à petit exploiter aussi un peu davantage l'univers de Rachid, son univers de danseur. Moi, j'ai tout à fait conscience que je ne suis pas un danseur et que je n'ai pas une base sur la danse. Je ne suis pas gracieux, mais j'aimerais bien si cette rencontre peut me donner des outils supplémentaires pour que je puisse me mouvoir un peu mieux, par exemple.

3. Est-ce qu'il y a des moments dans la création qui te font peut-être sentir embarrassé dans le sens que le spectacle demande à faire des choses auxquelles tu n'es pas habitué, ou pour lesquelles tu dois, peut-être réadapter la manière d'utiliser ton corps ?

Oui, mais je ne suis pas forcément embarrassé dans le sens d'être dérangé. Peut-être que cela arrive dans quelques moments, mais cela est dû plus à un trait de ma personnalité qui a un côté où j'aimerais bien et je suis désolé de ne pas être danseur ou grimpeur. Je crois, quand même, que j'arrive à ne pas trop le vivre comme un problème, parce qu'il y a la conscience de la part de Rachid que nous sommes tous différents et que nous n'avons pas les mêmes parcours. Moi, je suis porteur, donc qu'est-ce que je peux faire à partir de là et comment exploiter un maximum de choses ?

Je suis chanceux parce que je trouve que je fais un très beau métier et qu'ici, en France, on vit dans des conditions incroyables. À la fin de la journée, j'ai des sourires, des applaudissements, je suis payé et je me sens chanceux parce que je suis en train d'apprendre des choses que je ne sais pas faire, même si je vis des moments qui sont un peu durs physiquement. C'est génial !

4. Comment tu apprécies l'approche artistique de Rachid Ouramdane dans ce processus ? D'un point de vue de l'extérieur, il semble vous laisser beaucoup d'espace et de liberté quant à vos propositions.

C'est vrai qu'il est impressionnant comment il est à l'écoute. Parfois, je me sens même perdu. Pendant la première résidence, qui était pour moi dans le gymnase en octobre, je l'ai senti différemment qu'ici. Je suis très d'accord avec ton retour que Rachid a une qualité incroyable

de nous laisser faire et de savoir lors de moments où nous faisons des choses qui nous semblent aller nulle part où que l'on défend un peu n'importe comment. Lui, il réussit, quand-même à capter, à saisir la chose qui pourrait fonctionner. Là, il va nous dire : ''alors arrêtez, on va repartir de cet élément et on va le développer''. Cela a été mon ressenti durant la première résidence. Cette fois, je ne sais pas si c'est la crise sanitaire du covid19, ou s'il y a pleines de choses qui font que tout le monde est un peu en train de ne pas savoir sur quel pied il va danser. Quelques fois, je sens que cela me ferait du bien d'être un peu plus guidé. Il y a des moments où j'ai l'impression de sentir notre groupe, un petit peu dans le vague. Je dirais qu'il n'est peut-être presque pas assez dans le travail et plus dans un esprit où on joue et on cherche presque la limite de voir quand est-ce que Rachid va nous dire non et il va insister sur ce qu'il faut garder.

Moi, je voudrais qu'il nous guide un peu plus, mais il a beaucoup de choses à gérer, concernant le décor aussi. J'aimerais de nous concevoir bien, en tant que groupe, nous sentir plus comme un outil qui lui sert, plutôt qu'il soit tout le temps en train de devoir aiguïser son outil. Par exemple, un couteau est censé couper et s'il ne coupe pas, tu dois la fuir (l'affûter). Je voudrais, alors, qu'on soit avec ce groupe un couteau affûté et pas un couteau qu'il doit affûter sans arrêt, pour pouvoir l'utiliser comme il aimerait.

5. Qu'est-ce que c'est pour toi la sensation de grimper sur un mur ? Qu'est-ce qu'il change pour toi par rapport à quand tu fais des portés avec une autre personne ?

Moi, j'aime bien grimper. En tant que porteur, je suis un peu lourd et en conséquence, je n'ai pas souvent l'occasion d'être porté, mais cela me plaît beaucoup. En ce qui concerne le mur, j'aime beaucoup de pouvoir monter. Pourtant, il n'y a rien à voir avec la sensation que j'ai par rapport à un partenaire. J'ai l'impression que quand tu es porté sur une personne, tu dois transmettre des choses à l'autre et tu dois faire avec lui, alors que sur un mur, tu es autonome, tu fais avec ce que t'as, avec ce que tu sens que tu es. Il y a des choses qui circulent avec le mur.

6. Concernant, maintenant le collectif que vous êtes, nous sentons que vous êtes un groupe et en même temps, on voit bien que chacun ait son identité individuelle. Comment pourrais-tu me décrire cette coexistence entre individus et groupe dans ce processus ? Comment tes propres ressources artistiques dialoguent avec celle du groupe ?

Je ne suis pas sûr d'avoir exactement bien saisi ce que tu demandes, mais si j'ai compris, je répondrais qu'il y a des gens qui sont plus force de proposition et d'autres qui le sont moins. Alors, il y a des rôles très différents. Certains se souviennent bien des parcours par exemple. Je crois que chacun a des endroits différents est un atout. J'ai l'impression, quand même, parce que ce n'est pas non plus un très grand groupe, que, quand on veut, on arrive à être un groupe intelligent et à utiliser les atouts de chacun au moment opportun. Je ne sens pas que l'individualité de chacun freine le groupe.

Je pense, pourtant, qu'il y a encore de la marge pour être un groupe efficace. Après, eux, ils se connaissent beaucoup plus : Ils travaillent ensemble sur un spectacle qu'ils ont fait et sur lequel moi, je n'ai fait que 25 dates l'année dernière. De plus, ils ont participé à une création qui a duré un ou deux ans. Moi, je suis un petit peu à part, quand même. Je les connais un peu moins et j'avais moins l'occasion d'essayer des choses avec eux.

7. *Möbius* était ton premier contact avec Rachid Ouramdane. Tu peux me parler un peu de ton ressenti par rapport au processus de création ? En quoi ce projet est différent de *Corps extrêmes* ?

Ma venue dans le projet *Corps extrêmes*, est purement motivée par la découverte de l'escalade et le fait de faire des portées en grand collectif. Elle n'est pas nécessairement portée par un propos ou une intention artistique, ou la proposition en soi de Rachid : c'est à dire que j'ai mon collectif dans lequel je m'investis, je joue, je développe des choses, qui m'importent plus fort. Pareil, l'intérêt véritable, de remplacer un porteur dans *Möbius*, c'était, pour moi de faire des portées en grand collectif. Je n'ai pas eu l'occasion de vivre le processus de création.

Dans *Corps extrêmes*, je suis dans quelque chose de très différent, parce que, cette fois, je fais vraiment partie de l'équipe, mais je suis arrivé dans un deuxième temps. L'équipe était déjà construite avec Nathan, Nina et tous les sept autres acrobates. Ils ont déjà fait plus de temps ensemble sur cette création, avant que j'arrive pour faire une première semaine avec eux en octobre, quand tu as assisté. Je suis, alors, un peu le petit dernier de la bande, quand même.

Cela a pour conséquence que je vois moins l'essence du projet et qu'il est moins clair pour moi. Comme je le disais, c'étaient les acrobates, je crois, qui, au bout des deux semaines de résidence ont dit à Rachid : ''il nous manque un porteur pour faire vraiment ce qu'on aimerait et ce que tu as l'air de vouloir qu'on fasse''. Je n'étais pas à l'origine du projet, où Rachid serait venu me voir en me disant ce qu'il aurait envie de travailler. Je ne sais pas comment s'est passé avec les autres, comment il a été présenté. En ce qui me concerne, c'est Yamil qui m'a appelé et qui m'a demandé s'il me plairait de faire partie de ce projet en m'expliquant approximativement à quoi il ressemblerait. Quand je lui ai dit que j'étais disponible et qu'il m'intéresserait, Rachid m'a appelé en me disant qu'il s'agissait d'un spectacle qui croise l'escalade et la *highline* et qu'ils ont eu besoin d'un porteur supplémentaire. C'était assez rapide pour moi.

Je crois que c'est chouette cette conversation, parce que je suis en train de me rendre compte que je n'ai plus l'habitude de travailler comme interprète. Pourtant, dans ce projet, j'ai l'impression que je suis un peu comme un outil, que je peux être force de proposition à l'intérieur pour nourrir des volontés de Rachid. Je ne sais pas exactement ce qu'il cherche. J'ai vu la vidéo des *Traceurs*. Je crois, alors, qu'il y a, comme il dit souvent, pas mal de contemplation, et cette sensation d'être perché sur une montagne. Une sorte de ''Regarde au loin et Regarde l'horizon''. J'ai l'impression qu'on est plutôt dans cette idée et qu'il y a encore ce côté important de l'énergie. On n'est pas dans l'animal, mais plutôt dans des flux, des choses qui passent et qui s'arrêtent. Donc, je réalise, en parlant avec toi, que je ne sais pas vraiment ce qu'attend Rachid et qu'il y a une part d'inconscient je crois. Je vais réfléchir et avoir, peut-être, des envies de faire des propositions, quand j'ai l'impression que je dois juste être le vecteur des envies de Rachid. Ce que je voudrais dire est qu'il faut que je me préoccupe un petit peu de ce qu'on veut raconter. Je crois que je me laisse un peu trop porter. Cela est peut-être dû aussi aux conditions de mon entrée dans ce projet : le fait que je suis arrivé un peu plus tard explique la raison pour laquelle je suis là surtout pour porter et pas parce qu'on m'a dit qu'on va faire un spectacle qui a cette intention artistique.

8. Pour revenir sur *Möbius*, est-ce qu'il y a un moment précis qui t'a marqué en tant qu'interprète ?

Dans ce cas, mon appel pour le projet était encore particulier, parce que suis venu pour remplacer un autre acrobate porteur. Donc, la première fois que le collectif XY m'a appelé était le soir, juste après un spectacle qui ont joué, en me disant si j'étais disponible pour participer au spectacle du lendemain, parce qu'ils savaient que je n'étais pas loin. Quand il y a un blessé, comme dans ce cas, ils s'organisent au sein de l'équipe fixe pour redistribuer les grosses figures entre eux et les endroits où il manque quelqu'un, surtout dans des parties chorégraphiques ou dans des parades. Ils te mettent sur des choses moins techniques au niveau acrobatique pour que tu sois en renfort et soulager ceux qui ont déjà leur parcours et qui sont en train de récupérer des figures supplémentaires de la personne qui est blessé.

Dans ce spectacle, il n'y a pas beaucoup de choses que tu dois reprendre, mais il y a un côté très impressionnant. En tout cas, à partir du moment que j'ai terminé ma formation en 2017, mon expérience principale est en trio ou à quatre acrobates. J'ai rarement été dans un groupe si grand. Alors, soudain, on était dix-huit personnes, dix-huit individus qui ont été habillés un peu pareil dans un plateau tout blanc. C'est aussi très impressionnant, parce qu'on est dans des grosses salles avec plein de monde. Ce sont des plateaux très grands pour qu'ils puissent contenir l'ensemble des acrobates. Donc, c'est un spectacle qui court dans tous les sens et il y a une espèce de mouvement perpétuel, une espèce de choses qui circulent tout le temps. Ils m'ont dit toi, tu seras là à tel et à tel moment et alors, j'étais dans les coulisses et je me disais : '' C'est maintenant, ce n'est pas maintenant''. Donc tu sors sur le plateau et il a une espèce de sensation assez incroyable.

La première fois que je l'ai vécu, j'ai fait toute l'introduction avec Yamil qui me guidait bien. C'était chouette, mais il y avait un côté très impressionnant dans cette idée que le spectacle court partout, dans tous les sens. J'ai un souvenir terrible où tu as la lumière blanche et tu entends ce son des deux bras qui se tapent sur les deux côtés de ton corps pour te donner le signe et après tu y vas. Il y a quelque chose qui m'a traversé qui va au-delà de l'adrénaline. Quand j'ai commencé à faire des spectacles au début j'étais trop stressé. C'est un type de stress qui te surpasse et tu n'es plus en contrôle. Donc, petit-à-petit avec l'habitude tu apprends à le gérer et tu commences à être plutôt dans une sensation d'excitation. Donc, avec *Möbius* j'ai ressenti ce stress qui était pour moi difficile à gérer, avec tous ces personnes autour de moi et l'exigence d'être là où il faut.

Pourtant, après que j'ai participé dans d'autres représentations de *Möbius*, j'ai pris l'habitude et j'ai commencé aussi à sentir de plus en plus partie de l'équipe. Mon parcours est devenu plus étoffé grâce à cette expérience, parce qu'en cirque en France, on n'a pas l'opportunité de travailler souvent en collectif et faire le type de figures qui font les XY. En

plus, cette idée de travailler en parades permet de faire les figures plus périlleuses. Il y a toujours des personnes en bas pour assurer le risque d'une figure difficile qui pourrait peut-être ne pas marcher. Donc, si tu n'es pas dans un tel collectif et tu veux faire de telles figures, cela exige davantage de travail et de précision.

De toute façon pour moi c'était une très belle expérience de découvrir ces figures et j'aurais envie de les refaire. A côté de cette expérience, qui était très enrichissante pour moi, j'ai l'impression qu'il y a aussi un côté très épuisant quand on est si nombreux sur le plateau avec cette volonté de tout réfléchir ensemble. Cela crée un processus qui est parfois très long et c'est presque impossible que tout le monde soit d'accord pour tout. Il y a toujours un jour où une ou plusieurs personnes vont être plus fatigués que les autres et cela, je le trouve fatigant. Ce n'est pas facile à gérer, parce que c'est une nouvelle équipe qui se crée pour chaque spectacle même s'il y a toujours des personnes qui ont partagé des choses pour plusieurs années. On dirait qu'il y a des sortes de mercenaires qui sont engagé pour faire un spectacle dans un autre pays et qui partagent leur parcours avec les autres. Pourtant, pour beaucoup d'entre eux, il n'y a pas cette sensation que c'est mon pays, ou c'est ma compagnie, même s'ils en font partie. Donc, eux, ils ne sont pas comme d'autres membres de la compagnie qui l'ont intégré depuis plusieurs années et qui vivent pour elle. Je trouve que cela est un facteur qui crée parfois des difficultés surtout par rapport aux choix qui doivent être faits. Alors, moi j'ai trouvé cette volonté d'égalité dans tous les choix et dans toutes les choses, un peu tronqué, un peu galvaudée du fait que tous les participants n'ont pas dans la même façon de voir ou d'envisager le spectacle ou la compagnie.

9. Pourrais-tu me parler maintenant de ton expérience de corps du porteur ?

C'est un peu ambivalent, parce que j'ai un corps qui me fait souvent sentir que j'ai mal, mais, en même temps, j'ai un corps qui ne m'a jamais fait sentir aussi vivant, aussi présent que depuis que je fais du cirque. Je faisais assez de sport quand j'étais enfant, mais ce n'était pas la même sensation. Après, il y avait une période de cinq ans, entre 18 et 23 ans, que je ne faisais plus des sports avant que je rencontre les personnes qui faisaient du main à main et qui m'ont appris de faire de la musculation et des étirements. Je me souviens d'un jour, pendant un entraînement, j'avais une sensation comme si mon corps et mon cerveau se sont mis en harmonie pour la première fois, comme s'ils se serraient la main en disant bonjour (rires). C'était vraiment très fort et très clair cette sensation que mon corps et mon esprit se sont rencontrés.

Après, dans le moment que je suis rentré à l'école, je n'avais pas la qualité de vie que j'ai aujourd'hui. J'ai fumé, je faisais beaucoup la fête, alors que quand je suis rentré, ils m'ont dit qu'il faudrait aller courir chaque matin pour cinq kilomètres. La première année, je rentrais chez moi et je ne pouvais plus marcher. J'avais la chance d'être pris, mais je n'étais pas tout à fait prêt. Il y a eu une phase au début que je ne comprenais rien, que j'ai eu trop du mal, mais je me disais que c'était le choix que j'avais fait et qu'il me fallait faire cet effort, parce que je n'étais pas tout à fait prêt, je n'étais pas assez fort. Après petit à petit tu commences à comprendre que plus que la puissance, il y a une grande importance sur la technique du placement de ton corps. Il aide d'être, mais le plus important est de savoir comment te placer.

Après, je crois que les porteurs on est tous très différents les uns des autres, notre métabolisme, notre psychisme, notre relation avec notre corps n'est pas le même. Moi je me suis blessé la première année à l'école et j'ai dû être opéré. Ils m'ont limé presque deux centimètres de clavicule sur mon épaule. Je n'ai plus de cartilage à mon épaule gauche entre l'adjonction homéo articulaire et la clavicule. Après cette expérience, j'étais traumatisé. Dès que je sentais une douleur sur mon corps, je me stressais et en conséquence, je me bloquais. Cela a vraiment duré pendant tout l'école et même un peu après. Il ne fait qu'un an et demi que j'ai commencé à comprendre que la sensation d'avoir mal, ou les douleurs au pluriel, sont quelque chose de normal pour l'exigence des choses qu'on fait. Je n'ai plus un corps d'enfant. Il faut, alors, apprendre à connaître son corps et à savoir anticiper certaines tensions. Moi, par exemple, je prends toujours le temps de m'étirer, ce qui n'est pas le cas pour tous les porteurs. Parfois, j'aime bien aussi juste me relasser et sentir que je fais du bien à mon corps et à cette entité que je suis. Je ne sais pas ailleurs, mais, en France, au moins, nous avons beaucoup la tendance de dissocier notre corps de notre esprit, alors qu'ils font partie de la même personne. Petit à petit, depuis que j'accepte que ce soit normal d'avoir du mal, je me sens très bien, en général, d'avoir un corps actif, je me sens de la chance d'être en vie. Cela me rend heureux et il me rassure sur ma vie. Je crois que mon corps est important et je suis content de partager des choses avec lui.

10. Est-ce qu'il y a d'autres réflexes que tu voudrais partager avec moi ?

Je voudrais insister un peu plus sur la différence entre l'expérience de travail dans l'équipe de *Möbius* et celui des *Corps extrêmes*. Je dois noter que le cadre était bien plus clair et précis pour chacun d'entre nous à *Möbius*, alors que dans *Corps extrêmes* il y a plus de flou. Alors, c'est sûrement dû au fait que l'équipe est beaucoup plus récente et que nous devons

croiser des disciplines, des problématiques que nous ne connaissons pas, qui sont aussi étrangères à Rachid. J'ai l'impression, que pour l'instant, en tant que groupe, on balbutie, comme si on était en train de se naître. On marche un peu à genoux et puis on se lève et on tombe à nouveau. La bonne chose est que on a tous la chance d'être dans une belle maison où nous vivons dans des bonnes conditions et que Rachid, qui est peut-être le papa ou la maman est très bienveillant. Parfois, je suis en train de réfléchir : mais comment il prend sur lui. Est-ce qu'on est en train de l'abuser autant que je le pense à cette manière de travailler ? Je n'arrive pas à le savoir. J'espère qu'il y a cette volonté collective de trouver en tant que groupe, cette efficacité de travail et de ne pas rester sur quelque chose de si vague.

Merci beaucoup pour cette discussion et ton envie de partager tes réflexes avec moi !

Merci à toi !

Annexe 3

Entretien avec l'*highliner* Nathan Paulin, effectué le 12.03.2021 au CCN2.

1. Je voudrais d'abord te demander autour de ton parcours. Quelle est ta formation ? Qu'est-ce qui t'a amené à cette pratique corporelle ?

J'ai commencé à faire de la slackline en 2011, entre deux arbres dans un parc au ras du sol. Cela m'a passionné parce qu'il demande beaucoup d'attention et moi j'étais quelqu'un qui avait des problèmes de concentration. Quand j'étais à l'école, par exemple, je n'écoutais pas forcément, je regardais un peu partout. Le fait de marcher me semble que permet de se recentrer complètement sur l'instant présent. En fait, ce qui m'a plu, était que je le trouvais un peu comme de la méditation.

J'ai commencé, alors, la slackline au ras du sol, sans savoir qu'on pouvait le faire dans le vide. La première fois que je l'ai essayé dans le vide était à Grenoble en septembre 2011. Au début, j'ai eu peur et il ne me plaisait pas autant. Finalement, en faisant tellement au ras du sol, j'ai pris confiance et j'ai transposé cet acquis dans le vide, puisque j'avais envie de découvrir des grands espaces aussi. À la base, c'était plutôt en montagne, entre les falaises et petit à petit, entre 2011 et les années 2013-2014, j'ai réussi à faire des grandes distances. En 2015, j'ai fait des premiers records du monde, donc j'ai fait des records de distance qui n'avaient jamais été faits avant. Je fais 400 mètres en 2015, après 470 mètres et 1000 mètres, c'est-à-dire 1km en 2016, alors que le record d'avant, était 500 mètres. Puisqu'on était avec un copain tchèque, on a doublé et on a fait mine de 1.000 mètres de long. Après, en 2017, j'ai fait 1600 mètres. C'était un mile. On voulait faire un mile pour les Américains. Je suis arrivé jusqu'à 1662 mètres.

Je me suis mis à faire de la *slackline* à la fin de mes études, où j'étais étudiant à Annecy, en ingénierie mécanique industrielle. Ensuite, j'ai pris une année sabbatique pour voyager et après cette année, j'ai décidé de faire de la *slackline* et j'ai commencé à faire plutôt des démonstrations, voir des spectacles. Au début, c'était juste une traversée, sans aucune pensée chorégraphiée. Petit à petit, je ne fais que de la *slackline* depuis 2015 et j'ai rencontré Rachid en faisant une traversée à Grenoble pour un événement qui s'appelle le *Grand rassemblement* en 2019.

Aujourd'hui, je vis de la *highline* en faisant de différentes traversées. Je vais traverser au-dessus d'un stade de foot, ou d'un bâtiment pour une inauguration, par exemple. Je fais aussi des conférences pour les entreprises, où je vais parler de la gestion du stress, de la concentration et de l'audace de faire des choses. En ce qui concerne les entreprises, j'ai aussi des sponsors qui me donnent un peu d'argent. C'est grâce à cet ensemble des choses que je ne fais que de la *slackline*.

2. Après cette première rencontre avec Rachid Ouramdane, vous avez fait les *Traceurs* à Aussois ? Comment tu pourrais me décrire le processus de cette création ?

Alors, notre première rencontre était en été de 2019 et pendant l'hiver 2020, je crois qu'il a mûri en lui l'idée de créer un spectacle qui allait puiser dans des sports extrêmes. Il ne savait pas exactement comment le faire. Après que nous nous sommes rencontrés, il a eu envie que je fasse des traversées, que je sois loin et qu'on donne, en même temps, l'impression d'être proche de moi pour comprendre ce que je suis en train de réfléchir, par exemple. C'était à partir de cette idée que s'est créé *les Traceurs* au départ. C'était un moyen pour commencer à travailler ensemble et pour pouvoir le faire dans les milieux extérieurs. Ce projet coïncidait assez bien avec la crise sanitaire du covid, puisque on pouvait faire des spectacles à l'extérieur, dans des lieux ouverts, où les personnes sont naturellement distancées. La première fois qu'on a travaillé ensemble et que tout cela s'est concrétisé c'était à Grenoble, à la fin de juin, voir début juillet 2020. On a fait la traversée sur la tour Perret, un parc ici à Grenoble et après, on a fait Senoz à Nancy, pour un événement qui s'appelle *La Grande Balade*. Le projet de *Traceurs* était la première version qu'on a fait avec les acrobates en extérieur. Le site s'y prêtait très bien puisqu'il y avait deux châteaux. C'était une très grande traversée de 350 mètres avec une esplanade, où je les rejoignais vers la fin. C'était idéal. Ensuite, le projet *Corps extrêmes* découle des *Traceurs*, mais Rachid l'avait réfléchi même avant.

3. Alors, le lieu pour les *Traceurs* était choisi juste parce que c'était idéal comme distance de traversée, ou grâce au paysage aussi ?

Le lieu pour les *Traceurs* s'appuie vraiment sur les paysages. *Les Traceurs* à Aussois, en particulier, est un projet franco-italien d'une collaboration entre le théâtre de Turin et celui de Chambéry. On avait le choix d'une carte blanche concernant le lieu. On pouvait aller partout dans toute la région de la Savoie. Ils nous ont, alors, parlé de ces lieux qui sont assez forts et assez beaux et qui font, d'ailleurs, partie du patrimoine autour de Chambéry. Donc, on s'est dirigé vers ce site, car c'était beau en lui-même et idéal par rapport à sa très grande traversée, dont les quarante derniers mètres permettent en plus cette esplanade, où on peut avoir des échanges avec les acrobates. C'est assez unique parce qu'on ne l'a pu retrouver nulle part ailleurs pour l'instant. Dans ce projet, j'ai croisé les acrobates pour la première fois.

4. *Corps extrêmes* est un spectacle assez hybride, où elles se rencontrent plusieurs disciplines telles que la danse contemporaine, le cirque et en plus la pratique de l'escalade et ta pratique de la *slackline*. Comment tu te sens de participer à un tel spectacle et qu'est-ce le processus de création avec un chorégraphe t'apporte pour ta pratique corporelle ?

Puisque je n'aime pas faire une seule chose tout le temps, ce qui me plaît est d'aller dans plein de milieux différents. Le milieu du spectacle et de l'acrobatie, du spectacle de cirque, est un milieu que je ne connais pas et le fait de rencontrer des personnes différentes c'est super enrichissant et très plaisant. C'est vraiment un moyen différent pour faire ma pratique, parce que j'ai la chance de faire quelque chose qui peut se faire partout. Il suffit d'avoir deux endroits entre lesquels nous pouvons mettre la slackline, cela peut être entre deux arbres, deux immeubles, ou deux falaises. Dans un théâtre, on peut se mettre partout et cette rencontre est vraiment intéressante, car il s'agit encore d'un nouveau milieu. Ce sont des nouveaux codes, de nouvelles façons de faire. C'est aussi la première fois que je ne suis plus seul, comme je le suis toujours, sur mon fil, mais que je fais un échange avec d'autres artistes. Même dans la création, je suis tout seul, puisque je m'imagine des choses, mais il n'y a personne qui me dirige. Avec Rachid, il y a un perspectif différent qui m'intéresse, celui de travailler avec un regard extérieur et en plus, dans un milieu nouveau, pour moi, qui me fait aller encore vers la diversité. C'est cet angle qui m'intéresse le plus dans ce projet.

5. Concernant maintenant la présence de Rachid, comment tu apprécies son approche artistique dans ce processus ?

Depuis le début, il s'appuie vraiment sur la personnalité des individus pour aller chercher pourquoi nous faisons chacun notre pratique. Que se soient les *Traceurs* ou *Corps extrêmes*, Rachid s'appuie toujours sur un témoignage. Moi, ce qui me plaît aussi, est le fait qu'il ne va pas aller chercher à transformer ce qu'on fait en me disant, par exemple, qu'il me faut marcher d'une certaine manière sur le fil en faisant tel ou tel geste, parce que je suis dans un théâtre. Il va plutôt prendre ce qu'on fait et l'amener au spectateur en creusant beaucoup plus de ce que nous aurions imaginé. Moi, par exemple, je n'aurais jamais pensé à m'enregistrer moi-même pour raconter des choses pendant que je marche, comme il l'a fait Rachid. Ce que j'apprécie le plus est que Rachid va s'appuyer sur des individus et pas nous demander de créer de nouvelles choses. Il va prendre ce qui existe pour y approfondir et aller puiser davantage sur l'essence, pour faire sortir quelque chose de meilleur. Pendant les *Traceurs*, il m'a beaucoup plu quand on était à Annecy et on a fait le projet pendant deux jours d'affilée, voir cinq fois par jour. Le fait de répéter pleines de fois nous a permis d'affiner la création et cette première collaboration.

6. À *Traceurs* à Aussois et à Fenestrelle, vous êtes en plein air, alors qu'à *Corps extrêmes* vous êtes dans un plateau. Qu'est-ce qu'il change pour toi quand tu fais de la *slackline* en plein air par rapport à un plateau ?

C'est très difficile d'être dans un théâtre, parce que je ne suis pas un acrobate en tant que tel. À la base, je fais des très grandes traversées, donc je marche sur un fil pendant une heure sans m'arrêter en faisant de très grandes distances de plus d'un kilomètre et cela est beau grâce au paysage. À *Corps extrêmes*, je suis dans une cage de scène, où j'ai vraiment l'impression de ne pas pouvoir déployer ce que je peux faire d'habitude. Après, pendant un moment, il y a la vidéo, qui nous permet de s'échapper un peu à travers le paysage sur l'écran. Pour moi, c'est qui me stressait et qui me stresse encore le plus, est d'avoir l'impression de faire quelque chose qu'il n'a pas la même ampleur et qu'il ne soit pas si beau comme si je le faisais en plein air.

7. Comment cela se traduit dans ton corps ? Est-ce que tu as une autre sensation quand tu marches en plein air ?

Oui, quand je suis dans un théâtre, ce n'est pas pareil que quand je suis dans le ciel, où il y a du vent, ou d'autres éléments naturels, comme les oiseaux. C'est beaucoup plus riche et inspirant pour moi d'être dehors que d'être enfermé, mais après, c'est à moi d'essayer de trouver d'autres choses et d'aller chercher à l'intérieur de moi, d'aller me souvenir de ce que j'ai vécu pour essayer de le transposer sur une scène. Ce n'est pas évident.

8. Dans *Corps extrêmes*, il y a aussi le mur sur le plateau. Comment tu interagis avec cet élément ?

Au début, il y avait assez de passages, où je grimpais sur le mur, mais finalement, Rachid a décidé que je reste une présence qui sera toujours un peu perchée sur le fil.

9. Pendant le spectacle, il y a un accent mis sur le corps aérien qui s'échappe à la gravité. Nous pouvons même entendre, pendant ton témoignage, pour tes peurs initiales quand tu faisais de la *slackline*. Pourrais-tu me parler davantage de ton expérience corporelle pendant la marche sur le fil ?

Pour moi, marcher sur un fil, c'est un moyen de m'évader, de me sentir léger. Comme je le dis déjà dans le texte qu'on entend pendant le spectacle, c'est un peu la recherche d'une sensation de la liberté parce que quand on est dans un milieu naturel, entre deux falaises et qu'on marche dans les airs, on n'est pas loin de voler. On est vraiment dans un élément qui n'est pas normalement accessible à l'homme et surtout sans matériel. Moi, je fais du parapente par exemple et dans ce cas, on a pleines de choses attachées autour de nous, alors que quand on est sur un fil, c'est juste marcher à pieds nus dans les airs. Quand je vais aussi m'amuser à rebondir de la *slackline*, il y a vraiment des sensations qui sont les meilleures pour moi. Sur une distance comme celle dans le théâtre, c'est un peu court, mais quand il s'agit de très grandes distances,

par exemple jusqu'à 10 mètres d'amplitude, tu peux imaginer que je monte comme si j'étais au sol du théâtre et que je montais, ensuite encore plus haut que la hauteur du fil.

Cela me transmet vraiment une sensation de légèreté comme si j'étais un peu au sommet du rebond. Il s'agit du point de suspension, dont il parle souvent Yoann Bourgeois. C'est le moment quand on jette une balle et elle arrive au moment le plus haut de la montée sans commencer encore à descendre. C'est vraiment à ce moment que j'ai l'impression de voler, d'être libre. Comme je l'évoque aussi dans l'enregistrement avec Rachid, pour pouvoir tenir en équilibre, quand je suis sur un fil, il faut pour moi être très, très, attentif. En conséquence, il y a une hypersensibilité pour mieux sentir mon corps et tout dont j'ai besoin pour équilibrer. Cela me fait, alors, ressentir plus fort tout qui est autour. C'est pour cette raison que le lieu est très important pendant ma traversée. C'est pareil quand j'écoute de la musique en étant sur un fil. Je vais la ressentir plus fort par rapport à quand je marche sur le sol. Marcher sur le fil est un peu comme un moyen pour devenir plus sensible.

10. Rachid Ouramdane cherche avec ses propositions de défaire quelques habitudes corporelles, comme, par exemple, quand il essaye d'inciter les acrobates à un mouvement plus fluide, par exemple. Toi qu'est-ce que tu commences à accumuler en tant qu'outils créatifs ?

C'est vrai que Rachid me demande parfois de marcher sur un flux plus lent dans mes mouvements, de les contrôler plus. Pour être double dans le temps que je reproduis le mouvement, il me faut une grande maîtrise pour pouvoir le contrôler complètement. Cela me demande un travail supplémentaire. C'est en ce moment qu'il me fait sortir un peu de ma zone de confort habituel. Moi, j'étais toujours sur le même mouvement, que je connais par cœur. Je sais que je ne vais pas tomber quand je fais la *slackline*. Rachid, toutefois, me pousse à faire des choses qui sont plus difficiles ou qui me demandent de bouger différemment. Cela change mon approche. Par ailleurs, l'approche avait déjà changé par le fait de faire de la *slackline* pas seulement pour moi, mais parce qu'on est vu par les autres. Cette condition est très différente. Moi, à la base, quand j'ai commencé à marcher sur un fil, je le faisais seulement pour moi et pas pour être vu, ou pour un spectacle. Ce changement était déjà venu avant, mais dans ce spectacle, j'éprouve une façon encore différente de voir les choses. Je trouve cela enrichissant. Je le vois comme une manière pour me remotiver, parce qu'au bout d'un moment, avec

l'habitude on peut perdre un peu la motivation, et devenir moins passionnés par ce qu'on fait. Reprendre sa pratique par un nouvel angle, permet d'être motivé et retrouver aussi des sensations qu'on avait éprouvé au début, alors que quand on est habitué, on se déplace un peu moins et en conséquence, cela nous fait moins de plaisir.

11. Concernant, alors, le groupe que vous êtes, comment tes propres ressources artistiques dialoguent avec celle du groupe ? Qu'est-ce que ce groupe apporte à cette création ?

C'est vrai que quand on a fait les *Traceurs*, j'étais intégré dans des passages où on faisait des colonnes, par exemple. Donc, c'est intéressant d'avoir des disciplines qui se renouvellent. C'est pareil dans des moments d'interaction comme quand je porte Airelle, par exemple, ou quand ils jettent Bellar et j'essaye de la rattraper. Toutes ces interactions sont pour moi nouvelles et enrichissantes. En plus, les acrobates sont toujours à fond quand ils essaient des choses et donc, cela me pousse à faire des choses auxquelles je ne me serais pas imposé seul. Même si je sais que parfois, on fait quelque chose de différent, j'ai l'impression qu'on se rejoint après. C'est grâce à chaque individu qu'on arrive à créer quelque chose. Même au sein de leur groupe, il y a les porteurs et les voltigeurs et chacun fait les choses différemment, mais c'est grâce aux porteurs que le voltigeur va pouvoir m'atteindre, par exemple. Moi, je pense évoluer dans ma pratique même en les voyant faire la leur.

12. Est-ce qu'il y a d'autres reflexes que tu voudrais partager avec moi ?

Je voudrais parler davantage sur ce qui m'intéresse dans ce projet, le fait que Rachid voulait approfondir dans les sports extrêmes. Souvent, on les voit comme quelque chose de futile ou on considère que les personnes les font pour chercher des sensations fortes et on s'arrête à cette impression. Ce qui m'intéresse dans ce projet, c'est que Rachid, veut comprendre et expliquer, de manière qu'elle soit compréhensible par tous, pourquoi une personne se met dans ces milieux extrêmes ? Par exemple, pourquoi moi, je vais marcher sur un fil ou Nina va grimper sur une falaise ? D'une part, il cherche nous expliquer pourquoi on fait cette pratique, qui n'est pas choisie juste parce qu'elle nous fait peur, mais pour une raison profonde qui est

liée, par exemple, aux paysages, ou à ce qu'on va ressentir. Un autre élément qui m'intéresse, c'est toute l'approche d'essayer d'amener ce monde extérieur avec ses environnements dans un théâtre grâce à la vidéo. En plus, il y a un intérêt pour moi pour toute la partie technique avec la vidéo, la lumière et le son. Ce qui m'intéresse est d'aller transposer ce que je vis dehors, en intérieur pour un grand nombre de personnes et de l'amener du bout de la montagne, dans le théâtre d'une ville.

Merci beaucoup pour contribuer à ma recherche en partageant tes réflexions avec moi.

Avec plaisir.

Annexe 4

Entretien avec l'acrobate Seppe Van Looveren, effectué le 15.03.2021 au CCN2.

1. Je voudrais d'abord te demander autour de ton parcours. Quelle est ta formation ? Qu'est-ce qui t'a amené à cette pratique corporelle ?

Mon premier contact avec le cirque était quand j'avais 11 ans. J'ai toujours fait des roulades et des choses pareilles. Alors, ma mère m'a dit qu'il faudrait que je fasse des gymnastiques, mais moi j'étais bête à l'époque. Je pensais que la gymnastique est un sport de filles et je voudrais faire du football. Pourtant, ce n'était pas très amusant. Même sur le terrain de foot je faisais des équilibres. Alors, quand j'avais 11 ans, il y avait un festival de cirque en été et ma mère m'a dit qu'il faudrait aller essayer. De plus, c'était un ami qui le ferait aussi, donc je me suis dit qu'au pire, j'allais m'amuser avec lui. C'était vraiment un des meilleurs étés de ma vie : on apprenait les bases de la jonglerie, on avait deux coachs et on faisait tout cela même avec un peu de musique et du théâtre. Alors, là j'ai croisé les deux personnes qui étaient le plus extraordinaires que j'avais jamais rencontré dans ma vie. Ils avaient des étoiles dans leurs yeux et une énergie énorme tous les jours. J'étais presque drogué par leur énergie. Cette expérience s'est terminée avec un spectacle sur un festival d'été assez connu à Anvers, où je suis né. C'est de cette manière que j'ai rencontré le cirque pour la première fois.

Ensuite, j'ai appris que les deux personnes qui m'avaient attiré autant avaient une école de cirque en ville, qui n'était pas très loin d'où j'habitais. Donc je me suis inscrit et je faisais un cours par semaine. C'était super ! Je m'amusais à fond toutes les fois et je voudrais faire de plus en plus. Alors l'année prochaine, j'ai pris un cours supplémentaire de cirque, donc j'y allais deux fois par semaine déjà : l'un c'était un peu plus général et l'autre, c'était un peu plus acrobatique, et c'était ce que j'aimais le plus, en tout cas. Donc, j'ai fait quelques années à cette école et je pense qu'au fur et à mesure, je prenais de plus en plus des cours jusqu'à ce que je sois arrivé vers la fin de mon école secondaire. Les gens commencent, alors, à te poser la question : Qu'est-ce que tu veux faire ? Moi, je m'amusais à fond avec le cirque tout le temps et j'avais, déjà, commencé à faire l'école de sport pendant ma quatrième, cinquième et sixième année de l'école secondaire au lieu du bac, même si en Belgique le système est différent qu'en France. Donc, je le voyais un peu comme une préparation physique et j'avais déjà parlé avec mes coachs de cirque, Arno Wauters et Bert Beyens. Ils me disaient aussi que si jamais je

voudrais faire du cirque, c'est déjà bien de savoir si j'aime être physique et travailler avec mon corps tous les jours.

C'est pour cette raison que les cours de sport pendant l'école, étaient parfaites, parce que je faisais du sport tous les jours. J'étais très content, parce que j'adore bouger. Je ne suis pas très bien sur une chaise (rires). Alors, après, avoir gradué de l'école secondaire, je me suis dit que je voudrais faire du cirque. Quand j'ai parlé avec mes parents, les deux m'ont dit que, dès que j'avais 15-16 ans, j'étais en train de dire à ma famille et à tout le monde que je voulais être circassien. Moi, je me souviens plus, mais bon, je les crois (rires).

Après l'école secondaire, alors, j'ai pris un an pour m'entraîner. Je ne faisais pas des études et je m'entraînais en cirque tous les jours. J'allais nager et je faisais un peu de préparation physique, parce que j'étais déjà presque sûr que je voulais devenir porteur de *main à main*. C'est une discipline qui demande un peu plus de force musculaire. Pendant cette année alors, j'ai fait les auditions pour deux écoles. La première audition, c'était pour l'École Nationale de Cirque de Montréal et la deuxième, c'était pour une école de cirque à Stockholm le Doch- Dans Och Cirkushogskolan). Donc, j'ai fait les auditions en solo avant d'être mis avec un ou plusieurs partenaires. J'ai eu de la chance, parce que tout s'est bien passé pendant les deux auditions et finalement, j'ai été acceptée dans les deux écoles. Pourtant, les partenaires qui m'avaient proposé à Montréal, me donnaient plus envie, car ils étaient deux autres personnes, plus ou moins de ma taille et de mon poids avec qui on allait faire un trio d'acrobatie et de portée. C'était exactement ce que je voulais faire.

Donc, j'ai déménagé à Montréal quand j'avais 18, presque 19 ans. C'était un grand changement de vie, parce que tu pars loin de la famille, de tes amis et de tout ce que tu connais, mais il m'excitait énormément et il me donnait envie de voyager et de découvrir le monde. Je me suis dit que Québec au Canada, n'est pas mal comme endroit pour commencer et je suis parti pour faire trois ans de cours là-bas. Après, c'est une autre histoire, mais ce trio qui m'a fait rêver au début, est devenu un duo assez vite, depuis la première année déjà, mais s'est très bien passé avec mon partenaire. On a fini l'école ensemble et après, on a travaillé en premier pour le cirque Éloïze. C'était un petit contrat d'un mois juste après avoir fini l'école. C'était un peu la fête, car je venais de finir l'école et tout de suite après nous sommes invités à jouer à Miami. De plus, pour moi, en tant qu'euro péen il semblait encore plus cool d'être à Miami pendant un mois avec une grande compagnie. Donc, on y est allé et c'était magnifique.

Un mois après, avec mon partenaire, Timothy Fyffe, qui est australien, on est allés travailler pendant deux ans avec Circa, une compagnie australienne. Après cette expérience, je suis retourné à Montréal pour travailler encore avec le cirque Éloïze avec un contrat de six mois. Pendant ce moment, on a beaucoup voyagé et on a vu plein de pays. Ensuite, je ne sais pas si elle existe cette expression en France, mais en Belgique on dit ''Je suis tombé avec les fesses dans le beurre''. Cela veut dire que j'ai eu de la chance, car j'ai découvert la compagnie XY, dont j'avais déjà entendu parler. Dans le monde de *main à main*, tout le monde la connaît et alors, j'ai eu de la chance, car je les ai rencontrés et ils m'ont demandé de travailler avec eux pour le spectacle de *Möbius*. Je pense que je travaille avec eux depuis le février 2018. Donc, puisque Rachid Ouramdane est venu pour participer en tant que collaborateur artistique pour ce spectacle, je l'ai rencontré grâce à la cie XY, et j'étais invité, ensuite, pour participer à *Corps extrêmes*, qui est une nouvelle création de lui. Sinon, la première création de XY à laquelle j'ai participé, c'est *Möbius*.

2. Puisque tu as aussi participé à *Möbius* pourrais-tu me parler du processus de création ? est-ce qu'il y a un moment précis qui t'a marqué en tant qu'interprète ?

Premièrement, je n'étais pas là depuis le début de création de *Möbius*. L'équipe s'était déjà formée et déjà changé un peu avec le temps. Moi, je suis arrivé en dernier pendant la création. Le groupe était déjà un peu formé. Tout le monde se connaissait au moins un peu et au début, il faudrait prendre ma place, mais tout le collectif était très accueillant et c'est super bien passé, je trouve. C'était plus long en tant que processus de création de ce que j'avais l'habitude de faire. En Australie, par exemple, je travaillais avec un plus petit collectif et on faisait une création toutes les deux semaines, donc on faisait cinq shows différents par année. Alors c'était nouveau pour moi de vraiment avoir le temps de créer un spectacle. On avait plusieurs semaines de création et moi je pense que j'ai fait 8 semaines avec la compagnie. Pourtant, cela m'a paru déjà énorme, mais, finalement, on a vraiment utilisé tout le temps. Alors c'est une autre approche, mais s'est très bien passé. Elle te donne vraiment la chance de creuser plus et d'ailleurs, le fait d'être un nouveau groupe change aussi le processus. Il y a, alors, des semaines où tu y vas à fond et tu oublies un peu le reste. Tu es juste en création et c'est quelque chose de très intense et un peu dur émotionnellement, mais on sait tous pourquoi on le fait. C'est quelque chose qui me rend tellement heureux, même si les soir tu es parfois très fatigué ou tu as l'impression que vous n'avez pas du tout avancé. C'était dur de communiquer avec tout

le monde, mais, quand même, quand tu vas te coucher, tu as un sourire énorme et quand tu te réveilles, tu as encore plus envie de travailler.

Je ne sais pas s'il y a un moment qui m'a marqué ou qui me vient en tête. Ce que j'ai aimé le plus c'est l'univers créé pendant *Möbius*. C'est plutôt des sensations, donc c'est un peu dur à expliquer.

3. Je voudrais revenir sur ce motif de mouvement perpétuel qu'on ressent durant le spectacle. Qu'est-ce que tu penses que le motif de la *murmuration* apporte pour la création et pour votre relation à l'espace ?

Je pense qu'en étant 19 acrobates on a réussi à suivre ce mouvement infini qui correspond aussi au nom du spectacle, *Möbius*. C'est l'invention d'un mathématicien qui parle d'un ruban sans fin. C'est un ruban avec un *twist* à l'intérieur. Si tu fais marcher un petit bonhomme dessus, disons, il n'y a qu'un seul côté, alors c'est un peu comme une illusion, mais ce n'est pas de la magie. Ce qui se passe dans le spectacle représente un peu la continuation, comme tu le dis. C'est l'idée d'avoir quelque chose qui continue, qui n'est pas trop saccadé. On a vraiment beaucoup travaillé là-dessous. Pendant la création de *Möbius*, on a essayé d'enlever le temps de préparation. En cirque, on fait souvent des séquences difficiles qui exigent un moment où tu vas prendre une aspiration et te concentrer avant d'y aller. En *Möbius*, au contraire, la ligne était plutôt d'avoir un mouvement continu sans avoir beaucoup d'arrêts. C'est quelque chose qui sépare la première de la deuxième partie du spectacle.

C'est quelque chose que j'aime bien et qui ressort de ce spectacle. Pourtant, c'est aussi un style pour faire du cirque sur lequel j'ai déjà travaillé avec mon partenaire de l'école. C'était quelque chose qui m'est arrivé aussi au Canada, quand j'ai collaboré avec un artiste de la danse contemporaine qui nous conseillait pendant la création, parce que là-bas cela fait partie du processus. Il nous disait, par exemple, pourquoi vous devez attendre et faire une énorme respiration avant de vous donner la main, au lieu de passer directement au mouvement quand vous faites la séquence de *Patschetska*? On a essayé, alors, d'enlever ce temps de préparation. C'est quelque chose que nous avons réussi aussi grâce à Rachid Ouramdane, avec qui on a fait une collaboration artistique pour *Möbius*. Je pense que c'est une qualité de travail qu'il fait sortir des autres personnes. C'est quelque chose qu'on travaille avec lui aussi sur *Corps extrêmes* et que j'aime beaucoup. C'est une similarité sur le travail de deux spectacles. En outre,

puisque'on travaille avec les mêmes personnes, évidemment qu'il y a des similarités dans le travail.

4. Comment tu te sens de travailler avec un chorégraphe ?

Tout d'abord c'est quelque chose que j'adore, pas tellement le fait de travailler avec un chorégraphe, mais avec Rachid en particulier. J'adore, parce qu'il est super gentil et il prend le temps pour te parler, il est très humain. Je ne le vois pas comme mon patron ou quelqu'un, qui est plus valable dans ce qu'il dit ou ce qu'il pense par rapport aux autres personnes du groupe. Je pense qu'il donne du respect et je trouve que c'est très agréable de travailler avec lui. Il est amusant comme personne aussi.

En ce qui concerne le concept de travailler avec un chorégraphe, il y a des moments où c'est bien de le faire et d'autres où c'est mieux de ne pas le faire. Maintenant, je pense pour moi, c'est important de faire le travail avec d'autres personnes et de suivre plutôt que de guider, parce qu'un chorégraphe ou un metteur en scène peut amener un certain angle auquel tu ne penses pas toi-même. Je pense que grâce à cela, tu deviens déjà plus riche comme personne ou artiste. Pourtant, en même temps, je trouve que c'est aussi juste de faire ce dont t'as envie et de voir ce qui est ton style pour trouver ta propre couleur. C'est quelque chose qui est vrai pour le cirque, mais un peu dans la vie en général. Je trouve qu'ainsi, tu deviens juste plus intéressant, dans le sens que tu as plus à donner.

5. Qu'est-ce le processus de création avec Rachid Ouramdane t'apporte pour ta pratique corporelle ?

Rachid est quelqu'un qui cherche la simplicité, alors qu'en ce qui me concerne, en tout cas ma tête n'est pas toujours simple. Parfois elle peut être simple, mais ce n'est jamais peu. Il y a toujours plein de choses qui se passent très vite dans ma tête. Je pense que Rachid m'a, quand même, aidé dans ce sens-là, que tu n'es pas obligé de faire quelque chose d'extraordinaire. Tu n'es pas obligé de chercher plus loin et toujours dans la complexité, mais tu peux aussi faire quelque chose de simple qui peut être très bien. C'est quelque chose qu'on peut aussi, encore une fois, faire dans la vie en général, j'imagine. De plus, sur scène, on se juge beaucoup et ce n'est pas nécessairement quelque chose de mauvais, parce que cela t'aide aussi

à voir ce que tu fais selon ta propre opinion et essayer de voir ce que les autres pourraient y réfléchir. Je veux dire par ici que cette approche tranquille, cette simplicité de Rachid nous apprend que tu peux te juger, mais en restant tranquille. Tu peux prendre un souffle et accepter c'est qui se passe. Tu peux toujours y revenir plus tard, mais c'est bon.

6. Concernant, maintenant, le groupe que vous êtes, comment tes propres ressources artistiques dialoguent avec celle du groupe ? Qu'est-ce que ce groupe t'apporte à travers cette création ?

En ce moment, je me sens mal parce que je suis blessé et je ne peux pas faire énormément de choses. Alors, je sens que je n'apporte pas ce que je pourrais normalement au niveau physique. Il y a quelque chose que moi, mais les autres aussi voient en moi, le fait d'avoir beaucoup d'énergie. J'ai un esprit vif, je veux toujours y aller. Je pense que cela peut donner une certaine énergie au groupe d'y aller faire quelque chose, même quand nous sommes fatigués par exemple.

Qu'est-ce que le groupe m'apporte ? De la maturité pour certaines choses. Il m'apporte du confort aussi. Ce sont des personnes que j'adore énormément et qui sont tous différents. Je ne suis pas toujours d'accord avec tous, mais c'est quelque chose que j'aime, parce que la vie serait sans intérêt si tout le monde était d'accord. C'est un groupe qui te pose des défis, qui te pousse à trouver le chemin, parce que, justement, on a tous des styles différents, je trouve, et c'est rare qu'on soit tous d'accord. Pourtant, on est obligé de toujours trouver les moyens pour avancer. On ne marche pas toujours, tous dans la même direction, mais je suis intéressé par la direction où on marche collectivement et pas juste par ma propre direction.

7. Tu as participé aussi au *Traceurs* à Aussois. Pour cette création, vous étiez à l'extérieur, en plein air. Qu'est-ce qu'il change pour toi quand tu fais de l'acrobatie en plein air ?

Faire de l'acrobatie en plein air est plus naturel. Nous n'avons pas les mêmes repères que dans une scène, où nous savons où c'est le sol ou c'est le plafond. Cela me rend encore plus attentif au moment présent. A partir de notre préparation, on courait en bas pendant des ruines du château pendant 15 -20 minutes avant d'y aller au lieu de la répétition. C'est juste dans les

montagnes, une petite route et cela faisait partie de mon échauffement. Tous les éléments de la nature que tu peux sentir, le vent, la neige sur la montagne le rendent plus naturel. Quand on était là, c'était presque comme un rêve. Tu peux sentir tous ces éléments même avant de commencer à répéter.

D'être en plein air change beaucoup par rapport à ton regard aussi, il le rend plus naturel. Même si nous n'en rendons pas compte, nous avons souvent « un visage de scène ». Je ne sais pas pourquoi. C'est peut-être parce que tu essayes d'évoquer quelque chose au spectateur. Même si je n'ai jamais joué dans des spectacles très théâtrales, j'avais souvent un regard qui était plus que neutre. Alors, quand tu es dehors, tu n'as pas la chance de penser à quelque chose, parce que tu regardes tout ce qui est autour et c'est juste magnifique. C'est plus vrai, au moins cela était mon ressenti. J'ai tout observé, il y avait beaucoup de contemplation. On guide beaucoup le regard du public aussi je crois. Quand nous faisons la séquence ici, elle se transforme en autre chose. Tu as la lumière dans les yeux et l'espace est peut-être plus limité. Il n'y a pas de l'horizon dans un théâtre, alors que dehors oui.

8. *Corps extrêmes* est un spectacle assez hybride, où se rencontrent plusieurs disciplines telles que la pratique physique de l'escalade et de la *slackline*. Comment tu te sens de te confronter à une pratique physique qui te demande à faire des choses auxquelles tu n'es pas habitué ?

Moi j'adore grimper depuis tout petit. Je regarde le mur et je me dis : « wow ! C'est énorme ». Nous avons cette impression même de loin. En fait, je ne sais pas s'il paraît plus énorme, de loin ou de proche, mais c'est quand même quelque chose d'assez imposant. J'aimerais bien pouvoir l'utiliser dans son intégralité. Au moment de la création où on est arrivés aujourd'hui, j'ai l'impression qu'il y a des énormes parties du mur qui ne sont pas assez utilisées pour l'instant. J'ai hâte de voir comment cela va évoluer.

9. *Qu'est-ce qu'il change pour toi en tant qu'expérience physique, quand tu interagis avec le mur, par rapport à ton interaction avec tes partenaires ?*

Premièrement, je pense qu'il y a une grande différence par rapport au côté physique. C'est comme une différence entre les fesses d'un bébé et une rue. Quand tu touches le mur, c'est

quelque chose de dur. Il n'y a pas de chaleur ou de sueur comme quand tu touches la peau humaine. De plus, quand tu touches quelqu'un, il te touche aussi, alors que quand tu touches le mur, il n'y a pas d'interaction physique avec lui. Peut-être, j'ai cette impression, parce que je n'ai pas l'habitude de travailler avec une surface, sauf le sol. Moi je travaille avec le corps humain.

10. Pourrais-tu me parler maintenant de ton expérience physique de porteur ?

J'aime mon corps et le monde physique. J'aime m'entraîner et faire des musculations pour sentir fort et être capable de pousser ou d'attraper quelqu'un. J'aime aussi bouger, pour rester souple et pouvoir protéger mon corps. Si j'étais plus léger, j'aimerais aussi beaucoup être voltigeur, mais j'adore les portés. J'aime beaucoup la sensibilité qui se met dans le rapport de *main à main*. Si tu réagis d'une manière différente que d'habitude, cela peut faire peur à quelqu'un. C'est une sorte de conversation et de connexion qui se met en place. De plus, j'aime bien travailler une figure avec plusieurs personnes, parce que j'ai l'impression de mieux comprendre, ainsi, le mouvement et pas juste mon partenaire. Bien sûr, il y a des personnes avec qui tu ne peux pas réussir à avoir ce contact. Pourtant, j'aime toujours commencer par les bases, même si une personne a un très haut niveau. J'aime toujours essayer de comprendre d'abord mon partenaire et non seulement essayer de faire un mouvement avec lui, parce que nous sommes capables. Sinon, il y a des mouvements difficiles que tu peux rater et si tu n'as un point de connexion très fort avec l'autre pour pouvoir le prévenir, cela peut être vraiment dangereux.

Il y a un ami qui m'a dit que : « quand tu me portes, c'est comme du bambou ». C'est quelque chose de dur et solide, mais qui bouge en même temps. C'est de cette manière que j'aime porter quelqu'un. Si je n'ai pas cette sensation, cela veut dire qu'il faut travailler davantage. Même dans quelque chose de classique comme une colonne, j'essaie de rester là-dessous, mais je n'essaie jamais de forcer.

11. Est-ce qu'il y a d'autres réflexes que tu voudrais partager avec moi ?

Je voudrais partager mon expérience sur une blessure, car je la vis aussi en ce moment. Le fait d'avoir une grande blessure est très dur, mais il fait partie de ton rôle de porteur. En étant porteur, tu mets en priorité la santé physique du voltigeur. Si le voltigeur tombe, je vais

faire ce que je peux pour le sauver. Parfois tu peux même te blesser, mais quand l'autre personne est en bon état, tu te sens bien. Je crois que c'est une réaction physique, mais aussi mentale.

Pourtant, quelque chose que j'aime beaucoup dans la relation de *main à main*, c'est la confiance qui s'élabore. Ce n'est pas que la confiance physique, mais toute sorte de confiance. Parfois, alors, tu peux payer le prix d'une blessure.

12. Est-ce que cela te fait peur ?

Une petite blessure ne me fait pas peur. J'ai eu peur d'une grande blessure que j'ai eu sur ma nuque et qui m'est arrivé pendant que je faisais de l'acrobatie sur scène. J'ai eu une hernie et cela fait vraiment du mal. Pourtant, aujourd'hui je suis encore acrobate et je peux continuer d'être pour toute ma vie. Pourtant, il y a toujours une sorte d'alerte que je dois faire plus d'attention. Il m'est arrivé pendant un numéro de salto qu'on faisait sur les épaules. Après ma blessure, j'ai arrêté de le faire, d'abord à cause du côté physique, car j'étais en récupération. De plus, je faisais pleins d'autres choses, donc ce n'était pas nécessaire de reprendre la même figure tout de suite. J'ai réussi à refaire le même mouvement d'apport de salto seulement quatre ans après. J'ai eu vraiment envie de le faire, mais en me préparant j'ai eu peur. J'étais plus prudent et attentif pendant le mouvement.

Mon approche vers le mouvement était plus lente et attentive. Je ne me posais pas seulement une question sur ma capacité à le faire, mais surtout sur la confiance entre moi et l'autre personne. Je ne me suis pas posé la question si je lui faisais confiance, mais la question était plutôt si je me faisais confiance à moi-même, parce que, sinon, je pourrais lui faire mal. Nous l'avons finalement fait pendant une répétition. Je l'ai embrassé et j'ai presque commencé à pleurer. C'était un moment très fort, où j'ai pris conscience de ma peur pour le faire et j'ai senti, en même temps, un grand plaisir de l'avoir finalement fait de nouveau en retrouvant la confiance en moi même. C'est une question intérieure, un block mental de ne me faire plus confiance pour cette figure et je l'ai surpassé.

Merci beaucoup pour partager tes réflexes avec moi !

Merci à toi !

Annexe 5

Entretien avec l'acrobate Aïrelle Caen, effectué le 19.03.2021 au CCN2.

1. Je voudrais d'abord te demander autour de ton parcours. Quelle est ta formation ? Qu'est-ce qui t'a amené à cette pratique corporelle ?

Alors moi, j'ai commencé à faire de la danse, quand j'étais enfant et j'ai vite découvert le cirque à l'adolescence, vers mes 15 ans. J'ai senti que j'ai éprouvé des possibles beaucoup plus vastes que dans le milieu de la danse et en conséquence, j'ai décidé de faire une école de cirque et je suis rentrée à Châtelleraut en bac cirque, quand j'avais 16 ans. Il s'agit d'un baccalauréat normal avec une grosse option en arts du cirque. Alors, après cette étape, je suis rentrée à l'école de de Lomme à Lille, où j'ai rencontré Abdel et Mahmoud qui m'ont formée aux portés acrobatiques.

2. Comment tu as rencontré Rachid Ouramdane pour la première fois ?

On a croisé Rachid pour le projet *Möbius* de la compagnie XY. C'est Remarient, qui est le directeur de la scène nationale de Valenciennes et qui nous connaissait tous les deux. Alors, quand on lui a parlé d'une prochaine création autour des murmurations, il nous a suggéré de rencontrer Rachid pour ce travail parce qu'il a déjà travaillé sur les murmuration, les phénomènes de grand vol, de poissons ou d'oiseaux. On s'est rencontré, par la suite et c'était assez naturel de travailler ensemble. On a partagé la création de *Möbius* de la compagnie XY.

3. Comment tu pourrais me décrire le processus de création de ce spectacle ?

La compagnie XY est un grand collectif d'acrobates. Alors, puisque c'est un spectacle du collectif de la compagnie, il s'agit d'une mise en scène collective. On cherche des matériaux acrobatiques et on a des axes de travail assez clairs. Alors, quand on a décidé sur toute cette matière, on a sollicité Rachid pour venir confronter son regard sur nos pratiques. En conséquence, ce spectacle, il est né vraiment de notre univers de XY, ce grand collectif qui va vers son univers, où lui, il a plus l'habitude de travailler avec des grands ensembles de danseurs. C'était vraiment un projet qui est passé de l'un à l'autre, comme cela, dans son écriture petit à petit. Rachid il est arrivé un peu plus tard. Ce n'était pas un travail de mise en scène, c'est-à-dire qu'on n'était pas dirigé par Rachid. *Möbius* est vraiment une création collective à 19 acrobates, plus un regard extérieur, mais c'est une création collective à vingt.

4. Comment tu apprécies l'approche artistique de Rachid Ouramdane dans ce processus par rapport à *Möbius* ?

C'est sûr que *Corps extrêmes* est très différent comme processus, parce que c'est Rachid qui nous invite sur un de ses projets, alors que pour *Möbius*, c'était plutôt l'inverse. Dans ce cas, on est vraiment interprètes de Rachid, ce qui veut dire qu'il a déjà pensé son projet avec les sportifs de haut niveau, dans cette configuration, avec ce grand mur. Nous, on n'est pas du tout à l'origine de la réflexion du cœur du projet. On arrive avec nos matériaux, nos savoir-faire et aussi nos sensibilités, parce que Rachid travaille beaucoup à l'écoute du sensible de chacun. Pourtant, on est vraiment interprètes de ses idées, de son univers, alors que dans *Möbius*, tout était œuvré et partagé. C'était un processus de création à l'endroit de la mise en scène, des choix artistiques, de la pensée avant le faire, alors que dans *Corps extrêmes*, on est plus dans l'écoute de ses envies, au fur et à mesure que le spectacle se développe.

5. *Corps extrêmes* est un spectacle assez hybride, où elles se rencontrent plusieurs disciplines telles que la danse contemporaine, le cirque et en plus la pratique de l'escalade et de la *slackline*. Comment tu te sens de participer à un tel spectacle et qu'est-ce le processus de création avec un chorégraphe t'apporte pour ta pratique corporelle ?

Je ne sais pas si je pourrais parler de Rachid en tant que chorégraphe. Le travail avec lui m'apporte plein d'outils, mais je trouve qu'il a un rapport à la scène et au spectacle qui va presque au-delà de celle du chorégraphe. Je pense que c'est le regard d'un artiste qui m'intéresse, que ce soit celui d'un chorégraphe, ou d'un metteur en scène. Je ne saurais pas trop dire si c'est son rapport à la chorégraphie, mais, en tout cas son travail, en tant qu'artiste, en tant que personne sensible, est très riche. Je trouve qu'il nourrit beaucoup nos rapports aux portés dans des vitesses ou dans des sensibilités où s'est devenu tellement commun pour nous de se porter, de se grimper les uns sur les autres, de faire ce qu'on fait qu'on en oublie presque l'essence. Travailler avec Rachid est comme s'il me remplaçait à l'endroit de l'essence de mon art. Qu'est ce qui est beau dans notre toucher ? Qu'est ce qui raconte quoi quand on se porte les uns les autres ? J'aime bien son regard si sensible à l'endroit de ma pratique.

6. Tu as participé aussi au *Traceurs* à Aussois. Pour cette création, vous étiez à l'extérieur, en plein air. Pourrais-tu me parler du processus de cette création ?

En fait, le projet de *Traceurs* à Aussois était une période très courte et on l'a pris, un peu, comme un échauffement pour *Corps extrêmes*, une expérimentation de choses qui allait pouvoir

se réaliser pour *Corps extrêmes* dans un temps assez condensé. En conséquent, on a cherché des matériaux assez simples, qui pouvaient être faites dans cette immédiateté qu'on avait en ce moment. C'était notre première rencontre avec Nathan, où on a confronté le *highliner* à notre pratique et le tout dans un espace extérieur de grande nature, alors que nous, on est plutôt habitué aux salles noires de théâtre.

C'est comme si cette expérience d'Aussois m'avait beaucoup nourrie pour *Corps extrêmes*, comme si j'avais intégré dans ma rétine, la vue de ces paysages, le vide autour de moi, que j'ai vécu en réel quand j'étais sur place, ou la texture du mur sur laquelle on a évolué. En fait, quand je suis maintenant sur cette scène toute blanche ou le mur d'escalade artificielle tout blanc, j'arrive vraiment à me projeter dans ces immensités de paysages naturels qui avaient à Aussois. C'est comme si le lieu avait nourri un imaginaire et aussi une sensation. J'ai vraiment la sensation du vent, parce qu'en plus, il y a eu beaucoup de vent pendant certaines répétitions. La sensation du vide parce qu'on était sur un espace de fort, donc un promontoire comme celui-ci, très haut dans les montagnes. Donc, c'est comme si j'avais éprouvé pour de vrai ce que c'étaient les éléments et que cela me nourrissait pour les éprouver dans ma mémoire et dans la mémoire de mon corps quand je suis sur le plateau des *Corps extrêmes*.

7. Qu'est-ce qu'il change pour toi quand tu fais de l'acrobatie en plein air ?

En fait, c'est vrai que je suis habitué à la hauteur, mais je suis habitué à la hauteur avec d'autres personnes. Pour moi, mon confort, il est dans ma dépendance à mes porteurs. C'est vrai que quand je suis toute seule en haut du mur, par exemple, ou des choses pareilles, j'éprouve la hauteur d'une manière complètement différente, parce que je me sens plus seule. C'est un peu pareil pendant les moments où j'étais sur mes porteurs en extérieur. Il y a quelque chose qui change un peu dans mes points de repères visuels où ma notion de l'espace, mais pas tellement, parce que je suis en relation avec eux. Pourtant, quand je suis toute seule sur le mur, cela change encore beaucoup. C'est comme si le plus grand des changements pour moi, c'était de passer à quelque chose où nous sommes vraiment ensemble avec mes porteurs, à quelque chose de très solitaire soit avec le mur d'escalade soit avec la *slackline*. Le plus grand changement en moi, c'est surtout dans ce rapport.

8. Pourrais-tu me parler maintenant de ton expérience physique de corps de voltigeuse ?

Il y a quelque chose d'extrêmement plaisant dans la sensation du vol, quand on est détaché du risque. C'est comme s'il y avait sur certaines choses, tels que des grands vols comme les

hirondelles qu'on fait, ou les moments où on tombe en douce et qui sont devenues plutôt simples pour moi, quelque chose que je sais faire comme si je faisais du vélo. C'est comme si je l'avais complètement intégré dans mon corps et en conséquent, je peux laisser vraiment de la place à la sensation de profiter de l'air. Je sens la petite résistance qui fait sur mon corps, même s'il y a de la pesanteur qui nous rattrape toujours. Je sens toujours le point le plus haut de mon vol, comme un point de suspension et même si cela dure une fraction de seconde, c'est un moment assez incroyable à vivre. Alors, c'est ainsi que je vis plutôt mes voltiges où je suis complètement détaché du risque, de mon rapport à l'acrobatie et à la technique.

Après, quelque chose que j'adore dans l'acrobatie, même quand je suis plus concentrée sur ma technique, c'est de franchir un peu mon appréhension ou ma peur. J'adore ce qu'il fait à l'intérieur de moi, comme excitation. Parfois, il fait peur, mais, en même temps, c'est vraiment très stimulant. C'est une montée d'adrénaline incroyable. Ce n'est pas le même profil calme du vol simple, mais c'est aussi quelque chose d'assez bouillonnant et d'assez intense. Lors de la chute, parce que forcément, il nous arrive de chuter, il y a quelque chose d'assez difficile. C'est l'attraction terrestre qui nous rattrape d'un coup. Tout va extrêmement vite et c'est comme si ma voltige m'avait appris d'aller contre certains réflexes très instinctifs qu'on a dans une chute normale, qui seront plutôt de se retourner et de se mettre sur ses pieds ou des réactions pareilles. Au contraire, moi, avec le travail, c'est comme si j'avais développé un autre réflexe qui serait de me mettre dans une position, n'importe quelle que soit-elle, mais qui me permet de laisser sur mon corps de la place le plus grand possible, pour que les porteurs puissent me rattraper. S'ils n'étaient pas là, je pourrais arriver à plat ventre ou à plat dos, mais si j'ai une forme très claire en l'air et je suis très calme sans céder à la panique, ni d'essayer à me retourner avec des grands battements de bras ou de jambes, mais en restant calme et le plus étendue possible en l'air, les porteurs peuvent avoir une surface de rattrape le plus grand possible. C'est quelque chose qui peut même me sauver la vie. Pourtant, tout cela va très, très vite. Alors, pour moi le voltige, c'est aussi développer une autre forme de réflexe par rapport à ce qu'on peut avoir instinctivement.

9. Donc, de mon point de vue extérieur, il y a vraiment une relation de confiance entre vous. Concernant, alors, le groupe que vous êtes, comment tes propres ressources artistiques dialoguent avec celle du groupe ? Qu'est-ce que ce groupe apporte à cette création ?

C'est vrai, ce que tu dis et que la confiance fait vraiment partie de notre travail. De bien savoir donner sa confiance et que l'autre puisse avoir confiance en toi est un travail qui a la même importance et qui est au même niveau que savoir sauter, ou savoir-faire une pirouette. Il se fait petit à petit. Je crois que c'est d'abord une confiance en soi de bien se connaître dans ses capacités, dans ces limites de savoir où est ce qu'on peut les pousser sans avoir du danger ni pour nous-même, ni pour l'autre, pour éviter lui faire mal. La responsabilité du porteur, c'est d'empêcher que le voltigeur tombe, mais je trouve qu'en tant que voltigeur, on a aussi beaucoup de responsabilité à l'endroit de ne pas faire mal au porteur. Alors, c'est aussi une confiance et une connaissance d'abord de soi-même et cette connaissance, elle donne confiance et ainsi de suite.

C'est comme un cercle vertueux de confiance auquel on arriverait les uns avec les autres. Après, on a aussi des outils pour nous aider à acquérir cette confiance, comme le travail que nous faisons à la sécurité de la longe, que t'as vu par exemple, ou la ceinture qu'on a avec quelqu'un qui nous tient. Ainsi, si on chute, on est retenu avant le sol. On passe beaucoup de temps dans nos formations et c'est aussi quelque chose qu'il ne faut jamais perdre sur les parades : comment se présenter en l'air pour le voltigeur ? comment rattraper pour le porteur ? C'est quelque chose qu'il faut qu'on entretienne, comme si on faisait des abdos. Ce sont des outils qui aident vraiment à construire une confiance les uns envers les autres.

Dans ce groupe, grâce au travail et à la méthode de Rachid, qui est quelqu'un de très doux, je trouve que le climat dans lequel on est pour cette création favorise vraiment cette confiance. On n'est pas poussés dans des extrêmes, où on irait trop vite par rapport à la construction de la confiance qui ne serait pas encore là. C'est comme si on avait vraiment pris du temps pour la construire et qu'effectivement, maintenant, on peut travailler à l'aveugle. Je trouve que son rapport au travail, son écoute des autres et sa douceur favorisent vraiment notre travail sur la confiance.

10. Après, puisque tu m'as parlé de la vitesse tout-à-l'heure, je voudrais revenir sur *Möbius* et sur ce motif de mouvement perpétuel qu'on ressent durant le spectacle. Qu'est-ce que tu penses que le motif de la *murmuration* apporte pour la création et pour votre relation à l'espace ?

C'est vrai que dans l'acrobatie, on a parfois la tendance de rester un peu bloqué sur notre tempo. C'est quelque chose qu'on travaille beaucoup pour être ensemble, pour pouvoir s'envoler. Alors, le fait de confronter notre tempo, qui semblait comme quelque chose de très

immuable, et surtout à des grandes vitesses, m'a complètement permis de voir quelque chose de nouveau à apparaître. Cela était le fait qu'on a beaucoup plus de marge que ce qu'on pense sur ces histoires de *timing* et que des choses peuvent se faire dans une fulgurance extrême, même dans les portés.

Je trouve aussi que dans les portés il y a quelque chose qui nous oblige d'être très précis et presque contenu. En fait, il y a des grands moments quand on court ou quand nous faisons des choses pareilles, où, tout d'un coup, l'énergie peut se libérer et revenir plus vers le sol, qui est, quand même, notre quotidien. Alors, le fait de retrouver le sol et de pouvoir lâcher l'énergie dans des courses, c'est extrêmement puissant et c'est extrêmement important pour revenir après dans une voltige avec une justesse d'état. Comme si ce passage dans le sol, après les vols, était plus qu'important.

11. Est-ce qu'il y a un moment précis qui t'a marqué en tant qu'interprète pendant ce spectacle ?

Il y a beaucoup de moments, mais c'est vrai que ce sont surtout tous ces moments des courses où nous devons courir tous les uns avec les autres. On est 19 sur un plateau et on court au maximum de notre vitesse sans jamais se heurter. C'est quelque chose d'incroyable à éprouver et à faire. C'est comme si nos sens étaient les plus ouverts possibles. On doit tout ressentir, tout voir très vite. En fait, c'est même plus, quand on regarde les espaces vides pour se faufiler dedans. C'est juste qu'il y a une synergie, une kinesthésie entre les corps qui se créent sans les espaces. Sans que nous laissions l'autre se rapprocher, on sait si on doit accélérer ou ralentir pour le laisser passer. Il y a quelque chose de magique qui arrive dans ces vitesses.

Merci beaucoup pour avoir partagé tes pensées avec moi !

Avec plaisir.

Annexe 6

Entretien avec la grimpeuse Nina Caprez, effectué le 20.03.2021 au CCN2.

1. Je voudrais d'abord te demander autour de ton parcours. Quelle est ta formation ? Qu'est-ce qui t'a amené à cette pratique corporelle ?

J'ai découvert la montagne, parce que j'ai grandi là-bas. J'ai commencé à faire du ski et du snowboard depuis très petite. J'ai initié le ski à partir de 2 ans et après j'ai pris de cours de snowboard. Quand j'avais 13 ans, j'ai commencé à faire un peu d'alpinisme, du ski et de la randonnée avec le club alpin en Suisse. Il y avait une section pour les jeunes avec qui on a commencé petit à petit d'employer dans les salles d'escalade, mais il n'y avait pas encore beaucoup. Puis, on a fait surtout des camps d'escalade dehors, dans les calanques au sud de la France. Donc, c'est grâce à ce club alpin en Suisse, que j'ai découvert successivement toutes les facettes de la montagne. J'ai continué en m'accrochant progressivement à l'escalade, je piochais et j'ai commencé à m'entraîner de plus en plus en salle.

Quand j'avais 17 ans, j'ai commencé à faire un peu de la compétition et à 19, je suis entrée dans une équipe suisse de l'escalade. J'ai fait, ensuite, le circuit de coupe du monde jusqu'à 22 ans, quand j'avais même deux à 19 ans. Après avoir terminé mon bac, j'ai voulu faire une année sympathique. Après, j'en ai fait deux ou trois pendant lesquelles j'ai travaillé parfois dans les bars, à l'occasion d'une menuiserie, ou d'une ouverture ou même dans les salles d'escalade pour faire un peu d'argent. Et puis, le reste de mon temps, j'ai continué à grimper et après plusieurs saisons que j'avais fait la coupe du monde, je me suis rendue compte que je n'aimais pas autant ce sport individuel et qu'il est assez solitaire et égoïste quand même. Il me manquait surtout, d'être en plein air. Donc, j'ai arrêté et je me suis vraiment dédié à faire encore plus de falaise. J'en ai toujours faite, mais, en ce moment, je me suis mise à faire encore plus. Après, quand j'ai découvert les grandes voies avec des parois très hauts, qui vont jusqu'à 1000 mètres, je me suis complètement épanouie. J'avais, alors, envie de progresser dans ce domaine et d'atteindre un niveau qui me permettrait de faire des choses, encore plus difficiles et incroyables à la montagne. C'est vraiment ce moyen qui m'a attirée.

2. Comment tu as rencontré Rachid Ouramdane pour la première fois ?

C'était en septembre dernier que j'ai reçu un appel d'un ami grimpeur qui s'appelle Cédric et qui est voisin de Rachid au Sappey. C'est lui qu'il m'a présenté Rachid en me disant qu'il était en train de monter un spectacle, pour lequel il cherchait un grimpeur ou une grimpeuse. Il m'a dit qu'il avait directement pensé à moi et donc, puisque les dates étaient convenables, Rachid m'a appelée juste après. J'ai senti qu'il insistait dans sa proposition et il m'a, alors, invité à la première, répétition pour que je vienne voir si l'idée me convenait bien ou pas. Donc, je me suis retrouvée à la première répétition à Grenoble et c'est vrai qu'il m'a semblé quand même assez longue et difficile à réaliser ce qu'il avait imaginé. Au début, on n'avait pas encore la scénographie, mais on était dans la salle de répétition sans le mur. Après, on est allés expérimenter un peu dans des salles et un peu dans une piste de skate-park. J'avais quand même mal à envisager ce qu'il avait envie de monter, mais, en prenant aussi en considération son poste en tant que directeur du CCN2, j'ai décidé de lui faire confiance. Donc à la fin de la troisième répétition, tout a commencé à prendre place et se former petit à petit, même s'il reste encore, beaucoup de travail à faire.

3. *Corps extrêmes* est un spectacle assez hybride, où elles se rencontrent plusieurs disciplines telles que la danse contemporaine, le cirque et en plus la pratique de l'escalade et ta pratique de la *slackline*. Comment tu te sens de participer à un tel spectacle et qu'est-ce le processus de création avec un chorégraphe t'apporte pour ta pratique corporelle ?

C'est vrai que pour moi c'est la première fois que je participe dans un spectacle et c'était aussi la raison pour laquelle j'ai accepté la proposition de Rachid. Pendant toute ma carrière, je n'ai fait aucun diplôme, mais je me suis lancée à ma manière libre et indépendante. Pourtant, il y a une chose qui me tenait toujours à cœur et que je d'avoir toujours bien fait, cela était de raconter une histoire ou même ma propre histoire à travers des films ou d'autres images. C'est quand même quelque chose que j'ai l'habitude de faire, de créer quelque chose et d'être suivi en ce moment, de le présenter dans le sens du partage. De plus, moi, j'adore le théâtre, l'idée de changer de costumes ou jouer un rôle. C'est quelque chose qui m'a toujours fasciné. Quand j'habitais à Grenoble, pendant dix ans, ma maison était à côté d'un petit théâtre et j'ai pu suivre assez de spectacles qui y ont été présentés.

Le monde de la culture, du spectacle et du sport sont des choses extraordinaires. Bien sûr, tout dépend du genre de spectacle, mais je trouve que les membres du collectif XY sont vraiment des artistes et en même temps des sportifs de haut niveau. Ils ont une maîtrise du corps

extraordinaire et une compréhension du mouvement qui peut parfois s'approcher à ce que je fais aussi. Parfois, notre approche est très différente quand même, parce que leur mouvement est beaucoup dans la détente, alors que le mien est souvent dans le contrôle et dans le gainage. Donc, dans ce cas, on s'éloigne un peu.

Pourtant, quand on a fait la première présentation au public, c'était incroyable. Moi, j'étais tellement touchée qu'après, quand tout était fini, j'ai versé quelques larmes sur la scène. Il y avait une telle aspiration quand on était tous derrière. On s'est tous pris dans les bras pour se souhaiter un beau voyage et après, on s'est embarqué ensemble et tout le monde était tellement concentré et connecté. Même si on n'est pas encore super calé, cette ambiance avec la lumière, la musique, notre petit déguisement et les spectateurs était quelque chose de magique. Je me suis dit je n'ai aucune idée jusqu'où on va aller, comment le spectacle va finalement prendre forme, mais tout le processus que je suis en train de faire, est une chance inouïe.

Je me sens complètement éblouie par beaucoup de nouveautés et en même temps, ce sont des personnes qui me parlent beaucoup. Je pourrais dire que je me considère aussi un peu comme une artiste, parce que je n'ai jamais suivi un chemin tracé, mais j'ai toujours fait des trucs de fou. J'ai l'impression que *Corps extrêmes* est dans un autre milieu, que celui que je connais, mais où il y a beaucoup de bienveillance. Moi, je ne connais pas vraiment le travail en groupe, mais ce que je suis en train de vivre avec mes partenaires est extraordinaire. Je me sens extrêmement touché et c'est tellement une belle opportunité. Je pense aussi par rapport à ma vie, ce spectacle est arrivé au bon moment de ma carrière. J'ai 34 ans quand même et le haut niveau au bout d'un moment, est un peu répétitif quand même. Puis, quand on grandit, on a envie de s'ouvrir à autres choses, même si je n'avais jamais envie de lâcher l'escalade. Malgré le fait que le milieu est différent, les personnes sont vraiment similaires et la performance, l'entraînement, le feeling et les émotions sont tous présents. Donc, c'est un processus qui m'attire beaucoup.

4. Comment tu apprécies l'approche artistique de Rachid Ouramdane dans ce processus ?

Je le vois un peu comme un coach. Pourtant, je n'ai jamais travaillé avec un coach, auquel j'ai pu faire confiance. J'ai vécu un peu cette expérience dans une équipe, mais je ne me suis jamais senti en accord avec ces coachs, parce qu'ils m'ont trop poussée pour me faire tirer sur la machine et je me suis même blessée. J'ai l'impression que Rachid observe beaucoup. Il a des idées, il nous fait confiance et il nous amène vraiment sur une voie qui est très simple à suivre,

très belle et même amusante parfois. En même temps, je sens qu'il y a certaines personnes dans le groupe qui sont très autonomes et qui amènent toujours des idées et qui font des propositions et des essais tout le temps. C'est vraiment un travail d'équipe où nous nous mettons en accord avec Rachid et il ne nous propose pas juste ce qu'il faut faire.

5. Comment tes propres ressources de ta pratique de l'escalade dialoguent avec celle du groupe ?

J'ai l'impression que le groupe m'apporte beaucoup plus que ce que je puisse leur apporter parce qu'eux, ils restent dans leur activité physique habituelle. Même s'ils ne font pas des figures très durs, d'après ce qu'ils m'ont dit, ils restent, quand même dans un cadre de travail assez sérieux, c'est-à-dire que la performance est vraiment présente. En ce qui me concerne, au contraire, ce mur sur le plateau ressemble plutôt à un jeu. J'ai l'impression que je les ai amenés un petit peu sur un jeu. La manière dont je grimpe sur ce mur, n'est pas exactement la même que j'ai normalement sur la falaise, où les prises sont tellement petites que j'arrive à peine à mettre mes bouts de doigts pour y grimper, par exemple. En même temps, je pense que c'est exactement la raison pour laquelle nous créons cette pièce, parce qu'on cherche à l'écrire plus dans la finesse, et en choisissant les séquences qui nous touchent.

Finalement, le côté physique ramasse énormément. Dans le niveau de chaîne musculaire, on commence à travailler plus les antagonistes, quelque chose qu'on fait quand même rarement. De leur côté, les acrobates m'apprennent beaucoup sur le relâchement, alors que ma pratique est beaucoup dans la traction et dans la poussée. Donc, je leur apprends plutôt d'avoir un regard déterminant, de choisir un chemin pour y aller dans le bon moment et d'être moins dans un mouvement de flou. De plus, on s'apprend beaucoup les gestes des bases. Comme je le dis, j'ai toujours été attiré par la danse et les danseurs. Je me sens un peu comme un guignol, mais j'apprends beaucoup et parfois je reçois tellement d'informations dans une journée qu'à la fin, je sens comme si je ne savais même pas marcher (rires). J'ai, quand même l'impression qu'ils ont fait un petit pas en arrière avec moi pour me dire : « Attends Nina, il faut qu'on t'apprenne d'abord les bases ». Donc, au milieu de la semaine, ils ont pris ce temps et après, on a pu avancer très vite. Parfois, l'apprentissage des bases sont des choses que, même eux, ont oublié. C'est pareil quand je leur apprends les bases de l'escalade. A partir du moment qu'ils les ont acquises, tout le monde est tellement motivé maintenant pour aller grimper ici, ou ailleurs, à la maison, ou même dans une salle de l'escalade. C'est vraiment là qu'ils vont apprendre est celle est la grande différence entre nos disciplines. Leur âge leur donne aussi un élan pour faire de

l'escalade sans moi. Eux-aussi ils m'ont donné un élan, mais moi, au contraire, je ne peux pas faire grand-chose sans leur présence. Je peux, par exemple apprendre les gestes à la maison, mais j'ai besoin de cette équipe. C'est un échange assez incroyable.

6. Est-ce que tu pourrais me parler maintenant de ton expérience corporelle en tant qu'grimpeuse ? Qu'est-ce que c'est grimper pour toi?

Grimper c'est d'être dans l'axe. C'est d'être en accord avec soi-même, d'être posé pour pouvoir, ensuite, s'envoler. Il faut être centré, concentré et à l'écoute de son corps.

7. D'habitude, tu fais l'escalade en plein air, alors qu'à *Corps extrêmes* vous êtes dans le plateau. Qu'est-ce qu'il change pour toi et qu'est-ce que l'espace naturel t'apporte pour ta pratique ?

D'ailleurs, c'est le seul désavantage pour moi dans cette création, le fait qu'on est enfermé toute la journée dans une salle, où, en plus, il n'y a pas la lumière du jour. Donc, pour moi, cela est le point le plus dur. La nature me donne des ressources et me rend énormément tranquille. J'ai l'impression que là je me pose des bonnes questions ou je ne me pose pas du tout des questions. Dans la nature, j'ai une joie de vivre, j'adore entendre le bruit du vent, des oiseaux, de tout ce qui se passe autour, voir tous ses éléments. La nature, change aussi au fur et à mesure des saisons et c'est très beau ! Elle me donne une énergie folle et je me sens juste trop bien quand j'y suis. Dans la nature, je sens mes vrais besoins et j'ai besoin de très peu de choses pour être vraiment bien. La nature m'a fait aussi très tôt réaliser des choses sur la vie. J'ai vite compris que tout ce qui est matériel, ne m'intéresse pas du tout. Il ne m'intéresse pas d'avoir du prestige, ou des trucs superficiels. C'est incroyable, quand tu es sur un rocher. On dit que c'est quelque chose de très dur, mais c'est aussi quelque chose de doux. Ils nous donnent de la ressource et il nous permet de faire une pause aussi.

8. Comment la pratique de l'escalade, le fait de grimper change ta manière d'être dans l'espace ?

C'est quelque chose qui change complètement ma manière d'être dans l'espace. On voit clairement la différence quand je suis au sol et je ne sais pas trop quoi faire, comment bouger. Au contraire, dès que tu me mets sur un mur, je sens juste chez moi, je sais exactement comment il faut me positionner. J'ai vraiment des réflexes de survie assez forts. Par exemple, aujourd'hui, on a une prise qui s'est lancée qui est devenue très minuscule et par réflexe, je ne sais comment, j'ai réussi à m'y accrocher pour ne pas lâcher l'autre et tomber avec lui. Mes sens sont très

ouvertes et actives quand je suis dehors et quand je suis dans la verticalité. Dans ma carrière, j'ai fait très peu d'erreurs, quasiment pas. Même si j'en ai fait, cela n'a jamais été fatal, parce que mes sens sont vraiment réactifs.

9. Alors, quand tu es dans cette salle, tu dirais qu'il te manque peut-être cette dimension de liberté, que t'apport la nature ?

Non, la liberté ne manque pas du tout, parce qu'on est très, très libre de s'exprimer. On peut dire ce qu'on veut, communiquer sans faire semblant. On peut exprimer nos peurs, nos joies. Pour moi, cela est une vraie liberté. Après, c'est sûr qu'il nous manque la nature et l'air frais. Pourtant, en même temps, cela me fait vraiment réaliser une chose : puisqu'on n'est pas ébloui par tout ce qui nous entoure dans la beauté de la nature, on arrive d'être très concentrés sur ce qu'on a à faire et cela est une chose très intéressante à apprendre pour moi.

10. Quand les acrobates ont commencé de t'apprendre les bases de certains mouvements, comment cela était traduit pour toi comme expérience. Qu'est-ce que tu as éprouvé dans ton corps ?

Le ressenti sur mon corps je l'éprouve encore tous les jours (rires). Je suis assez étonné qu'ils ont bien le temps de le faire. Ils le faisaient un peu moins au début, mais ils ont vraiment compris qu'il fallait qu'ils prennent, au moins pour une fois, suffisamment le temps et après, j'étais assez intelligente pour comprendre et le faire de nouveau moi-même. Ils sont assez bienveillants et ils sont tous très excités pour faire de belles choses et des trucs un peu fous. C'est quelque chose que j'aime bien. Tout n'est pas si carré ou calculé. Il me touche de pouvoir faire autant confiance à quelqu'un, de me laisser emporter et d'apprendre vraiment. J'adore apprendre de plus en plus surtout tout ce qui est en rapport avec le corps, la compréhension du mouvement, la gravité, la détente.

11. Qu'est-ce que c'est pour toi d'être à la hauteur du mur, comment cette dimension aérienne se traduit dans ton corps ?

Quand j'y suis, je me sens libre, mais dans l'espace. Je me dis que c'est quand même incroyable de me retrouver là, sur ce mur, où quasiment personne d'autre aurait pu monter et me sentir comme si j'étais à la maison. Il me fait sentir privilégié dans le monde quand je m'installe parfois dans cette petite plateforme où je peux sentir que je peux tout faire, dormir, manger, comme si j'étais chez moi. C'est quand même incroyable que j'aie accès à ce monde et que je me sens si bien et si à l'aise.

12. Et qu'est-ce qu'il change pour toi quand tu éprouves la hauteur à travers les épaules d'une personne ?

En ce qui me concerne, je n'ai jamais eu la peur de chute. D'ailleurs, les acrobates m'ont dit que c'est assez incroyable. Il m'aide beaucoup de ne pas avoir peur de tomber. Évidemment, je n'ai pas encore les équilibres qu'il faut ou les appuis si stables sur mes pieds, mais cela s'améliore tous les jours. La seule fois où je ne me suis pas senti à l'aise, c'était quand on a fait des espèces de dégoulinade pendant lesquels, les acrobates s'accrochent sur des prises et me font glisser vers le bas. Là, j'ai eu une difficulté de leur faire confiance parce que j'ai peur qu'ils aillent lâcher la main et après, je vais me retrouver par terre. Sinon, je leur fait confiance les yeux fermés. En revanche, je m'exprime quand même clairement, si je pense que quelque chose est difficile pour moi, ou si c'est encore tôt pour l'essayer.

Merci beaucoup pour cet entretien !

Merci à toi, c'étaient de belles questions.

Annexe 7

Entretien avec l'acrobate Lorïc Fouchereau effectué le 19.04.2021 au CCN2.

1. Je voudrais d'abord te demander autour de ton parcours. Quelle est ta formation ? Qu'est-ce qui t'a amené à cette pratique corporelle ?

Pourquoi j'ai fait cette pratique corporelle ? J'ai fait ça parce que j'ai toujours fait de l'acrobatie avec mon frère jumeau. On a commencé ensemble à faire de l'acrobatie tout petits, à marcher sur les mains, à faire des saltos. Je crois que j'ai fait mon premier salto sur place en arrière quand j'avais 8 ans. Donc, puisqu'on a toujours fait ce genre des choses, un jour, on a voulu continuer dans un endroit cadré, dans un club et on est tombé à une école de cirque qui s'appelle *Cirque en scène*. C'est une école d'amateurs à Niort. Là, on s'est rendu compte que c'était beaucoup plus que ce qu'on s'imaginait. C'était un mélange des arts, comme de la musique, de l'art plastique, du théâtre, de l'acrobatie. On a commencé, alors dans cette école du cirque pour les amateurs et au milieu de la deuxième année, notre mère nous a proposé d'arrêter l'école normale, c'est à dire le lycée, et de faire tout en sorte pour rentrer dans une école de cirque. Donc, on travaillait avec elle sur la culture générale tous les jours, pour deux ou trois heures et l'après-midi, on travaillait pour se préparer pour l'entrée à l'école de cirque. Cela a duré presque 1 an et plus et ensuite, on est partis à l'école de l'enacr, l'École nationale des arts du cirque de Rosny sous-bois, à Paris. On a, alors, commencé officiellement à faire une formation de cirque professionnelle.

J'ai passé trois ans à l'enacr avec mon frère jumeau dans le même collectif et après, je suis allé au Cnac, au centre national des arts du cirque à Châlons en Champagne, où j'ai aussi fait trois ans : deux autres années de formation et une année de tournée de spectacles qu'on a créé. Il y avait alors beaucoup d'aléas car, on avait un collectif qui s'est arrêté. Les complications de la main à main et des contrariants collectifs, est toujours quelque chose de très complexe.

Donc, à la fin du CNAC, on s'est séparé avec un collectif de quatre où on était mon frère jumeau avec un porteur et Peter et moi. Puisque cela ne marchait plus très bien avec le porteur de mon frère, a décidé d'arrêter de travailler ensemble, car mon frère lui et n'avait pas envie d'être au milieu de Peter et moi. On est resté alors les deux avec mon porteur et même si on a eu du mal au début, on a fini par trouver un autre langage, etc. On est sorti, alors, du CNAC en duo. Cela est arrivé vraiment à la fin, au dernier moment et il a été un peu compliqué, mais on

a réussi de faire un duo. On a fait un an et demi de tournée, on a fait plein de choses différentes, comme du cabaret, des boîtes de nuit, des spectacles de rue, des spectacles sous le chapiteau. On a aussi fait des numéros, on est rentrés dans des spectacles et on a fait des reprises, ainsi que des résidences en milieu scolaire. C'est de cette manière qu'on a appelé à présenter des choses au collectif de XY et après, ils nous ont appelés pour la création de *Möbius*.

2. Alors, ta première rencontre avec Rachid Ouramdane c'était avec ce spectacle ?

Exactement. J'étais déjà passé par Grenoble plusieurs fois parce que j'avais commencé à travailler un peu sur des bouts de création avec Yohan Bourgeois pendant ma formation. On avait, alors, partagé des moments de création ensemble. J'avais aussi croisé Rachid, mais on n'avait pas travaillé ensemble.

3. Pourrais-tu me décrire le processus de création de Möbius ? Vu qu'il s'agit d'une création collective de la cie XY, quelle était la contribution de Rachid Ouramdane pendant sa collaboration artistique avec vous ?

C'est vrai qu'il s'agit d'un long sujet. La création de *Möbius* est une création collective, c'est-à-dire que tout le monde avait son droit à présenter les choses, ou proposer des sur comment construire, à proposer des énergies, partager un savoir, etc. D'ailleurs, la philosophie de base de XY est un travail collectif où tout le monde est sur la même ligne, il a le même pouvoir dans la compagnie. Pourtant, au début de la création de *Möbius*, il y avait un petit groupe qu'on appelait le groupe pilote, qui se constituait des membres anciens, qui essayaient de mâcher le travail. Nous, on faisait nos créations, on proposait des choses et le soir, ils essayaient de faire la synthèse de tout ce qu'on leur avait proposé et qu'on avait essayé de travailler dans la journée pour que nous puissions avancer le lendemain. Ils étaient aussi porteurs des idées du début du spectacle, donc ils essayaient de continuer avec les nouvelles idées sans se perdre et en cherchant un lien avec ce qui avait été présenté au début. Ils faisaient aussi le lien avec les intervenants, comme Rachid, mais aussi d'autres, tels que Catherine Germain, des musiciens et avec plusieurs services en général. Petit à petit, au fur et à mesure de la création de *Möbius*, ce groupe de pilotes s'est un peu dissous et a commencé à déléguer toutes les tâches du collectif.

C'est un processus que la compagnie a décidé dans son ensemble, parce que c'était peut-être une meilleure manière pour créer. Le plus qu'on avançait, le plus on se rendait compte des choses qui fonctionnent. Donc, le fait d'avoir un groupe pilote depuis le début permettait

l'arrivée de nouvelles personnes dans une manière plus douce qui permettait de mieux accueillir les gens et de chercher une manière pour que cela se passe le mieux possible.

Avec la création de *Möbius*, nous sommes allés vers des envies artistiques, tel que le vol d'oiseau, de l'énergie, des éléments de contact et de la danse contemporaine, de chorégraphie, etc. On a été, alors, mis en contact avec Rachid parce que cela était dans la ligne de ce qu'on voulait faire et son travail était parallèle à nos idées. Donc, Rachid, il est intervenu à cet endroit de l'aide à la chorégraphie, pour essayer de clarifier les idées qu'on avait, les idées et à partager aussi un savoir et un univers artistique, qui lui est propre et qui collait avec nos envies. Je crois qu'il n'a participé que 7 semaines, sur les 23 semaines qu'on a fait au total, pendant deux ans de création. Il est intervenu dans ce que nous avons déjà créé par une sensibilité du corps et par une sensibilité du sol aussi. C'est quelque chose qui m'a touché énormément, parce que c'est un élément que je travaille depuis longtemps. Et c'est aussi grâce à XY et à *Möbius* que j'ai pu aussi beaucoup apporter, puisqu'ils faisaient partie de mon univers artistique le sol, la danse contemporaine et le mouvement des corps.

4. Donc, qu'est-ce que cette collaboration artistique a amené pour toi en ce qui concerne ta propre pratique physique ?

Moi, j'ai fait une formation contemporaine du cirque où, au moins dans le cirque contemporain français, la danse contemporaine est ultra présente en France. Pour moi cette collaboration est une continuité, c'est-à-dire que tout le rapport au sol à la danse et à la chorégraphie, comment on absorbe les énergies, etc. fait partie de la continuité de mon travail et rentre aussi dans l'énergie de Rachid. C'est cela qui fait le lien entre son univers et le XY.

5. Est-ce qu'il y a un moment précis qui t'a marqué en tant qu'interprète pendant ce spectacle ?

En ce qui concerne notre discipline, elle a besoin d'une tonicité et que les choses soient très précises techniquement sur des sauts, sur des respirations etc. En conséquence, la rencontre avec l'univers de la danse contemporaine faisait qu'il fallait qu'on trouve une décontraction. C'est d'ailleurs le travail que je faisais dans ma discipline. Nous avons dû travailler pour trouver une décontraction avec le sol, comment nous pouvons absorber le sol tout en étant assez forts et gainés. C'est-à-dire qu'il fallait être solides sur nos figures tout le temps juste après ou juste avant et les mélanger avec des courbes, de la douceur, de l'apesanteur, etc. Je pense qu'une des plus gros défis de ce spectacle de la rencontre dans *Möbius*, est ce mélange où nous courrons et d'un coup on est en apesanteur et il faut refaire nos figures. On repart, par exemple, dans une

boucle que c'est très beau et d'un coup, cela repart dans une autre dynamique où soudain on fait une super figure qui arrive tout en haut. C'est vraiment chouette cette rencontre entre l'avant, la figure et le après de la figure. Ce qui est vraiment marquant et qui est commun dans l'essence d'un möbius, c'est tout le lien entre les figures et cette esthétique corporelle qu'il y a grâce à la danse contemporaine et notre discipline de cirque et de main à main.

6. Dans le spectacle, nous voyons un mouvement perpétuel où vous êtes tous ensemble et soudain, il y a quelqu'un qui sort et les autres essayent de le rattraper. Vous répétez aussi beaucoup le motif de *fall and recovery*. Est-ce que cela a une valeur dramaturgique pour le spectacle ?

Oui, bien-sûr qu'il y a une valeur dramaturgique. Même si on parle d'un collectif, on a essayé de ne pas avoir quelque chose qui est complètement impersonnel. C'est d'ailleurs une force du collectif XY que, même si c'est un gros collectif, il y a l'espace pour s'exprimer malgré tout sur des moments personnels. Moi, j'ai la sensation que j'ai eu largement un espace pour partager ce que je faisais déjà avant sur le sol et avec la danse contemporaine ou les choses qu'on faisait avec mon binôme Peter Freeman. De plus, dans *Möbius* nous avons aussi ces moments de solo, où même si c'est un collectif, il y a des choses qui ressortent et qui sont reportées par le collectif et mis en évidence justement parce qu'on est ensemble. Je pense que c'est plus que dramaturgique. Cela fait partie de l'essence d'un collectif, de réussir à soulever quelqu'un et à le porter sur des moments et de le redescendre et remporter d'autres acrobates.

7. Tu as participé aussi au *Traceurs* à Aussois. Pour cette création, vous étiez à l'extérieur, en plein air. As-tu l'habitude de faire de l'acrobatie en plein air ou c'était la première fois pour toi ?

Ce n'était pas la première fois. On a fait assez de spectacles de rue avec Peter et mon collectif, donc, j'ai déjà travaillé techniquement des figures à l'extérieur. On a même joué *Möbius* en extérieur une fois, le soir. De plus, même s'il ne paraît pas, aux *Traceurs* on fait des figures qui ne sont pas très difficiles au niveau technique ou qu'elles ont besoin de repères très importants.

8. Qu'est-ce qu'il change pour toi quand tu fais de l'acrobatie en plein air ?

C'est quelque chose qui me charge émotionnellement et artistiquement, différemment, mais, je pense qu'il n'y a pas grand-chose qui change techniquement quand je fais l'acrobatie à l'extérieur. Ce qui change vraiment, ce sont les nuages et le ciel. Puisqu'on avait souvent des

repères qui sont en haut, qui sont en l'air, le plus dur est le fait de ne pas avoir quelque chose de fixe, mais qui peut potentiellement bouger.

Tout est dans une proprioception dans la technique de *main à main*. C'est vraiment l'appréhension de la main, l'appréhension du pied, du corps, du toucher etc. Le regard est aussi un repère. Quand on pose le regard sur quelqu'un, on sait où on est. Quand on pose le regard sur notre environnement sur le tapis de danse, sur les autres qui sont en l'air, on sait où on est aussi. Alors, quand on pose le regard dans le ciel et que le ciel bouge, on ne sait pas si c'est lui ou nous, qui est en train de bouger et cela peut nous faire de nous perdre. Pourtant, aux *Traceurs* nous n'avons pas vraiment fait des figures très difficiles.

9. *Corps extrêmes* est un spectacle assez hybride, où elles se rencontrent plusieurs disciplines telles que la pratique physique de l'escalade et de la *slackline*. Comment tu te sens de te confronter à une pratique physique qui te demande à faire des choses auxquelles tu n'es pas habitué ?

C'est sûr que j'ai fait moins d'escalade que Nina parce que c'est une référence énorme, mais j'aime beaucoup l'escalade. J'ai fait assez ce qu'on appelle le *bloc*, mais qui est dans les salles. Je n'ai pas beaucoup fait à l'extérieur. J'ai essayé plutôt 100 mètres sans baudrier, sans la corde, mais juste des petites voix, etc. On a beaucoup fait avec Peter pendant qu'on était en pause parce que c'était quelque chose qu'on aimait bien. En conséquence, ce n'est pas une discipline qui m'est complètement inconnue et même dans ma formation, grimper est quelque chose qui m'a traversé toute tout le temps, toutes ces questions de la hauteur, de la chute etc. J'ai toujours aimé grimper, même depuis tout petit, donc il ne m'a pas été complètement étranger. Je n'ai pas d'appréhension, ou de vertige, mais c'est sûr qu'il me demande une autre exigence esthétiquement, c'est-à-dire que je sens que je ne grimpe pas correctement. Je n'ai pas une bonne technique et je me fatigue. C'est Nina qui nous apprend comment faire au mieux et qui nous aide beaucoup à essayer d'avoir une esthétique qui correspond plus à la grimpe.

10. Pourrais-tu me parler davantage de ton expérience physique lorsque tu grimpes ?

Physiquement les réflexes du voltigeur sont de tout ramener sur lui, alors que sur un mur, il faut plutôt être grand et lâcher. C'est surtout le positionnement et les réflexes qui sont différents sur le mur. On a l'impression d'être en sécurité en pliant dans les coudes et au contraire, il faut plutôt les lâcher et essayer d'être grand et suspendu. C'est une piste que nous partage Nina, d'être plus dans le relâchement et pas trop dans le dur. Physiquement, le plus difficile est le positionnement sur le mur pour pas ne pas se fatiguer.

11. En ce qui concerne maintenant le processus de création avec un chorégraphe, comment tu apprécies l'approche artistique de Rachid Ouramdane dans ce processus ? Qu'est-ce qu'il vous amène par rapport à vos ressources artistiques ?

Ce que nous amène Rachid est de continuer la piste qu'on a exploré dans *Möbius*, c'est une continuité à la fois de notre et de son travail. Plus précisément, on creuse des choses qu'on n'a peut-être pas pu faire sur *Möbius*, comme d'améliorer des regards et la touche au sol. C'est vraiment un continu de son travail et de tout ce qu'on a traversé avec lui, mais, en même temps, on essaye de les toucher avec Nathan et Nina dans un autre milieu. Donc on continue, mais on déplace aussi.

12. Concernant, maintenant le collectif artistique que vous êtes, comment tes propres ressources artistiques dialoguent avec celle du groupe ?

C'est vraiment cette rencontre entre la verticalité du mur et une verticalité qui nous est propre à travers la technique de *main à main*, puisqu'on saute et on vole. Pourtant, dans ce spectacle, il y a une verticalité qui peut s'arrêter en l'air, parce qu'on s'accroche sur le mur et qui peut aussi avoir des points de référence qui sont immobiles en l'air, comme dans les séquences avec Nathan. Je dirais qu'un des propos artistiques de cette pièce c'est vraiment la rencontre des plusieurs verticalités et des différentes hauteurs.

13. Pourrais-tu me parler maintenant de ton expérience physique de corps de voltigeur ?

Je suis voltigeur, mais je suis aussi acrobate, c'est-à-dire que je fais entièrement confiance à mes porteurs parce que c'est eux qui me rattrapent et qui me permettent de me sauver, de faire, mais je suis aussi assez confiant en moi, c'est-à-dire que je sais que je peux arriver au sol d'une certaine manière et de l'absorber. Mon expérience de voltigeur, c'est un plaisir. Ce que je traverse, c'est la gravité, la suspension, le saut, les glissades les respirations en l'air, c'est essayer de voler. Le voltigeur aime voler et planer. D'ailleurs, on a beaucoup de chance, car c'est nous qui sommes souvent sur les projecteurs et qui sont regardés par les autres.

14. Est-ce que la répétition de l'expérience du vol te donne moins d'excitation à cause de l'habitude ?

J'ai toujours autant d'excitation, du beau geste. C'est peut-être simple de le dire à cette manière, mais j'aime la fluidité du mouvement contemporain mélangée à notre discipline de

cirque. En tant qu'acrobate, danseur, cascadeur et ce mélange de tout ce qu'on fait, ce qui me fait plaisir, c'est cette courbe en l'air. C'est le fait qu'elle ne choque pas et qui continue de faire, c'est-à-dire qu'on n'est pas en train de présenter une seule chose de main à main ou un seul objet. Ce que j'aime c'est ce qu'il y a avant, après et pendant ce moment de voltige.

15. Est-ce qu'il y a d'autres réflexes que tu voudrais partager avec moi ?

Je pense qu'il y a une différence pour moi, quand je dis que je suis un acrobate et pas seulement un voltigeur. Cela est dû au fait que j'ai une différence dans ma formation, c'est à dire que je suis aussi autonome en l'air que dans mon travail avec Peter en tant que voltigeur. Je crois qu'il y a une différence entre certaines personnes de la compagnie comme Bellar ou Airelle et moi par rapport au processus acrobatique et du partage entre le porteur et le voltigeur. Je suis plus facilement autonome pour m'accorder au sol, pour me débrouiller et faire en sorte que je me sens aussi bien et de ne pas subir le porteur. Cela me permet d'essayer aussi d'autres choses, comme d'être envoyé différemment, d'avoir un autre rapport au sol, d'avoir un autre rapport au porteur, de lui sauter dessus, etc. Je pense, d'ailleurs, qu'on a un groupe intéressant grâce à ces différentes approches de l'acrobatie et du partage de porter.

16. Tu penses que cette diversité d'approche a inspiré Rachid Ouramdane de construire le groupe avec vous et de vous choisir au lieu d'autres acrobates ?

Oui, je pense qu'il fait partie de son choix. Il nous a choisis, je veux dire Peter et moi, parce qu'on est quand même un duo, mais parce qu'on aime aussi beaucoup ce rapport au sol, ainsi que le rapport au mouvement acrobatique dansé.

Merci beaucoup pour ton temps et pour avoir partagé tes réflexions avec moi.

Avec plaisir !

(Suite de notre entretien effectué par téléphone le 05.08.2021¹⁵⁸).

17. Pourrais-tu me parler de ton accident de torche cheville pendant Annecy, comment c'est passé ?

En ce qui concerne la technique, c'est une petite erreur qui s'est passé pendant un porté que nous faisons avec Peter pendant la première partie du spectacle. Il s'agit de la séquence

¹⁵⁸ Il s'agit d'un appel que nous avons fait à la suite de la transcription de l'entretien pour préciser certains détails. J'ai eu, ainsi, l'opportunité de discuter davantage avec Lorïc Fouchereau autour des questions pertinentes pour ma recherche que je voudrais intégrer ici, comme une suite de notre premier entretien.

où nous faisons beaucoup des banquines dans un effort de rattraper Nathan. Alors, moi je saute et je dois m'atterrir sur le sol pendant que Peter me rattrape par le dos. Ce qui s'est passé est que je me suis atterri sur mon pied au moment qu'il me pose sur le sol. De mon point de vue, cet accident est arrivé, parce que j'ai changé mon regard par rapport d'habitude. Puisqu'il s'agit d'une figure assez facile à faire, j'ai essayé de regarder vers Nathan très longtemps, sans avoir le temps de bien orienter mon regard vers le sol avant ma réception. C'est assez fréquent pendant des figures techniquement plus faciles d'avoir un accident, parce que nous nous permettons parfois de décaler notre attention et notre intention.

18. Est-ce qu'il y a une autre blessure qui t'est arrivé dans le passé et qui t'a obligé de t'arrêter pendant un certain temps ?

C'est vrai que les blessures font quand même partie du quotidien d'un acrobate. Celle-ci a duré un mois avant que je puisse reprendre. J'en ai eu pleines d'autres, une fois je me suis fait mal même avant le début d'un spectacle. Pourtant, la plus grande, c'était peut-être quand j'ai dû me faire opérer mon genou, ce qui m'est arrivé deux fois. J'ai dû arrêter pour plus d'un an avant de reprendre.

19. Pendant les répétitions pour le spectacle, vous utilisez souvent des noms pour signaler les séquences. Est-ce qu'il s'agit d'une terminologie ou c'est un choix que vous faites entre vous pendant la création ?

Il y a certains termes qui peuvent différer d'un pays ou d'une école à l'autre, mais qui sont plus ou moins reconnus par le monde du cirque, par exemple la *banquine*. En ce qui concerne le spectacle, cela dépend du terme. Ce sont surtout des noms que nous donnons, parce que cela nous aide à mieux visualiser les séquences et créer des liens entre eux. Ce sont souvent des choses qui se ressemblent parmi les trois créations qu'on a fait avec Rachid, mais qui changent un peu. Donc, les noms nous aident pendant la création. Pourtant, c'est aussi un choix artistique de la part de Rachid afin qu'il nous nourrisse par une certaine énergie qu'il veut donner à une séquence. Par exemple, il y a un moment où on saute sur le mur et que Rachid voulait nommer *les chocards*, alors qu'en réalité, il s'agit de sauts sur le mur.

Merci beaucoup pour ta disponibilité !

Bon courage pour ton travail !

Table des matières

Remerciements	3
Sommaire	5
Introduction	6
Partie 1 - Corps extrêmes	15
A. SUIVI DU TERRAIN:	15
1. RÉSIDENCE ARTISTIQUE DU 26 AU 31 OCTOBRE 2020 SUR LE CENTRE SPORTIF BERTHE DE BOISSIEUX.	16
2. RÉSIDENCE ARTISTIQUE DE 08 À 20 MARS 2021 AU CCN2.	21
3. RÉSIDENCE ARTISTIQUE DU 12 AU 19 AVRIL 2021 AU CCN2.	40
4. RÉSIDENCE ARTISTIQUE DU 9 AU 11 MAI 2021 AU THÉÂTRE DE BONLIEU SCÈNE NATIONALE D'ANNECY.	49
B. ÉLÉMENTS DE CRÉATION VERS UNE ANALYSE DU SPECTACLE.	53
1. L'INTENTION CONTINUE DU CORPS AÉRIEN : ÉCHAPPER À LA GRAVITÉ.	53
2. LE RISQUE ET LE DANGER DES PRATIQUES SPORTIVES FACE À LA DOUCEUR.	57
3. UNE EXTRÊME ATTENTION VERS L'AUTRE : TROUVER UN ÉQUILIBRE EN COMMUN.	60
Partie 2 - Les témoignages d'un univers artistique	66
A. MÖBIUS	67
1. UN RUBAN EN DÉPLOIEMENT PERMANENT.	67
2. LE MOTIF DE LA MURMURATION.	73
B. LES TRACEURS	79
1. LE TRANSFERT DE L'IN SITU DANS UN FILM.	79
2. L'INSCRIPTION DES INDIVIDUS À L'ESPACE.	81
Conclusion	85
Bibliographie	89
Sitographie	95
Glossaire	97
Table des illustrations	99
Table des annexes	100
Table des matières	160