

› Ateliers Berthier

8 › 31 mars. 07

Base 11/19

conception artistique GUY ALLOUCHERIE - MARTINE CENDRE - HOWARD RICHARD

mise en scène GUY ALLOUCHERIE



© Christophe Raynaud de Lagarde

- › Service des relations avec le public
scolaires et universitaires, associations d'étudiants
réservation : 01 44 85 40 39 – christine.biemel@theatre-odeon.fr
actions pédagogiques : 01 44 85 40 39 – christine.biemel@theatre-odeon.fr
dossier également disponible sur <http://www.theatre-odeon.fr>.
- › Tarifs : 26€ - 22€ (série unique)
tarif scolaire : 13€
- › Horaires
du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h
(relâche le lundi et les dimanches 18 et 25 mars)
- › Odéon-Théâtre de l'Europe
aux Ateliers Berthier
20m après le 8, bd Berthier Paris 17^e
Métro Porte de Clichy - ligne 13
RER C : Porte de Clichy (sortie av. de Clichy) - Bus : PC, 54, 74

Base 11/19

mise en scène **Guy Alloucherie**
dramaturgie et conception sonore **Martine Cendre**
chorégraphie **Howard Richard**
scénographie **Guy Alloucherie, Frantz Loustalot**
collaboration plastique **Flora Loyau**
conception technique et éclairages **Frantz Loustalot**
réalisation vidéo **Jérémie Bernaert**

avec

Lionel About, Guy Alloucherie, Frédéric Arsenault, Mathilde Arsenault-Van Volsem, Frédéric Barette, Camille Blanc, Blancaluz Capella, Martine Cendre, Didier Cousin, Alexandre Fray, Manuelle Haeringer, Dorothée Lamy, Marie Letellier, Rafael Moraes

production Compagnie Hendrick Van Der Zee en coproduction avec Culture Commune – Scène nationale du Bassin minier du Pas-de-Calais –, La Comédie de Béthune – Centre dramatique national du Nord-Pas-de-Calais –, Le Fanal – Scène nationale de Saint-Nazaire –, L'Odéon-Théâtre de l'Europe, Le Théâtre de Cavaillon – Scène nationale –, Le Théâtre des Salins – Scène nationale de Martigues –, avec le soutien de la ville de Lens et l'aide à la création cirque de la DMDTS.

Spectacle créé le 19 janvier 07 à Lens - Le Colisée, en partenariat avec Culture commune (Scène nationale du bassin minier du Pas-de-Calais).

Tournée : 3 avril 07 à Niort - Le Moulin du Roc, 12 avril au Havre - Le Volcan, 22 au 31 mai 07 à Strasbourg - TNS, 5 juin 07 à Aubusson - Le Théâtre Jean Lurçat.

«Que tous les arts frères de l'art dramatique soient donc invités ici, non pour fabriquer une «œuvre d'art totale» dans laquelle ils s'abandonneraient et se perdraient tous, mais pour que de pair avec l'art dramatique, ils fassent avancer la tâche commune, chacun selon sa manière, et leurs relations les uns avec les autres consisteront à se distancier mutuellement.»

Bertold BRECHT,
Petit organon pour le théâtre

› A bras le corps, à bout de bras

L'idée de faire un spectacle sur le 11/19, c'est continuer sur notre histoire propre.

Le texte, la danse et le cirque. Le comédien, l'acrobate et le danseur.

Les artistes qui prennent à bras le corps l'histoire du 11/19 – cet ancien site minier reconverti en fabrique de spectacles – la portent à bout de bras, la mettent en jeu dans l'imbrication des corps, la mise en péril physique, le dépassement, l'épuisement, pour la conjurer, en être à la hauteur, la défier, se l'accaparer. L'acrobatie, la danse comme une manière de faire front.

Allier le corps, le geste à la parole. Le corps comme prolongement d'une idée...

Base 11/19 creuse un sillon, une veine. Ou comment faire coïncider recherche artistique et action culturelle, engagement militant et spectacle. Cela touche au fond et à la forme.

Base 11/19 est un jalon dans un parcours de compagnie fait de mots et d'images, de théâtre physique et engagé.

Politiquement, artistiquement, intimement. Tout est lié au 11/19.

C'est dire à quel point ça compte pour nous.

D'ailleurs on a appelé ce spectacle-ci, Base 11/19.

A se demander si tout ce qu'on a fait à Loos-en-Gohelle ne s'appelle pas comme ça. Base 11/19.

Les spectacles comme les actions artistiques.

Base 11/19, c'est Les Etoiles du Nord.

Base 11/19, c'est Soir d'hiver.

C'est Richard III à la Fabrique.

Base 11/19, c'est J'm'excuse et Kader Baraka.

Base 11/19, c'est Les Veillées et Les Sublimes.

Les Sublimes, c'est Base 11/19.

Base 11/19, c'est Les Sublimes.

Base 11/19, c'est... Base 11/19.

C'est un travail en cours.

Guy Alloucherie

› *La reconversion de la base 11/19*

1 - Origines du lieu & description

Depuis sa fermeture en 1986, l'ancien carreau de la mine s'est reconverti en un pôle d'innovation pour favoriser le développement économique. La recherche et les nouvelles technologies côtoient la culture et la mémoire.

Ainsi on y trouve :

- La Chaîne des Terrils (C.P.I.E.), qui concourt à la préservation et à la mise en valeur des terrils et friches minières du Nord-Pas-de-Calais. Elle anime des visites guidées des terrils, des activités d'éducation à l'environnement et de pédagogie, de découverte nature, ainsi que des activités touristiques et de loisirs de proximité.
 - Culture Commune, association de 34 communes du Bassin minier, crée, coproduit des spectacles, accueille des artistes en résidence, anime des ateliers artistiques, un centre de ressources multimédia... Elle a obtenu le statut de scène nationale.
 - Des entreprises oeuvrant dans les domaines de l'environnement et du développement durable (CD2E, CERDD).
- À proximité de la Base se dressent les terrils les plus hauts d'Europe (146 m de dénivelé), témoins de l'histoire de la mine, que l'on peut visiter mais aussi lieu de loisirs sportifs, où se pratiquent le parapente, des courses pédestres ou V.T.T. La Base 11/19 symbolise la mutation économique et l'avenir de Loos-en-Gohelle.

Culture Commune s'est donnée pour objectif, dès le départ, de faire valoir aux niveaux régional, national et européen, la nécessité et la capacité à faire émerger un projet culturel ambitieux pour la population du Bassin Minier. Un des projets qui participe à cette ambition et sur lequel Culture Commune déploie de l'énergie depuis plusieurs années est le 11/19. Le 11/19, friche industrielle minière, au cœur de l'agglomération de Lens-Liévin, est aujourd'hui devenu un «haut lieu symbolique», car il permet au Bassin minier de s'engager dans un nouvel avenir sans renier voire même en s'appuyant sur l'histoire humaine et le patrimoine industriel et culturel d'un siècle et demi d'activité mono-industrielle minière. Culture Commune y a installé son siège social et développe des actions artistiques intercommunales à partir d'un nouvel outil : «La Fabrique théâtrale».

Espace de travail, de recherche, de fabrication artistique et de rencontres entre les artistes et le public, la Fabrique a permis de redéployer les objectifs de Culture Commune après huit années de travail et de développement, de renforcer son projet artistique grâce à la possibilité nouvelle de travailler avec des équipes artistiques (Cie Hendrick Van Der Zee, Metalvoice, La Station Mir) sur le long terme, d'accueillir d'autres équipes artistiques pour un travail sur la durée dans le Bassin minier, de mettre en place un Centre de ressources, espace privilégié d'accueil du public (situé dans la Fabrique) qui a deux missions : faire connaître les écritures dramatiques contemporaines et démocratiser et développer l'utilisation des nouvelles technologies interactives.

Au fil des années, Culture Commune s'est avérée jouer son rôle dans la réflexion, la concertation, la mise en mouvement culturelle du territoire Bassin minier et par là même participe à son aménagement et à sa structuration. De par ses actions menées sur un territoire, Culture Commune a obtenu en 1999 le label de Scène nationale.

Ancien usage : ancien carreau de mine du siècle 11/19

Surface du site : environ 30 000 m² Environnement : au coeur de l'agglomération Lens-Liévin/Bassin minier

Architecte de la reconversion : Boualem Chelouti

Date de fondation : 1998

> *La reconversion de la base 11/19*

2 - La Fabrique théâtrale

«C'est l'essence de Culture Commune. La quintessence, même, de la Scène nationale. La Fabrique théâtrale a vu le jour en septembre 1998, quand Culture Commune s'est installée sur l'ancien carreau de la fosse 11/19 (devenue Base 11/19), à Loos-en-Gohelle. Elle a été inventée par Chantal Lamarre et son équipe. Elle a grandi sous l'effet de rencontres et d'associations successives. Quelles sont les dimensions du lieu ? Multiples. D'abord, des artistes y résident. Cela signifie que des metteurs en scène, que des auteurs, que des acteurs, que des danseurs, que des acrobates y trouvent les conditions de création de nouveaux spectacles. Qu'ils y puisent éventuellement leur inspiration ; qu'ils renoncent, en tout cas, à toute Tour d'ivoire ; qu'ils laissent entrer l'air et sortir leur musique. Ces artistes-là proposent au public de participer à des étapes de création. Des rendez-vous avec une œuvre en naissance ou à des master-classes. Ce sera le cas cette saison avec la Pietragalla Compagnie et HVDZ, compagnie associée à Culture Commune depuis 1998, qui a fait de la Fabrique son port d'attache et qui se consacre aussi à faire vivre et vibrer ce lieu d'enrichissement. La Fabrique théâtrale, ce sont aussi des ateliers : théâtre, cirque, cultures urbaines (hip-hop, slam), éveil musical, musique assistée par ordinateur, webzine, réalisation vidéo. Pour tous ou pour des publics particuliers, dans les murs ou hors les murs, au long cours ou pendant les vacances scolaires, sur le fil rouge d'un spectacle. Trois centres de ressources sont ouverts aux publics et aux artistes sur rendez-vous et ce, à des fins personnelles ou collectives, des centres que des techniciens et des artistes font vivre à la Base 11/19 : sur la culture multimédia, sur les écritures théâtrales contemporaines, sur la transmission de la mémoire, le patrimoine et la création artistique. La Fabrique, enfin, a tissé des liens avec de très nombreux partenaires, comme des tendeurs fixant au sol une tente. Il peut s'agir d'une collectivité comme le Conseil régional, pour organiser la participation de lycéens au festival d'Avignon ; d'une association d'habitants constituée au coin d'un Rendez-vous Cavalier ; d'un institut médico-éducatif, d'une maison d'enfance ou d'une organisation socioprofessionnelle... pour le partage de moments artistiques intenses.

Elle est active, et s'active, la Fabrique théâtrale. Mais quel est donc le sens de tout cela ? Pourquoi peut-on dire, comme tel directeur de communication inspiré, que cet endroit au milieu de nulle part est devenu quelque part ? Parce que c'est un lieu de vie, où l'on travaille, souvent, beaucoup, mais aussi où il se passe et se joue d'autres choses. Parce que c'est un lieu qui donne des ailes et des audaces. Un lieu pour vaincre la peur de se montrer et de parler. Un lieu à hauteur d'homme, où l'on ne cherche plus à être à la hauteur. Un lieu de liberté. Parce que c'est un lieu de mélange, un lieu de mixité. La Fabrique théâtrale est une turbine culturelle, dont la chaleur se ressent même si on n'y est pas tout le temps fourré. Et même, parient ses promoteurs et animateurs, si on n'y est jamais allé. la Fabrique de Culture Commune est une usine à mémoire, à plaisirs, à émotions, dont les matières premières sortent de ce sol»

› Carnet novembre 2006 (extraits)

Faire comme Christian Boltanski ou Sophie Calle. Engager un détective privé. Engager un détective privé qui suivrait un détective privé qui me suivrait pour qu'ils me disent précisément où je vais. Puis exposer comme Sophie Calle rapports et photos des détectives privés qu'on appellerait compte-rendu de filature d'un enfant de mineur au théâtre. Enfin, voir... Au théâtre, c'est vite dit, au cirque plutôt parce qu'au fond ce qui l'emporte dans tout ça c'est le cirque. Et... faut dire les choses comme elles sont, c'est du cirque. Et si je n'avais pas croisé le cirque sur ma route, je ne sais pas bien à l'heure actuelle où j'en serais. Le cirque, le 11/19 et Eric Lacascade. Trois piliers de la raison d'être de ce que je fais. Parce que sans le cirque, sans Eric Lacascade et sans le 11/19, je n'aurais rien pu faire. C'est là-dessus qu'il faut revenir. Comme à l'endroit d'où je viens, les cités ouvrières et toutes ces influences politiques et esthétiques mêlées. L'impossibilité de tenir en place. Un mélange d'hyperactivité et de maniaco-dépression.

[...]

J'ai pensé à *Base 11/19*, à faire ce nouveau spectacle parce que je voulais raconter que :

A l'époque de la ducasse, à Ferfay, les corons d'où je viens, je faisais des allers-retours entre chez moi et el'plache où avait lieu la ducasse, pour réclamer l'air de rien quelques francs à ma mère pour quelques tours de manège. Al allot quère d'el monnaie dins sin porte monnaie dins ch'tirroi dech' buffet. Après quand j'étois plus grand, j'allos au bal. Il y avait bal à la cité. Il y avait un chapiteau et un orchestre de bal. Devait y avoir bal vendredi, samedi et dimanche. Et bal apéritif le dimanche midi.

J'ai pensé à faire *Base 11/19*, un nouveau spectacle du nom du lieu où notre compagnie est installée.

Un ancien carreau de mine. Nous sommes une compagnie associée à Culture Commune, scène nationale de bassin minier du Pas-de-Calais. On ne fait pas du théâtre au milieu des cités ouvrières sans tenir compte de ce qui s'y passe et prendre parti. Et puis parce qu'un jour le fils Lherbier, il n'est pas rentré de la mine. Il est mort dans un accident au fond de la mine. On n'en a pas beaucoup parlé. On savait que ça pouvait arriver n'importe quand. Alors on a dit que c'était comme ça. Que parfois ça arrivait. Un éboulement et un type disparaissait. C'était son dernier fils à Lherbier. Lherbier, le père il avait été mineur et il réparait nos chaussures. C'était le cordonnier des corons. Je me souviens de mon cousin, Christian Lesur, qui travaillait aux Trois Matelots à Lillers, le fils d'Abel et de ma tante Miriane. A l'heure qu'il est l'usine est fermée, délocalisée et les gens au chômage...

Ferfay, c'était un village divisé en trois parties, deux cités et un centre et... les gens ne se mélangeaient pas. Les gens des corons étaient mal vus. Et nous, on pensait que les gens de l'extérieur qui s'intéressaient à nous, ça ne devait pas être des gens bien puisque les gens bien nous méprisaient. Tu vois quoi !

[...]

J'ai pensé à faire un nouveau spectacle *Base 11/19* parce que :

Avec toute l'équipe HVDZ et Culture Commune, on mène depuis quelque temps une action artistique dans les quartiers. Une action qu'on appelle *La Veillée* et qui consiste tout simplement et par tous les moyens, cirque, danse, théâtre, vidéo, à aller à la rencontre des gens. Un jour, au cours d'un travail sur une Veillée à Barlin, j'ai rencontré M^{me} et M. Hallez, responsables du comité des fêtes à la Cité 5 de Barlin. A un moment donné de la discussion, ils

..../....

› Carnet novembre 2006 (extraits)

m'ont demandé pourquoi on faisait ça et je leur ai dit - pour ça, pour cette rencontre-là. Comme dirait Nietzsche, débarrassé du poids du passé et des illusions de l'avenir, être dans le présent, dans cette sensation de l'éternité du présent !

Les Veillées sont faites de toutes ces rencontres et d'allers et venues, de promenades, de marches dans les rues et d'interventions artistiques qui mettent en jeu les habitants des quartiers pendant le temps de nos résidences. Cette action artistique, nous l'avons menée dans des quartiers et des villes différentes à Lillers, Bourges, Bergerac, Barlin, Béthune, Lens, Liévin, Torcy ou Calais.

J'ai pensé à faire *Base 11/19* parce que :

Hier dans le journal, j'ai lu qu'un salarié sur huit a un salaire inférieur au salaire minimum ! La multiplication des emplois précaires est humainement une catastrophe. Plus d'un million d'adultes survivent avec le RMI et des millions n'ont que des emplois précaires. Combien de millions de salariés doivent se contenter des conditions de travail et de salaire qui leur sont imposées ? De ce fait, dans tous les pays d'Europe, ce qui va aux salaires dans la richesse nationale a considérablement diminué... La France est, depuis plusieurs années, parmi les deux ou trois pays du globe qui attirent le plus d'investissements étrangers sur son territoire. Nous vivons dans des sociétés de plus en plus riches économiquement. Jamais nous n'avons connu une telle abondance mais jamais non plus, nous n'avons connu autant de chômage.

J'ai pensé à *Base 11/19*...

Je rappelle que nous faisons partie de l'association Autres Parts qui travaille sur la relation Art-Population-Société et que pour nous, l'œuvre est dans cette démarche.

Guy Alloucherie

> Note d'intentions

Confronter le corps de l'artiste au corps de l'histoire, aux corps en devenir. Le comédien, l'acrobate et le danseur. Le texte, la danse et le cirque. L'histoire se déroule sur la scène. L'histoire se déroule sur la piste.

L'œuvre est dans la démarche. L'œuvre est dans ce qui nous a amenés à vouloir faire ce nouveau spectacle qu'on appelle «Base 11/19» : nos travaux dans les quartiers et le travail acharné des acrobates et des danseurs, leur défi au temps et à la vie, leur rage au travail, leur volonté d'en découdre, leur manière de tenir tête, de mettre leur corps en travers. No pasaran.

«Base 11/19», c'est d'abord un nouveau spectacle de cirque. Un spectacle de cirque, danse, théâtre, vidéo. C'est dire qu'on va raconter ce qu'est le 11/19 entre danse, cirque, texte et vidéo.

Le site du 11/19, c'est le carreau de mine où se trouvent les puits 11 et 19, à Loos-en-Gohelle, dans le bassin minier du Pas-de-Calais. Le 11/19, c'est le lieu où sont installées la scène nationale Culture Commune et notre compagnie, H.V.D.Z. Faire un spectacle à partir du 11/19, c'est raconter ce qu'on y fait et ce qui nous y a amenés et tout... C'est un lieu très marqué, un lieu de présence ouvrière. Parler de l'histoire passée et présente. On sait très bien qu'on ne pourra pas tout dire. C'est parler d'un combat, d'une volonté de créer ensemble des nouvelles formes d'art, en lien avec les populations des cités ouvrières au centre desquelles se trouvent le 11/19. «Pour changer le monde» comme dirait Marx et «changer la vie» comme dirait Rimbaud. Appeler ce spectacle «Base 11/19», c'est pour mieux faire encore du cirque, de la danse et parler de culture, de culture ouvrière, d'éducation populaire, d'action culturelle, d'action artistique. L'idée de faire un spectacle sur le 11/19, c'est continuer sur notre histoire propre.

Tu peux pas savoir ce que ça m'a fait à moi. Faut savoir que mon père était mineur de fond. Je l'ai déjà dit, et j'ai passé un temps fou, un long temps fou de ma vie à vouloir fuir cette région, le bassin minier du Pas de Calais ; parce qu'on m'avait dit qu'elle était maudite et sans avenir et que si comme on dit on voulait faire sa vie, réussir comme on dit, fallait eh ben s'en aller, fuir. Et me voilà à monter des spectacles sur un ancien carreau de mine. Mon père m'a toujours tenu éloigné le plus qu'il pouvait de la mine. Il m'en a très peu parlé comme à mes frères et soeurs. Il voulait être sûr qu'on n'y descende jamais ou quelque chose comme ça. Et voilà que je travaille sur un carreau de fosse.

«Base 11/19», c'est dire qu'on n'aurait pas continué à faire du théâtre si on n'était pas tombé sur cette friche industrielle. Un spectacle en forme d'hommage et c'est pas plus mal par les temps qui courent (à l'heure où j'écris faute de moyens au 11/19, on licencie neuf personnes). Faut savoir que notre implantation à Loos-en-Gohelle a considérablement et en profondeur transformé les objectifs de nos actions. C'est raconter cette histoire extraordinaire, ce vaste site industriel transformé en centre d'art, de culture, de rencontres des publics et d'artistes qui s'engagent pour que la société bouge, pour plus de justice et d'égalité, contre la banalisation de l'injustice sociale, parce que nos vies valent mieux que leurs profits.

..../....

› Note d'intentions

Au commencement était la base 11/19... Je me suis intéressé aux paroles ouvrières parce que la compagnie HVDZ à laquelle j'appartiens est venue s'installer sur cet ancien carreau de mine, ce site minier, en tant que compagnie associée. C'est à l'écoute et dans la proximité du travail de Culture Commune que la compagnie a commencé à développer des projets en lien avec les paroles ouvrières. C'est venu au fur et à mesure, au contact en particulier d'Isabelle Demailly qui depuis le début de l'installation de Culture Commune au 11/19 mène un travail de recherche et de collecte de témoignages sur la mémoire ouvrière autour du site et au delà. Au départ, on s'est installé au 11/19, comme ailleurs sauf qu'on sentait bien qu'on était dans un lieu plus fort que tous les théâtres qu'on avait connus jusqu'alors. Mais pour ainsi dire on n'avait aucune idée de ce qu'on voulait y faire. Pour dire la vérité, en ce qui me concerne, je pense qu'en arrivant au 11/19, j'étais sérieusement largué. Je ne savais plus du tout à quels saints me vouer ni pourquoi j'avais pris la décision un jour de faire du théâtre...

Puisque c'était ça, eh ben on allait voir du côté du 11/19 et du cirque et de la danse.

Les comédiens, acrobates, danseurs s'empareront à leur manière de l'histoire du site du 11/19.

« Base 11/19 » ou un spectacle de cirque avec toute sa troupe, les artistes, les garçons de piste, le présentateur.

Un cirque avec sa mélancolie, ses tragédies, ses techniques, ses fulgurances. Un cirque qui laisse des traces sur son passage. Les artistes prennent à bras le corps l'histoire du 11/19, la porte à bout de bras, la mettent en jeu dans l'imbrication des corps, la mise en péril physique, le dépassement, l'épuisement, pour la conjurer, en être à la hauteur, la défier et se l'accaparer.

De toute façon, on ne pourra pas tout dire et comme toujours on n'en sortira pas indemne. Mais il faut en être digne. Une façon de s'obliger au dépassement. Cette fois, c'est sûr, on dépassera les limites. Pour ne pas en rester là...

L'acrobatie, la danse, le spectacle pour transformer ses faiblesses, ses handicaps en valeur ajoutée. Dans «Base11/19», il sera question de culture ouvrière et de luttes. Il y sera question de se battre. Il y sera question de danger. Danger d'être dans un monde soumis à une seule et unique logique économique comme si aucune autre alternative politique et économique n'était envisageable et que le rouleau compresseur du capitalisme mondialisé était lancé et que rien ne pouvait le freiner. Danger pour tous ceux que la prospérité économique des pays riches a laissé, laisse et laissera pour compte : les humbles et les humiliés d'où, on ne peut s'empêcher de le penser, naîtra l'espoir.

C'est pour parler de tout ça qu'on fera l'acrobate, qu'on mêlera danse, théâtre et vidéo. D'ailleurs, ça n'est pas nouveau, on fait ça tout le temps, on ne fait plus rien aujourd'hui qui ne prenne en compte le réel.

..../....

› Note d'intentions

Au commencement était donc le 11/19. On s'y est installé en 1998. On a attaqué la veine, creusé la galerie, on est allé à l'abattage. On a fait «J'm'excuse», «Inventaires», «Clown littéraire avec élastique», «Les Sublimes», «la Tournée des Grands Ducs» et «Les Veillées» et maintenant «Base 11/19». Plus rien ne se fait aujourd'hui dans tout ce qu'on entreprend sans une prise en compte du monde extérieur et du monde du travail en particulier. On croise la parole des gens, ouvrier(ère)s, responsables d'associations revendicatives ou autres, habitants des quartiers et la danse, le cirque, l'art du corps. C'est la façon qu'on a trouvé de parler du monde dans lequel on vit avec le désir violent de lutter, de reconstruire avec les gens, de changer le monde, de penser qu'un autre monde est possible. Hier, j'étais avec un ami, son père travaillait à Metalleurop et son frère aussi. Son frère a été licencié. Aujourd'hui il est en formation, à 45 ans. Sa femme travaille dans une agence d'intérim. Tous les soirs, elle va voir sur une fiche si elle bosse le lendemain, ou pas. Certaines semaines, il me disait, en une semaine elle peut faire les trois postes et puis plus rien. Alors il disait pourquoi ils ne font pas la révolution et il ajoutait : et nous aussi, avec !

Parler du monde. A partir de l'endroit où on se trouve. Dire nos rencontres, notre chemin avec les acrobates, les danseurs, parler d'un travail en nombre, d'un travail collectif. D'un acharnement au travail. On n'en sortira rien si on ne travaille pas. Si on ne s'en donne pas les moyens. «Le simple désir d'observer et de témoigner, me porte à m'investir corps et âme dans le travail forcené qui me permet d'être à la hauteur des expériences dont je suis le témoin indigne et démuné dont je veux à tout prix rendre compte». Pierre BOURDIEU, Esquisse d'une auto-analyse

L'acrobatie, la danse comme une manière de faire front (un entraînement au combat). Le corps comme le prolongement d'une idée. Le corps comme une autre idée. Le corps mobilisé tout entier. Les acrobates, les danseurs, les comédiens tiennent tête, accusent les coups. Allier le corps, le geste à la parole, comme une recherche d'authenticité ou quelque chose comme ça.

«L'idéologie d'un poème n'est pas uniquement politique, elle est aussi poétique : c'est-à-dire une idéologie littéraire particulière. Bref, l'idéologie d'un écrivain n'est rien d'autre que sa conscience littéraire (exprimée à travers une série d'opinions, les unes précises, les autres, c'est sûr, confuses) dont l'effort consiste à fondre de façon stylistiquement irréversible les schémas de son idéologie politique proprement dite et ceux de son idéologie esthétique, qui, souvent, ont des origines bien différentes. Dans mon cas, l'idéologie politique est le marxisme, alors que l'idéologie esthétique provient du décadentisme, même profondément transformé, et entraîne avec elle des restes d'une culture dépassée : évangélisme, humanitarisme. L'idéologie politique tend vers le futur, l'idéologie esthétique (essentiellement pour l'écrivain) est marquée par le passé (la tradition). Fusion et opposition à la fois. L'idéologie

..../....

> Note d'intentions

d'un écrivain est son idéologie politique, qu'il partage en tant que donnée logique et morale avec tous ceux qui pensent comme lui, mais coulée à l'intérieur d'une conscience individuelle qui représente le comble du particularisme, avec toutes ses survivances et ses contradictions.»

Pier Paolo PASOLINI,

Un été, Kader Baraka me téléphone d'Etretat et me dit je rentre lundi. On était fin juillet. Il me dit : on pourrait faire un spectacle ! En août souvent, on s'ennuie ! Alors on s'est retrouvé dans la petite salle numéro 1 du 11/19 et voilà, on s'est mis au travail. Kader n'était pas vraiment dans son assiette à cette époque mais on a dit qu'on travaillerait alors on s'y est tenu. Kader, son père il était mineur et imam à la mosquée de Fouquières. Comme on est des enfants de mineurs, la mine, c'est comme une culture commune, avec Kader, entre nous, on en parlait, de temps en temps. On parlait des coronas et tout. et on a fait un spectacle sur Kader, son histoire personnelle. Ça s'est appelé «J'm'excuse».

Faire un spectacle qui s'appelle 11/19, c'est dire aussi dire comment on en est arrivé là !

«C'est parler aussi d'une époque, où Kader était encore avec nous. C'est parler encore de Calais, du film «Oh Mamie» qu'on a réalisé sur les réfugiés, à Calais, qu'on avait diffusé aux sans-papiers en grève de la faim à Lille, en soutien. Tout comme on avait joué «J'm'excuse » quelques jours plus tôt dans le même cadre quelques jours avant la mort de Kader. C'est évoquer Kader, encore et toujours parce que tant qu'on vivra, il ne sera pas mort. Pourquoi disait Fatima B. nos parents ne nous ont pas poussés, forcés à travailler quand on était à l'école ? Ils devaient penser que ça n'était pas pour nous...»

Dire comment j'en suis arrivé là. Parler d'un sentiment rémanent d'imposture. À d'autres endroits de honte, de lâcheté, quelque fois de trahison. Parler du doute. Dans les bons jours, on dira que c'est du doute et dans les mauvais jours, que c'est un grand écart douloureux jusqu'à la rupture entre le monde ouvrier d'où je viens et le monde de l'art. Approfondir cette question-là. Il en a fallu des concessions et des volontés d'assimilation pour que je me fasse à l'idée, et puis que je forge l'idée qu'être artiste, ça servirait à quelque chose. Il a bien fallu trouver une forme. Qu'est-ce qui me permettrait de raconter tout ça ? Je n'ai pas été élevé dans la culture des mots. Avoir recours ensemble aux danseurs, acrobates et comédiens pour libérer un coin de paroles. Revenir à des rêves d'enfance.

Dire que c'est un travail collectif. Danseurs, acrobates, comédiens, chorégraphe, dramaturge, scénographe, concepteur lumière, constructeurs, metteur en scène.

Redire que si je n'étais pas revenu au 11/19, je n'aurais plus jamais fait de théâtre. C'est ça aussi qu'il faut dire pour être honnête. Dire que lors du premier spectacle qu'on a fait ici sur les paroles ouvrières, j'en étais à me demander si ça faisait théâtre et dans quoi je m'étais embarqué, à quoi ça rimait...

..../....

› Note d'intentions

Je me souviens de cet hôpital à Lomme dans la banlieue de Lille où les grévistes de la faim avaient été accueillis au bout de 40 ou 45 jours de grève de la faim. (Mon père est mort dans cet hôpital un an et demi plus tard. Rien à voir mais quand même !) La grève des sans-papiers est tombée en même temps que le mouvement des intermittents. C'est bien tombé. La convergence des luttes a fait plier les autorités. Les sans-papiers ont obtenu leur autorisation de séjour. Au 11/19, il y a eu une projection du film, suivi par un débat sur l'état des luttes à ce moment-là.»

Faire «Base 11/19», c'est continuer de chercher, développer notre action, aller au contact, multiplier les rencontres, les essais, les expériences. Rendre compte de l'état du monde, par nos inventions et la participation des gens croisés lors de nos actions artistiques en dehors du lieu de la répétition. Rendre compte, rendre des comptes et prendre en compte le réel. Comment on en est arrivé là ? Que faire ?

«Base 11/19», comme un temps de répétition, de travail en train de se faire, un travail en évolution.

«Base 11/19», c'est d'abord une accumulation de matériaux : textes, musiques, sons, improvisations, solos, duos, chœurs, images, techniques de cirque. De ces matériaux naîtra au fur et à mesure de la recherche un spectacle, une histoire particulière. Celle d'un groupe d'artistes installés dans une friche industrielle. Pas une histoire, mille histoires.

Guy Alloucherie

› La condition du mineur

Le spectacle, retraçant l'histoire du lieu, explore avant tout des thèmes liés à la mine : le travail et la vie des mineurs, de la Base 11/19 en l'occurrence, avant la fermeture des mines charbonnières du Nord de la France et la transformation progressive de ce territoire post-industriel.

De l'évocation de documents réels, de témoignages relatant une vie difficile, émerge néanmoins toute l'ambivalence de cet univers de travail, de ce que représentait pour les mineurs la vie dans les corons.

Sur l'un des plateaux de la balance : la difficulté, la pénibilité, la dangerosité du travail, et sur l'autre plateau en contrepoids : une certaine nostalgie d'un monde disparu, garant d'un certain ciment social et familial où la solidarité et les liens offraient une relative sécurité économique et affective. En ce sens, l'œuvre d'Emile Zola *Germinal* reste une référence majeure parce qu'elle aborde l'essentiel des thèmes liés à la vie des mineurs : travail pénible (en dépit de la modernisation et de la mécanisation opérées au cours du XX^e siècle), travail dangereux (éboulements et coups de grisou), travail malsain (silicose), pauvreté et alcoolisme, révoltes et grèves ouvrières, solidarité, etc.

Les grandes dates de l'histoire ne sont pas toujours, hélas, marquées d'événements heureux. Dans la mémoire des mineurs du Nord-Pas-de-Calais, ce 21 décembre 1990 inspirera à jamais un sentiment de tristesse et de nostalgie. Ce jour-là, en effet, les dernières gaillettes étaient extraites du bassin. La grande aventure commencée 270 ans plus tôt prenait fin. Les mines du nord de la France, qui, à la Libération, allaient être regroupées dans une entité unique, les Houillères du Nord-Pas-de-Calais, avaient été en tête des évolutions techniques et de la production. Les mineurs de la région avaient été aussi à l'avant-garde des luttes sociales. Ce bassin immense, étendu sur une centaine de kilomètres de Valenciennes à Béthune, était le plus riche de France, fournissant, un siècle durant, et jusqu'aux années 1950, les deux tiers de la production française.

Pour le profane, penser au charbon c'était aussitôt évoquer le Nord, le plat pays où les terrils remplaçaient les montagnes, où l'alignement monotone des corons était le symbole de la révolution industrielle.

> La condition du mineur

1 - Les dangers de la mine

Lorsque les mineurs parlent de la mine, ils la décrivent comme l'enfer. Il y a tout d'abord leur environnement : très humide et des températures étouffantes pouvant atteindre jusqu'à 50°C. Il fait tellement chaud dans la fosse que certaines personnes, pour se désaltérer, boivent l'eau sale coincée entre les rails et dans les abreuvoirs pour les chevaux. Déjà avec ceci, les conditions sont épouvantables. Mais à cela s'ajoute des positions inconfortables pour pouvoir travailler. Certains sont toujours courbés, d'autres se retrouvent coincés entre deux pierres dans des tailles de trente centimètres et même moins. Il y a encore les accidents qui arrivent involontairement. Dans la fosse, il y a un risque même minime. Les éboulements arrivent quand le boisage ne tient pas. Les mineurs portent des mouchoirs humides pour se protéger des dégagements de gaz comme le monoxyde de carbone. Ils ne sont jamais à l'abri d'une explosion de grisou... Quelque fois, mais heureusement très rarement, les câbles des cages d'ascenseurs cassent. Alors elle va s'écraser avec les occupants dans le fond de la fosse. Pour finir, les mineurs ont droit à leurs propres maladies ce qui n'est pas un privilège pour eux. Les poussières dans la mine comportent des substances qui provoquent des maladies. Le travail dans la mine comporte plus de menaces d'accidents que dans les usines.

Quelques grandes dates :

- en 1882 et 1885 à Liévin : coup de grisou, respectivement 22 et 28 victimes...
- en 1895 à Montceau-les-Mines : coup de grisou, 50 victimes.
- 10 mars 1906, la catastrophe de Courrières : plus de soixante kms de veines souterraines de Sallaumines à Billy sont traversées par un incendie meurtrier, 1181 morts et 14 rescapés seulement après 20 jours sous la terre...
- au printemps 1906, s'en suivra une grande grève : dans un climat de guerre civile, Clémenceau envoie la troupe, 21 000 soldats en face de 60 000 mineurs. Le mouvement est brisé par la force et c'est un échec.
- en 1912 : coup de grisou à La Clarence Divion, 79 morts.
- 16 avril 1917 : fosse 9 de Warengnien (Hersin-Coupigny), coup de grisou, 42 morts.
- 20 juin 1954 : La Clarence- Divion, coup de grisou, 10 morts.

> La condition du mineur

2 - Les salaires des mineurs

Le mineur, en 1806, est comme l'ouvrier d'usine, il gagne très peu. A cette époque, il gagne à peu près un franc et quatre-vingt centimes pour une dure journée de travail. Ainsi, tout au long du XIX^e siècle, le salaire journalier comporte une évolution. En 1919, alors il atteint treize francs et cinquante centimes. Tous les ouvriers, qu'ils soient de la mine ou d'usine sont très mal payés et ont un niveau de vie très faible. Ils ne peuvent pas économiser. Ils sont obligés de tout dépenser pour des choses de première nécessité. Les ouvriers ne peuvent pas se contenter de toutes ces conditions et vont être obligés de lutter pour que leurs droits soient respectés.

3 - La condition du mineur vue par Zola : extraits

Presque au même instant, comme Mouque et Bataille disparaissaient au fond d'une galerie, un craquement eut lieu en l'air, suivi d'un vacarme prolongé de chute. C'était une pièce de cuvelage qui se détachait, qui tombait de cent quatre-vingts mètres, en rebondissant contre les parois. Pierron et les autres chargeurs purent se garer, la planche de chêne broya seulement une berline vide. En même temps, un paquet d'eau, le flot jaillissant d'une digue crevée, ruisselait. Dansaert voulut monter voir, mais il parlait encore, qu'une seconde pièce déboula. Et, devant la catastrophe menaçante, effaré, il n'hésita plus, il donna l'ordre de la remonte, lança des porions pour avertir les hommes, dans les chantiers. Alors, commença une effroyable bousculade. De chaque galerie, des files d'ouvriers arrivaient au galop, se ruaient à l'assaut des cages. On s'écrasait, on se tuait pour être remonté tout de suite. Quelques uns, qui avaient eu l'idée de prendre le Goyot des échelles, redescendirent en criant que le passage y était bouché déjà. C'était l'épouvante de tous, après chaque départ d'une cage : celle-là venait de passer, mais qui savait si la survivante passerait encore, au milieu des obstacles dont le puits s'obstruait. En haut, la débâcle devait continuer, on entendait une série de sourdes détonations, les bois qui se fendaient, qui éclataient dans le grondement continu et croissant de l'averse. Une cage bientôt fut hors d'usage, défoncée, ne glissant plus entre les guides, rompues sans doute. L'autre frottait tellement, que le câble allait casser bien sûr. Et il restait une centaine d'hommes à sortir, tous râlaient, se cramponnaient, ensanglantés, noyés. Deux furent tués par des chutes de planches. Un troisième, qui avait empoigné la cage, retomba de cinquante mètres et disparut dans le bougnou. Dansaert, cependant, tâchait de mettre de l'ordre. Armé d'une rivelaine, il menaçait d'ouvrir le crâne au premier qui n'obéirait pas ; et il voulait les ranger à la file, il criait que les chargeurs sortiraient les derniers, après avoir emballé les camarades. On ne l'écoutait pas, il avait empêché Pierron, lâche et blême, de filer un des premiers. A chaque départ, il devait l'écarter d'une gifle. Mais lui-même claquait des dents, une minute de plus, et il était englouti : tout crevait là-haut, c'était un fleuve débordé, une pluie meurtrière de charpentes. Quelques ouvriers accouraient encore, lorsque fou de peur, il sauta dans une berline, en laissant Pierron y sauter derrière lui. La cage monta. A ce moment, l'équipe

..../....

› La condition du mineur

d'Etienne et de Chaval débouchait dans l'accrochage. Ils virent la cage disparaître, ils se précipitèrent ; mais il fallut reculer, sous l'éroulement final du cuvelage : le puits se bouchait, la cage ne redescendrait pas. Catherine sanglotait, Chaval s'étranglait à crier des jurons. On était une vingtaine, est-ce que ces cochons de chefs les abandonneraient ainsi ? Le père Mouque, qui avait ramené Bataille, sans hâte, le tenait encore par la bride, tous les deux stupéfiés, le vieux et la bête, devant la hausse rapide de l'inondation. L'eau déjà montait aux cuisses. Etienne muet, les dents serrées, souleva Catherine entre ses bras. Et les vingt hurlaient, la face en l'air, les vingt s'entêtaient, imbéciles, à regarder le puits, ce trou éboulé qui crachait un fleuve, et d'où ne pouvait plus leur venir aucun secours.

Germinal 442/443

Non, sûrement, la vie n'était pas drôle. On travaillait en vraies brutes à un travail qui était la punition des galériens autrefois, on y laissait la peau plus souvent qu'à son tour, tout ça pour ne pas même avoir de la viande sur la table, le soir. Sans doute on avait sa pâtée quand même, on mangeait, mais si peu, juste de quoi souffrir sans crever, écrasé de dettes, poursuivi comme si l'on volait son pain. Quand arrivait le dimanche, on dormait de fatigue. Les seuls plaisirs, c'était de se saouler ou de faire un enfant à sa femme ; encore la bière vous engraisait trop le ventre, et l'enfant, plus tard, se foutait de vous. Non, non, ça n'avait rien de drôle. Alors, la Maheude s'en mêlait. L'embêtant, voyez-vous, c'est lorsqu'on se dit que ça ne peut pas changer. Quand on est jeune, on s'imagine que le bonheur viendra, on espère des choses ; et puis, la misère recommence toujours, on reste enfermé là-dedans. Moi, je ne veux du mal à personne, mais il y a des fois où cette injustice me révolte. Un silence se faisait, tous soufflaient un instant, dans le malaise vague de cet horizon fermé. Seul, le père Bonnemort, s'il était là, ouvrait des yeux surpris, car de son temps on ne se tracassait sans en demander davantage ; tandis que, maintenant, il passait un air qui donnait de l'ambition aux charbonniers.

Faut-il cracher sur rien, murmurait-il. Une bonne chope est une bonne chope. Les chefs, c'est souvent de la canaille ; mais il y aura toujours des chefs, pas vrai ? Inutile de se casser la tête à réfléchir là-dessus. Du coup, Etienne s'animait. Comment ! La réflexion serait défendue à l'ouvrier ! Eh ! justement, les choses changeraient bientôt, parce que l'ouvrier réfléchissait à cette heure. Du temps du vieux, le mineur vivait dans la mine comme une brute, comme une machine à extraire la houille, toujours sous la terre, les oreilles et les yeux bouchés aux événements du dehors. Aussi les riches qui gouvernent, avaient-ils beau jeu de s'entendre, de le vendre et de l'acheter, pour lui manger la chair : il ne s'en doutait même pas. Mais, à présent, le mineur s'éveillait au fond, germait dans la terre ainsi qu'une vraie graine ; et l'on verrait un matin ce qu'il pousserait au beau milieu des champs : oui, il pousserait des hommes, une armée d'hommes qui rétabliraient la justice. Est-ce que tous les citoyens n'étaient pas égaux depuis la révolution ? Puisqu'on votait ensemble, est-ce que l'ouvrier devrait rester l'esclave du patron qui le payait ? Les grandes compagnies, avec leurs machines, écrasaient tout, et l'on n'avait

.../....

› La condition du mineur

même plus contre elles les garanties de l'ancien temps, lorsque les gens du même métier, réunis en corps, savaient se défendre. C'était pour ça, nom de Dieu ! et pour d'autres choses, que tout péterait un jour, grâce à l'instruction. On n'avait qu'à voir dans le coron même : les grands-pères n'auraient pu signer leur nom, les pères le signaient déjà, et quant aux fils, ils lisaient et écrivaient comme des professeurs. Ah ! ça poussait, ça poussait petit à petit, une rude moisson d'hommes, qui mûrissait au soleil !

Germinal, p 497/498

Il marchait toujours, rêvassant, battant de sa canne de cornouiller les cailloux de la route ; et, quand il jetait les yeux autour de lui, il reconnaissait des coins du pays. Justement, à la Fourche-aux-Bufs, il se souvint qu'il avait pris là le commandement de la bande, le matin du saccage des fosses. Aujourd'hui, le travail de brute, mortel, mal payé, recommençait. Sous la terre, là-bas, à sept cents mètres, il lui semblait entendre des coups sourds, réguliers, continus : c'étaient les camarades qu'il venait de voir descendre, les camarades noirs, qui tapaient, dans leur rage silencieuse. Sans doute ils étaient vaincus, ils y avaient laissé de l'argent et des morts ; mais Paris n'oublierait pas les coups de feu du Voreux, le sang de l'empire lui aussi coulerait par cette blessure inguérissable ; et, si la crise industrielle tirait à sa fin, si les usines rouvraient une à une, l'état de guerre n'en restait pas moins déclaré, sans que la paix fût désormais possible. Les charbonniers s'étaient comptés, ils avaient essayé leur force, secoué de leur cri de justice les ouvriers de la France entière. Aussi leur défaite ne rassurait-elle personne, les bourgeois de Montsou, envahis dans leur victoire du sourd malaise des lendemains de grève, regardaient derrière eux si leur fin n'était pas là quand même, inévitable, au fond de ce grand silence. Ils comprenaient que la révolution renaîtrait sans cesse, demain peut-être, avec la grève générale, l'entente de tous les travailleurs ayant des caisses de secours, pouvant tenir pendant des mois, en mangeant du pain. Cette fois encore, c'était un coup d'épaule donné à la société en ruine, et ils en avaient entendu le craquement sous leurs pas, et ils sentaient monter d'autres secousses, toujours d'autres, jusqu'à ce que le vieil édifice, ébranlé, s'effondrât, s'engloutît comme le Voreux, coulant à l'abîme. Etienne prit à gauche le chemin de Joiselle. Il se rappela, il y avait empêché la bande de se ruer sur Gaston-Marie. Au loin, dans le soleil clair, il voyait les beffrois de plusieurs fosses, Mirou sur la droite, Madeleine et Crèvecoeur, côte à côte. Le travail grondait partout, les coups de rivelaine qu'il croyait saisir, au fond de la terre, tapaient maintenant d'un bout de la plaine à l'autre. Un coup, et un coup encore, et des coups toujours, sous les champs, les routes, les villages, qui riaient à la lumière : tout l'obscur travail du bagne souterrain, si écrasé par la masse énorme des roches, qu'il fallait le savoir la-dessous, pour en distinguer le grand soupir douloureux. Et il songeait à présent que la violence peut-être ne hâtait pas les choses. Des câbles coupés, des rails arrachés, des lampes cassées, quelle inutile besogne ! Cela valait bien la peine de galoper à trois mille, en une bande dévastatrice ! Vaguement, il devinait que la légalité, un jour, pouvait être plus terrible. Sa raison

..../....

> La condition du mineur

mûrissait, il avait jeté la gourme de ses rancunes. Oui, la Maheude le disait bien avec son bon sens, ce serait le grand coup : s'enrégimenter tranquillement, se connaître, se réunir en syndicats, lorsque les lois le permettraient ; puis, le matin où l'on se sentirait les coudes, où l'on se trouverait des millions de travailleurs en face de quelques milliers de fainéants, prendre le pouvoir, être les maîtres. Ah ! Quel réveil de vérité et de justice !

Germinal, p159/160

› Bousculer le théâtre

Issu du monde du théâtre, Guy Alloucherie n'a cessé d'ouvrir ses spectacles aux autres arts de la scène. Dans *Base 11/19*, comme ça avait déjà été le cas pour sa mise en scène des *Sublimes* en 2003, comédiens, danseurs, circassiens, musiciens, vidéastes et plasticiens apportent leur concours à la réalisation de l'œuvre.

Guy Alloucherie s'est d'abord tourné vers les arts du cirque. Le cirque est pour lui un espace d'hybridation (le nouveau cirque se définit par ailleurs comme un art hybride et en perpétuelle mutation), un lieu d'expérimentation où se croisent et se confrontent différents champs artistiques réunis pour des chantiers de recherche. De nombreux ateliers en France et à l'étranger lui ont permis de multiplier les rencontres et de découvrir des univers différents. Le cirque, par ailleurs, possède selon lui une dimension toujours vivante d'art populaire que n'a plus forcément le théâtre et il tâche ainsi de rendre le spectacle accessible à tous les publics par le biais d'actions culturelles et d'opérations de sensibilisation auprès d'amateurs, mais aussi de toutes sortes de publics.

« Ma rencontre avec le cirque vient peut-être du fait que le théâtre, un certain théâtre de texte, m'est toujours resté extérieur et que je ne m'y suis jamais senti à l'aise, étant donné mes origines sociales. C'est de là qu'est venue la nécessité d'aller voir ailleurs, sans savoir si c'était dans le cirque ou autre chose. Le théâtre n'a jamais été une finalité en soi pour moi, pourtant Dieu sait si je peux l'aimer. Je ne dis pas que le cirque m'est plus familier, mais il me semblait moins appartenir à un autre monde que le théâtre. Le cirque m'a permis de basculer, de trouver une expression différente de celle basée uniquement sur le texte dramatique. Pourtant, je ne pourrais pas me passer de texte : ce que j'adore faire, c'est reprendre les paroles que les comédiens acrobates trouvent en improvisation, et les réécrire avec la dramaturge. Pour trouver le vrai, il faut travailler à partir de l'individu, et quand il n'a pas de texte, il faut beaucoup d'écoute. Même si dans ces histoires-là. Même si dans ces histoires-là, les artistes portent leur vrai prénom, c'est de la construction de personnage, c'est très théâtral. Ce qui m'a attiré vers le cirque, je crois que c'est la fulgurance, ce travail sur la peur, le déséquilibre, la démesure, l'exigence, la contrainte et la rigueur. Le milieu du cirque m'a toujours fasciné mais, sans l'initiative du CNAC, j'avoue que je n'aurais pas osé m'y aventurer. Certaines spécialités circassiennes résistent au théâtre, comme la balançoire russe et la bascule, car le moment où les artistes sont projetés dans les airs est à la fois très périlleux et très déterminé. On peut intervenir avant et après, mais pas pendant.

Ce n'est pas vrai pour toutes les disciplines de cirque : le fil, par exemple, est compatible avec le texte. Dans les deux spectacles que j'ai réalisés avec des circassiens, la nécessité s'est imposée de faire intervenir des personnages avec des savoir-faire différents : chorégraphe, dramaturge, musicien. Le cirque est un art multiple, une école, un laboratoire permanent où s'échangent ces savoir-faire. Il s'agissait de trouver un langage commun entre les disciplines, parce que l'acteur de théâtre et l'acteur de cirque sont très différents : travailler sur un rôle, dans le théâtre, c'est travailler sur un personnage,

..../....

› Bousculer le théâtre

son rapport aux autres, son discours. La danse et le cirque sont des arts plus collectifs et plus abstraits, le théâtre est plus individualiste et psychologique.

Dans *C'est pour toi que je fais ça*, premier spectacle réalisé avec la 9^e promotion du CNAC, comme dans *Et après on verra bien*, où j'ai travaillé avec la Compagnie Anomalie, il a fallu définir mon rôle de metteur en scène : j'avais la responsabilité de l'histoire, de sa composition et donc de sa construction. J'en donnais l'orientation, même si le matériau était fourni par les acrobates, qui pouvaient influencer sur cette orientation. C'était un dialogue permanent. La caractéristique des circassiens, c'est que pour eux, la position du metteur en scène est démythifiée. Cela tient aussi au fait que les acrobates sont auteurs de leur spécialité. Là où le metteur en scène au théâtre est un peu le démiurge, sa place au cirque est un plus secondaire : il joue le rôle de l'extérieur. D'où aussi le fait que les groupes de cirque existent par leur collectif et non par leur metteur en scène ou leur chorégraphe.

Cela diffère beaucoup de ce qu'on a connu auparavant même en danse. Récemment, j'ai refait un travail similaire à celui que j'avais fait sur *Et après on verra bien*, avec les démonstrations publiques, dans le cadre de performances d'un soir, pour faire un état des lieux. Ensuite, je me suis demandé « Qu'est ce qui pourrait me mettre en danger, me dérouter ? Qui inviter dans des séances de laboratoire pour me bousculer ? » Je vais essayer de trouver une autre façon d'aborder le spectacle en ouvrant encore plus la recherche à d'autres techniques, d'autres formes, en ne travaillant pas uniquement avec des acrobates mais aussi avec des danseurs, des plasticiens, des gens qui ont une autre approche du corps. Je voudrais aussi que ce ne soit pas seulement des jeunes gens. Il s'agit d'imaginer un autre rapport au monde, d'autres épreuves, d'autres mises en danger qui ne passent pas uniquement par la prouesse acrobatique. J'aimerais aller au-delà.»

Guy Alloucherie, propos recueillis par Ariane Martinez, BEAUX-ARTS MAGAZINE. Le cirque et les Arts.

› Identité du cirque actuel : la piste du risque

Après sa dernière modification, il y a deux cent cinquante ans par Astley, Franconi, Dejean et quelques autres à Londres et à Paris, puis un succès explosif dans le monde entier au XIX^e siècle, la piste du cirque et ses artistes connaissent en France, depuis une trentaine d'années, une nouvelle évolution esthétique, qui s'est à son tour progressivement étendue à d'autres pays d'Europe, d'Amérique, d'Asie et d'Afrique.

Le cirque actuel est remarquable par son caractère composite : plusieurs formes répondent à l'appellation. Les espaces utilisés, les modalités de composition, de pratiques professionnelles et d'exploitation des spectacles diffèrent d'un spectacle et d'un artiste à l'autre. Un élément confère-t-il à cet ensemble apparemment disparate une identité singulière ? En suivant la «piste» d'éléments tels que le risque et le déséquilibre, on peut tenter quelques hypothèses et se poser la question de la nouveauté du cirque actuel ¹.

1 - Pluralité du cirque actuel en France

L'économie des arts du cirque est publique ou privée. On distingue en effet deux modalités d'exploitation principales selon les pays : les entreprises privées dominent aux Etats-Unis, au Canada et en Europe de l'Ouest, et le cirque d'Etat dans l'ancien bloc communiste : ex-URSS, Chine - avec le théâtre acrobatique -, Corée, Asie du Sud-Est, Europe de l'Est.

Dans ce contexte, la France ² affirme aussi pour le cirque son «exception culturelle». Dans notre pays coexistent une économie privée rénovée par l'Etat et les nouvelles formes du cirque contemporain, dont le développement est possible grâce à l'aide du ministère de la Culture et de la Communication et le soutien des collectivités locales. L'Etat est fortement impliqué dans le développement des arts du cirque en France, qui ont quitté en 1978 la tutelle du ministère de l'Agriculture pour celle, plus légitime, de la Culture. La formation, mais aussi la création, la diffusion des spectacles, le soutien aux compagnies (six cents en 2003), la création de onze «pôles des arts du cirque», lieux de résidence, de création et de production, ainsi que la mission de promotion et de soutien confiée à l'association HorsLesMurs ³, manifestent cet engagement politique des gouvernements successifs. Il a trouvé son apogée en 2001, déclarée «Année des arts du cirque» en France par le ministère de la Culture et de la Communication.

L'université, les critiques d'art, les chercheurs, les historiens, les médecins, les éducateurs, les artistes du théâtre, de la danse, des arts plastiques... se passionnent pour nos arts.

Les artistes de cirque ont la particularité, dans leur grande majorité, d'être interprètes des œuvres dont ils sont les auteurs. Le Code de la propriété intellectuelle français reconnaît l'appellation générique d'«œuvre» aux «numéros et

1- Cette réflexion repose sur les observations et expériences permises par la création d'une trentaine d'œuvres, plusieurs milliers de représentations et une pratique professionnelle du cirque entamée en 1974, ainsi que sur la recherche conduite depuis 1988 sous la direction des professeurs Michel Boura et Philippe Perrin à Nancy, puis Gérard Lieber à Montpellier, et avec l'amicale attention d'Emmanuel Wallon et de Béatrice Picon-Vallin.

2 - On s'est volontairement limité aux données chiffrées disponibles sur l'état du cirque en France.

3 - Adresse : 68, rue de la Folie Méricourt, 75011 Paris. Téléphone : 33 (0)1 55 28 10 10. Site : www.horslesmurs.asso.fr.

.../....

› Identité du cirque actuel : la piste du risque

tours de cirque»⁴. La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD), fondée par Beaumarchais en 1777, accueille depuis plus de vingt ans les auteurs de cirque, dont le répertoire vient d'être identifié en 2003.

Le cirque est le premier spectacle vivant fréquenté par les Français chaque année avec plusieurs millions de spectateurs⁵. Le cirque traditionnel (Bouglione, Pinder, Gruss,...) attire quatre-vingt-cinq pour cent de ceux-ci et le cirque contemporain quinze pour cent. Plusieurs dizaines de milliers de pratiquants s'adonnent au cirque dans le cadre de leurs loisirs dans plus de quatre cents «écoles» de cirque, et ces chiffres ont décuplé en vingt ans⁶. Ces pratiques d'amateurs, qui concernent quatre-vingts pour cent de jeunes gens de moins de quatorze ans, contribuent largement à la formation et au renouvellement des spectateurs.

On ignore à l'heure actuelle le nombre exact d'artistes professionnels en exercice en France. Les estimations (ministère de la Culture, ANPE, syndicats,...) vont de quelques centaines à quelques milliers d'artistes. Leurs cadres de travail sont variés (cirque, mais aussi cabarets, music-halls, parcs d'attractions), tout comme leurs modalités d'exercice (salariés permanents, intermittents, sociétés commerciales ou compagnies associatives).

Il existe une filière de formation professionnelle dont les dernières années donnent accès à des diplômes d'Etat de l'enseignement supérieur⁷. Cette filière accueille chaque année cent cinquante jeunes gens en France. Une cinquantaine par an entre dans la carrière, dont un tiers est titulaire du Diplôme des métiers des arts du cirque⁸. En effet, depuis l'ouverture en 1974 des écoles Montfort-Gruss et Fratellini-Etaix à Paris, puis la création en 1985 du Centre national des arts du cirque (CNAC) par le ministère de la Culture et de la Communication, la formation artistique aux arts du cirque a quitté progressivement le champ de la transmission familiale. L'ex-Union Soviétique avait inauguré cette voie et avec elle l'Europe de l'Est et l'Asie dès les années trente, après la création de l'Ecole du cirque de Moscou en 1926, puis du Studio de création de Moscou en 1972. Inspiré par ce studio, le Centre national français a reçu de l'Etat la mission de la formation supérieure dans un esprit de recherche et d'innovation. Ainsi, l'École Nationale Supérieure des Arts du Cirque (ENSAC), abritée par le CNAC, comme les premières écoles parisiennes en 1974, contribue à l'émergence de spectacles dont l'esthétique est très éloignée de celle du cirque classique, qu'on appelle aujourd'hui traditionnel». L'ouverture en 2003 de l'Académie contemporaine des arts du cirque Annie Fratellini à Saint-Denis, qui se consacre à l'élaboration de numéros de cirque contemporain, complète le pôle de recherche et d'innovation du Centre National, et pourra pallier le manque de formation d'artistes pour le cirque traditionnel, que déplorent ses entrepreneurs⁹. Ceux-ci engagent de nombreux artistes étrangers (asiatiques ou des

4 - Article L122-2, alinéa 4, loi du 3 juillet 1985.

5 - Après la fête foraine, le cinéma et les parcs zoologiques et bien avant le théâtre, la danse et l'opéra. Cf. Jean-Michel Guy, *La Fréquentation. L'image du cirque. Développement culturel n. 100*.

Ministère de la Culture, septembre 1993.

6 - Philippe Goudard, Pascale Fougère, *Étude du contexte de l'activité professionnelle d'encadrement des pratiques circarsiennes dans le cadre des loisirs*, Etude des ministères de la Culture et de la communication et de la jeunesse et des Sports, Paris, HorsLesMurs, 2002, 151 p.

7 - Des filières analogues existent au Canada, en Belgique, en Grande-Bretagne, en Norvège, en Australie. Des diplômes d'Etat d'artistes existent dans les pays de l'Est.

8 - Philippe Goudard, *Évaluation des écoles à vocation professionnelle des arts du cirque*, Etude pour le ministère de la Culture et de la Communication, Paris, août 2003, 157 p.

9 - *Ibidem*.

..../....

> Identité du cirque actuel : la piste du risque

pays de l'est européen), affirmant ne pas trouver le niveau nécessaire chez les jeunes gens issus des formations françaises. Mais le faible coût salarial des artistes étrangers peut aussi être évoqué. Quoi qu'il en soit de ce débat, l'ENSAC est un véritable pôle de recherche et de développement pour toute l'économie du cirque actuel. Le succès des nouvelles formes a des conséquences bénéfiques pour les entreprises du cirque traditionnel, qui retrouvent, grâce au mouvement créé par le courant contemporain et à l'image rénovée qu'il présente, un regain d'intérêt du public pour des spectacles qui périllicitaient dans les années soixante, touchés de plein fouet par la concurrence de la télévision et atteints de médiocrité chronique.

..../....

> Identité du cirque actuel : la piste du risque

2 - Tendances

Dans le contexte des courants esthétiques du spectacle vivant des années soixante aux Etats-Unis et en Europe, et après Mai 68 en France, quelques pionniers ont marqué ce renouveau esthétique du cirque à partir de la France : le cirque Bonjour de Jean-Baptiste Thierrée et Victoria Chaplin, invité dès 1971 au Festival d'Avignon, Christian Taguet et le Puits aux Images (Cirque Baroque) ¹⁰ ainsi que les clowns Motusse et Paillasse dès 1973 avec leur Cirque d'art et d'essai (Cirque Nu), la fanfare Blaguebolle et les Macloma (1974), le Cirque Gulliver, la Compagnie Foraine de Dan Demuynck et Adrienne Lame, le cirque de Pierrot Bidon et Guy Carrara (Archaos), le Théâtre des Manches à Balai des frères Kudlack (Cirque Plume). Et bien sûr le cirque Aligre d'où naîtront la Volière Dromesko et Zingaro, même si Bartabas ne souhaite pas qu'on associe au cirque actuel sa reconstitution - inspirée d'Astley et Franconi - d'un «théâtre équestre»... nom donné au cirque jusqu'en 1782.

Ainsi coexistent dans notre pays, et sous son influence dans le monde, le cirque «nouveau» des rénovateurs des années soixante-dix (théâtre équestre Zingaro, cirques Plume, Baroque, du Docteur Paradis, cirque Nu,...), le cirque «contemporain» éclos dans les années quatre-vingt-dix Anomalie, Cirque Ici, les Arts Sauts,...) et le cirque «traditionnel» familial (Gruss, Bouglione, Zavatta,...) ou encore les «enseignes» qui reprennent le nom d'un entrepreneur disparu (Pinder, Medrano,...).

Les formes des spectacles sont aussi variées que les modalités d'existence des entreprises. Le chapiteau itinérant avec sa piste circulaire reste l'espace emblématique du cirque traditionnel ¹¹ qui propose des «programmes» où s'enchaînent, avec ou sans thématique générale, des «numéros» dont la poétique ressortit à la recherche de la virtuosité dans la prouesse.

Le «nouveau cirque» des années soixante-dix et quatre-vingt se veut «théâtral», encore que sa théâtralité - on en conviendra - ne peut résider dans le seul acte de présenter du cirque sur scène ou de conférer aux artistes le statut de «personnages». Le cercle de la piste y est abandonné au profit de la scène frontale, et la narration préside à la composition des œuvres.

[...]

Une autre forme du cirque contemporain français est l'œuvre monodisciplinaire. A l'opposé, donc, du «programme» traditionnel et du cirque «nouveau» qui mélangent les disciplines. Les œuvres des Arts Sauts ou de Tout fou tout fly sont exclusivement composées d'acrobatie aérienne. Il faut déplorer à cette occasion l'absence systématique d'allusion, lors de ces «créations», au travail innovant de Maïstrenko au Studio de Moscou dans les années 1980 avec la création, notamment, du sublime *Les Cigognes*, qui tint trois ans l'affiche à Broadway, et dont les travaux cités

10 - Les noms actuels de ces compagnies pionnières sont indiqués entre parenthèses.

11 - le cirque d'Hiver de la famille Bouglione, créé par l'entrepreneur Dejean à Paris en 1853, est le dernier cirque stable en activité en France. Les cirques d'Amiens et de Reims accueillent des spectacles variés, le Cirque Théâtre d'Elbeuf est un « pôle cirque » et celui de Châlons-en-Champagne abrite le CNAC.

..../....

> Identité du cirque actuel : la piste du risque

s'«inspirent» plus que fortement. Jérôme Thomas, dans la lignée du grand rénovateur du jonglage Michael Motion, a cristallisé en France l'«art de la jongle» avec des créations uniquement composées de jonglage. Zingaro et ses émules du Théâtre du Centaure (entre autres) avec l'art équestre, Motusse et Paillasse, les Nouveaux Nez, Nikolaus pour les clowns, la compagnie Vent d'Autan pour l'acrobatie au sol mettent en évidence que le cirque est un art composite fait d'arts auto-nomes. Certains vont même jusqu'à contester l'appartenance au cirque de leur art en affirmant, par exemple, que «la jongle» n'est pas du cirque.

Enfin, un artiste comme Johann Leguillerm (Cirque Ici) concentre en sa seule personne différentes formes du cirque d'aujourd'hui (acrobatie, jonglage, clown, espace circulaire et singulière modernité), Jeff Odet ou le cirque Trotolla, et d'autres retrouvent le cercle et la prouesse (c'est dans ce courant que se situe aujourd'hui notre Compagnie *(Le Cirque nu, à corps et à cris, ill. 14 et 15)*). L'évolution en cours se précise en effet dans le sens d'un «néoclassicisme», que nous annonçons il y a quelques années déjà. Le classicisme est devenu une marque de modernité.

Un autre courant reste sous l'influence de la danse contemporaine (Anomalie, AOC...), après que les artistes qui l'entretiennent aient, lors de leur formation au CNAC, côtoyé les chorégraphes du moment (Découflé, Nadj, Lattuada, Verret, Fattoumi-Lamoureux...). Pour autant ces artistes dramatiques ou chorégraphiques (Lattuada, Alloucherie, Nadj) remarquent que «là où commence le cirque, leur art, mystérieusement, s'arrête. Autre chose se passe, qui nous échappe».

En effet, la piste et le cirque captivent spectateurs et artistes d'une façon singulière. Mystérieuse ?

> Identité du cirque actuel : la piste du risque

3 - Le risque dans l'aire de jeu centrale

Un acrobate sur fil de fer se propulse dans un saut périlleux arrière puis revient debout sur son fil : l'artiste de cirque résout par une figure artistique une situation de déséquilibre dans laquelle il s'est délibérément placé. Ce faisant il s'expose au risque. Ce processus artistique de mise en danger revêt dans la piste du cirque (comme dans d'autres : arène, stade, ring ou circuit automobile) un aspect particulier, car le jeu aux limites du déséquilibre qu'on y livre, s'il existe dans d'autres arts (dramatique, chorégraphique,...), impose ici une prise de risque importante : quelques pas de danse peuvent se révéler plus meurtriers pour le funambule à huit mètres de haut que pour le danseur au sol ¹².

S'il est parfois symbolique (la chute de la balle du jongleur ou encore le comportement déséquilibré du clown), le risque pris en piste est la plupart du temps réel et vital, mettant en cause l'intégrité physique de l'artiste ¹³. La vie est mise en jeu dans la piste, et la mort - pour être conjurée ? - est souvent véritablement convoquée.

La comparaison entre les formes actuelles des arts du cirque et des spectacles ou espaces voisins ¹⁴ (jeux grecs, cirques romains, mystères et tournois du Moyen Age, corridas, sports modernes) met en évidence l'existence d'une entité particulière : les spectacles à aire de jeu centrale ¹⁵.

Ils ont quelques convergences remarquables : espace de jeu central, pluralité des disciplines pratiquées, jeux risqués et combats, spectacles d'assemblage (discontinus ou fragmentaires), correspondances avec les rythmes saisonniers et leurs célébrations (fêtes et rites de passage), mise en scène de l'agôn, de la mort et de la renaissance, sclérose ou innovation formelles coïncidant avec des crises politiques ou sociales (décadence romaine, révolution française, Mai 1968).

A la lumière des notions de risque et d'aire de jeu centrale, la question de la nouveauté du cirque peut donc être posée. On émet l'hypothèse que c'est moins le cirque qui se transforme que notre regard sur lui, et que chaque époque s'empare de cette forme spectaculaire pour la rendre actuelle, sans en modifier profondément les composantes.

12 - J'ai développé ce sujet dans «Le Cercle recyclé», in *Avant-garde. Cirque ! Les Arts de la piste en révolution*, textes réunis sous la direction de Jean-Michel Guy, Autrement, coll. «Mutations», n. 209, novembre 2001, p. 157-173.

13 - On peut se référer, sur le sujet, à la martyrologie du cirque, cf. Henri Thétard, *La Merveilleuse Histoire du cirque* (1947), suivie de *Le Cirque depuis la guerre*, par L.-R. Dauven, Paris, Julliard, 1978, et aux travaux sur la pathologie liée à la pratique du cirque, cf. Philippe Goudard, Michel Boura et Philippe Perrin, 1989, 1992.

14 - Sur l'architecture du cirque et ses origines, il est indispensable de lire Christian Dupavillon, *Architectures du cirque des origines à nos jours*, Paris, Editions du Moniteur, 1982, 286 p., qui vient d'être réédité en 2001.

15 - «Le Cercle recyclé», *op. cit.*

..../....

> Identité du cirque actuel : la piste du risque

4 - Pratiques du risque au cirque : une esthétique

L'équilibre humain est placé sous le contrôle de la fonction d'équilibration, qui « assure aux êtres vivants l'équilibre statique ou dynamique nécessaire à leur vie »¹⁶. Cette fonction est sollicitée dès l'apprentissage des arts du cirque, au cours duquel on apprend à contrôler son déséquilibre par une « figure » ou une « posture » dont l'acquisition se fait par répétition. Ce sont des mouvements codifiés statiques (postures : rester debout sur un cheval au galop, en appui tendu renversé sur les mains...) ou dynamiques (figures : jongler régulièrement à trois balles, faire un saut périlleux arrière...). Le pratiquant exerce ensuite sa capacité à rompre et retrouver l'équilibre à sa guise. Cette succession de figures ou postures reliées par des moments de rupture constitue la base du langage des arts du cirque. Le raffinement des processus neuromusculaires est ensuite spécialisé dans l'une des quatre disciplines de base : manipulations d'objets, acrobatie, dressage et jeu clownesque qui se combinent à l'infini (acrobatie à cheval, jonglage sur monocycle...). La virtuosité (capacité de modifier la vitesse d'exécution, l'amplitude, le nombre dans l'enchaînement des figures) permet de s'exprimer et d'atteindre un niveau d'excellence propice à la composition d'une œuvre d'art.

Ainsi, la mise en déséquilibre intentionnelle de soi-même permet l'acquisition de capacités neuromotrices qui, par l'entraînement, deviennent un langage spécifique aux artistes de cirque. Cette modalité d'expression par le déséquilibre fonde l'hypothèse d'une esthétique du risque comme principe de base de la composition, de la représentation et de l'exploitation des œuvres.

Comme le musicien utilise le silence et le peintre, l'ombre, l'artiste de cirque compose son œuvre avec une référence permanente à l'état stable. Dans chacune des quatre disciplines de base existent ainsi des référents. Ce sont des actions ou perceptions communes à tous (la station debout pour l'acrobatie, la marche pour le funambule, le lancer de la balle ou la connaissance d'un animal). Ce peut être encore une norme comportementale (le clown). La progression et l'intensité des variations établies par l'artiste relativement à ces référents confèrent à son spectacle une tension, une expressivité particulière et permettent de prendre la mesure de la prouesse. La capacité de l'artiste à prendre un risque et à le surmonter contribue à l'émerveillement du spectateur et force son imagination)¹⁷.

L'alternance, au cirque, entre états stable et instable, norme et hors-norme, induit une structuration cyclique de l'espace et du temps¹⁸. Cette structure - dont il faudrait vérifier si elle a ou non un caractère invariant - se manifeste à plusieurs échelles du système : disparition et résurgence du cirque et de ses composantes dans l'histoire, déplacements et rythme des spectacles (tournées, saisons), déploiement périodique du chapiteau et plan

16 - J'ai traité ce sujet dans « Esthétique du risque au cirque », in *Le Cirque au risque de l'art*, ouvrage collectif dirigé par Emmanuel Wallon, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2002, p. 23-32.

17 - J'ai imaginé cette influence, sur les perceptions du spectateur, de la capacité de l'artiste à s'écarter d'un référent, après la lecture de Jean Decety et Philip L. Jackson, « Le Corps acteur de l'esprit » in *La Recherche* n. 366, juillet-août 2003, p. 79-86.

18 - Elle est bien sûr symbolisée et manifestée par le *cercle*, élément sténographique fondamental du cirque. Sa complémentaire, la *verticale*, permet de dire au cirque le céleste et le souterrain. Dans la composition de l'artiste, elle marque l'intensité, quand le cercle marque la durée.

..../....

› Identité du cirque actuel : la piste du risque

d'installation de son campement, présence et absence de l'artiste en piste, départ puis retour au point initial dans la composition spatiale et temporelle des numéros, parcours cyclique de l'espace borné de la piste, balistique des objets (humains, animaux et matériels), micro- et macrocycles des entraînements (répétitions) et performances, physiologie de l'artiste au travail ¹⁹.

Il est intéressant d'observer les conséquences pour l'artiste de la présentation répétée de son œuvre (sa représentation). Le cirque fait mal. La martvrologie et la pathologie des arts du cirque en attestent. Nous avons démontré ²⁰ qu'il est impossible de faire du cirque sans risque et qu'il existe dès l'entraînement une quantité de travail au-delà de laquelle apparaissent significativement les blessures. Ce niveau critique est très proche de celui qui permet la réalisation de la prouesse. La marge de manoeuvre est très étroite entre les protocoles d'entraînement efficaces et ceux qui pourraient détruire ce qu'ils prétendent former. Sur d'autres pistes (d'autres aires de jeu centrales), le matador, le boxeur ou le pilote de Formule 1 connaissent et acceptent (recherchent ?) eux aussi ces risques indissociables de leurs prestations.

La mise en exploitation d'une œuvre de cirque impose au pratiquant des conditions de vie et d'exercice très astreignantes. Itinérante, vie collective, précarité des conditions de travail, marginalité (subie ou mise en représentation), arrêt précoce de la pratique (particulièrement pour les femmes) engagent la vie quotidienne des artistes depuis les plus jeunes années dans un univers de contraintes. Celles-ci peuvent porter atteinte au statut social de l'artiste (subsistance, protection sociale, reclassement éventuel). Sa santé mais aussi sa reconnaissance et sa réussite financière sont soumises aux règles d'un métier où l'absence de risque n'existe pas.

La prouesse de l'artiste de cirque est indissociable du dépassement de soi par la mise en rupture permanente de son propre équilibre bien au-delà de la piste. Le cirque actuel, comme dans l'Antiquité, est l'espace où l'artiste s'expose au risque pour le surmonter. Pour le sublimer dans une œuvre d'art qui est son existence tout entière. En cela s'explique le nouveau succès des jeux de la piste aujourd'hui : les artistes y transforment une mise en crise volontaire en instants de bonheur. Cette alchimie nous émerveille à un moment de notre histoire où nous ressentons (et est entretenue) l'insécurité d'une crise latente, dont l'issue productrice de malheur semble n'être par nous ni évitable ni contrôlable.

Philippe Goudard *

* Clown, acteur et auteur, Philippe Goudard codirige avec Maripaule B. leur Compagnie de cirque fondée en 1974. Il est rédacteur dans plusieurs revues sur le thème du cirque. Il enseigne en Arts du spectacle à l'Université de Montpellier 3 où il poursuit sous la direction de Gérard Lieber sa recherche «Esthétique du risque et aire de jeu centrale au cirque entamée en 1989 au moment de sa thèse en médecine intitulée «Bilan et perspectives de l'apport médical dans l'apprentissage et la pratique des arts du cirque en France». Il est «médecin coordinateur» du CNAC et administrateur cirque» à la SACD depuis 2003.

19 - Maripaule Barberet, Philippe Goudard, «Le Cirque ailleurs» in *Ecrits sur le sable* n. 1, novembre 1993, Artistes Associés pour la Recherche et l'Innovation au Cirque, Montpellier, p 71-103.

20 - Philippe Goudard, Philippe Perrin, Michel Boura, «Intérêt du calcul de la charge de travail pendant l'apprentissage des arts du cirque» *Cinésiologie* 31(143), 1992, p. 141-150

> Que danser aujourd'hui ?

Ouvrons au mot «danse» le dictionnaire, base de données commune :

Action de danser. Suite expressive de mouvements du corps exécutés selon un rythme, le plus souvent au son de musique, et suivant un art, une technique ou un code social plus ou moins explicite. Cette définition du Petit Robert, dans sa généralité même, peut être validée ; elle s'affine cependant quand vient la citation de Paul Valéry, écrivain et critique de danse: «La danse n'est que l'action de l'ensemble du corps humain [...] transposée dans un monde, dans une sorte d'espace-temps, qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique.»

[...]

La danse, en même temps que l'humanité, bute sur son identité. Face à une culture saturée, elle entend ménager un vide pour permettre au monde de résonner à nouveau. La modernité de Cunningham incarne l'éclatement de la représentation frontale et l'avènement d'une perspective brisée. La postmodernité rouvre à toutes les hypothèses, le raisonnement a minima étant «que tout se vaut»: alors par où recommencer? Il faut, et avec urgence, créer de nouveaux outils pour penser le monde, renouveler l'imaginaire. On entend ici et là parler de «nihilisme positif» mais aussi de réouverture de l'être au monde qui serait une manière de réconcilier l'homme au divin. Très loin des fanatismes religieux et des terrorismes actuels. Sans vouloir tomber dans le cliché éculé des prophéties, du genre «le XXI^e siècle sera spirituel ou ne sera pas» d'André Malraux, on constate forcément qu'avec l'effondrement d'une des idéologies les plus puissantes du XX^e siècle, le communisme, l'homme éprouve le besoin de combler le vide laissé. La béance. D'autant que, plus que dans le capitalisme, il y a dans le marxisme des principes assez proches de ceux qui fondent une éthique. Une civilisation qui ne se développe que sur la technique, sur le remplacement du réel par le virtuel, engendre son propre vide. Des Twin Towers aux hommes livrés à la rue comme des chiens errants.

Le mouvement de la danse aujourd'hui est dans cette mouvance-là de la pensée, celle d'un surgissement possible. D'un possible désir de spirituel, de sacré. Non pas du religieux incarné dans une quelconque église ou des dogmes. Peut-être est-ce cela qu'annonce *Foi* de Sidi Larbi Cherkaoui, qui travaille à Gand, en Belgique, issu de la famille artistique que le chorégraphe Alain Platel a développée autour de lui ?

La danse actuelle, dans son incertitude à se redéployer, marque une impuissance qui agite les meilleurs, et forcément profite à ceux qui ont moins de talent, mais qu'importe! qu'elle passionne, ou qu'elle agace, elle est là. Et tout le reste n'est que rhétorique. Ses questionnements lui font jouer un rôle capital, malgré des œuvres qui ressemblent trop souvent à des travaux démonstratifs, pour ne pas dire à des travaux appliqués.

Avoir foi en la danse? Quel vaste programme, presque un chantier pour l'avenir! Mais il est difficile, on le sent, tant on voit de haine de soi ou de narcissisme creux, deux profils d'une même médaille, venir parasiter jusqu'aux travaux les plus intéressants. Tant le refus du travail de compagnie est un appauvrissement. A moins qu'un autre modèle de chorégraphe soit à inventer. Il n'y a pas cependant jusqu'à aujourd'hui de chorégraphes importants sans oeuvre fondée sur une compagnie. Tant la survalorisation actuelle du solo aboutit à un assèchement s'il n'est pas recherche, enrichissement du vocabulaire et de la pensée personnelle. Et le règne revendiqué des petites formes

..../....

> Que danser aujourd'hui ?

est, parfois, un alibi commode au manque d'argent. Travail de laboratoire? Soit. De colère? Soit.

Martha Graham écrit que les époques troublées, les guerres, la montée de la violence fournissaient un terreau propice à la danse. C'est d'ailleurs entre les deux guerres mondiales qu'apparaissent aux Etats-Unis, Martha Graham et Doris Humphrey, deux élèves de la pionnière californienne Ruth Saint-Denis et en Allemagne Rudolf von Laban et Mary Wigman. D'un côté, la modern dance, de l'autre, la danse expressionniste. Deux courants qui inventent, au cœur des désastres collectifs et personnels, des formes, des écritures, des notations. Une manière d'être artiste la plus forte qui soit, puisqu'elle jette dans la bagarre et le corps et l'esprit. D'où le pouvoir de la danse à bouleverser. A créer du bouleversement. A se tenir du côté des révolutions.

Dominique Frétard

*Danse contemporaine : Danse et non danse
vingt-cinq ans d'histoire*
2004, Editions Cercle d'Art

› La performance, tentative d'analyse

La performance fut reconnue technique d'expression artistique à part entière dans les années 1970. C'était l'époque où l'art conceptuel -qui privilégiait un art des idées au détriment du produit, et un art ne pouvant être acheté ni vendu - connaissait son âge d'or, et la performance, qui était souvent une démonstration ou une mise en œuvre de ces idées, devint ainsi la forme d'art la plus tangible de la période. Des espaces dévolus à la performance furent ménagés dans les principaux centres d'art internationaux, des musées parrainèrent des festivals, des écoles d'art créèrent des cours consacrés à la performance et des revues spécialisées furent fondées.

C'est précisément à cette époque que fut publiée cette première histoire de la performance (1979), qui établissait d'une part l'existence d'une longue tradition d'artistes qui adoptèrent la performance comme l'un des nombreux moyens d'exprimer leurs idées et, d'autre part, que de tels événements avaient joué un rôle important dans l'histoire de l'art. Jusqu'à cette époque, la performance avait été exclue des analyses de l'évolution de l'art, plus particulièrement durant la période moderne, et ce, en raison de la difficulté de la situer un tant que telle dans l'histoire de l'art plus que par volonté délibérée de l'omettre.

L'étendue et la richesse de cette histoire ne tirent que souligner la question de son omission. Car les artistes n'eurent pas recours à la performance simplement pour se faire connaître, mais afin de mettre en œuvre les nombreuses idées formelles et conceptuelles sur lesquelles repose la genèse de l'art ; les gestes manifestés en public ont été de tout temps utilisés comme autant d'armes dirigées contre les conventions de l'art officiel.

Une position aussi radicale a conféré à la performance son statut de catalyseur dans l'histoire de l'art du XX^e siècle; à chaque fois qu'une école particulière, qu'il s'agisse du cubisme, du minimalisme ou de l'art conceptuel, sembla engagée dans une impasse, des artistes adoptèrent la performance pour briser les catégories et indiquer de nouvelles orientations. De plus, dans le cadre de l'histoire de l'avant-garde, c'est-à-dire de ces artistes qui se situaient à la pointe des ruptures avec chacune des traditions successives - la performance a occupé au XX^e siècle une place de premier plan dans ce type d'activité celle d'une «avant avant-garde». Si l'essentiel des textes consacrés de nos jours à l'œuvre des futuristes, des constructivistes, des dadaïstes et des surréalistes continue à se focaliser sur les objets d'art, c'est le plus souvent la performance qui fut l'activité fondatrice de ces mouvements et c'est par elle qu'ils tentèrent d'apporter des réponses à un certain nombre de questions. C'est également par la performance que les membres de ces groupes, âgés d'une vingtaine d'années ou ayant à peine dépassé la trentaine, mirent leurs idées à l'épreuve, ne les exprimant dans des objets que plus tard. La plupart des premiers dadaïstes zurichois furent ainsi des poètes, des artistes de cabaret et des comédiens qui, avant de créer des objets dada, exposèrent des œuvres issues des mouvements qui les précédaient immédiatement, comme l'expressionnisme. De même, les dadaïstes et les surréalistes parisiens furent en majorité des poètes, des écrivains et des agitateurs avant de créer des objets et peintures surréalistes. Le texte de Breton *Le Surréalisme et la peinture* (1928) représente une tentative tardive de transposer dans le domaine pictural les idées surréalistes et en tant que tel, il continua plusieurs années après sa publication à soulever la question suivante : «Qu'est-ce que la peinture surréaliste?» N'était-ce pas Breton, en effet, qui avait affirmé quatre ans auparavant que l'*acte gratuit* surréaliste suprême serait de descendre dans la rue et de tirer un coup de revolver au hasard dans la foule ?

..../....

> La performance, tentative d'analyse

Les manifestes publiés parallèlement aux performances de l'époque des futuristes à nos jours ont été l'expression de dissidents qui s'efforçaient de découvrir d'autres moyens d'évaluer l'expérience artistique ayant lieu dans la vie quotidienne. La performance est une façon d'en appeler directement au public, de heurter l'auditoire pour l'amener à réévaluer sa propre conception de l'art et de ses rapports avec la culture. En ce qui concerne le public, l'intérêt qu'il a témoigné à cette technique, plus particulièrement dans les années 1980, découlait de son désir manifeste d'accéder à l'univers de l'art, d'être le spectateur de ses rituels et de sa communauté distincte et de se laisser surprendre par les manifestations inattendues, toujours anticonformistes, conçues par ces artistes. L'œuvre peut être présentée en solo ou en groupe, être accompagnée d'éclairages, de musique ou d'éléments visuels réalisés par l'artiste, seul ou en collaboration, et produite dans les lieux les plus divers, des galeries d'art aux musées et aux espaces «alternatifs». A la différence de ce qui se passe au théâtre, l'interprète est l'artiste lui-même, rarement un personnage tel que l'incarnerait un comédien, et le contenu ne se conforme guère à une intrigue ou à une narration au sens traditionnel du terme. La performance peut consister tout aussi bien en une série de gestes de caractère intimiste qu'en un théâtre visuel à grande échelle ; certaines durent quelques minutes, d'autres plusieurs heures. Elle peut n'être exécutée qu'une seule fois ou répétée, s'appuyer ou non sur un scénario, être improvisée ou avoir fait objet de longues répétitions.

Qu'elle ait consisté en un rituel tribal, un mystère médiéval, un spectacle Renaissance ou une «soirée» conçue par un artiste dans son atelier parisien dans les années 1920, la performance a assuré à l'artiste une présence dans la société. Selon la nature de la performance, cette présence peut être ésotérique, chamanique, pédagogique, provocatrice ou divertissante. Durant la Renaissance, l'artiste put même assurer le rôle de créateur et de metteur en scène pour des spectacles publics qui étaient d'extraordinaires parades triomphales nécessitant souvent l'édification d'une architecture provisoire complexe, voire d'événements allégoriques faisant appel à la polyvalence technique prêtée à l'homme de la Renaissance.

[...]

L'histoire de l'art de la performance au XX^e siècle est celle d'une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux d'outrepasser les limitations de formes d'art plus établies et résolu à soumettre leur art directement au public. Pour cette raison, son fondement fut toujours anarchique. De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques - littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositives et narration - les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. En fait, nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit. Le rôle de la performance artistique dans l'abolition des barrières entre art noble et culture populaire.

Roselee Goldberg
La Performance du futurisme à nos jours
 L'univers de l'Art
 2001, Editions Thame &Hudson

> Le happening dans les années 70

1968 annonçait déjà les années 1970. Cette année-là, des événements politiques déstabilisèrent profondément la vie culturelle et sociale tant en Europe qu'aux Etats-Unis. C'était un climat d'exaspération et de fureur contre les valeurs et les structures dominantes. Tandis qu'étudiants et ouvriers hurlaient leurs slogans et dressaient des barricades pour protester contre l'«ordre établi», nombre d'artistes plus jeunes abordèrent l'institution artistique avec un mépris égal, quoique moins violent. Ils furent en question les présupposés admis de l'art et cherchèrent à redéfinir à la fois sa signification et sa fonction. Ils entreprirent en outre d'exprimer eux-mêmes ces nouvelles orientations dans de longs textes, plutôt que d'en laisser la responsabilité à l'intermédiaire traditionnel, le critique d'art. La galerie était accusée d'être une institution du mercantilisme et l'on se mit en quête d'autres débouchés permettant de communiquer ces idées au public. Sur le plan personnel, ce fut une époque où chaque artiste réévalua ses propres motivations de création artistique, et où chaque action devait être envisagée comme un élément participant à un réexamen général des processus artistiques, et non, paradoxalement, comme un appel à l'approbation du grand public.

Dans ce contexte esthétique, l'objet d'art en vint à être considéré comme entièrement superflu et l'«art conceptuel» fut formulé comme un «art dont le matériau est le concept». Ce dédain pour l'objet d'art était lié à l'opinion que celui-ci n'était qu'une simple monnaie d'échange dans le marché de l'art : si la fonction de l'objet d'art devait être économique, alors une telle œuvre conceptuelle ne pourrait en aucun cas avoir un tel usage. Si ce rêve fut du courte durée, précisément pour des nécessités économiques, la performance - dans ce contexte - devint un prolongement de cette idée : bien que visible, elle était intangible, ne laissait aucune trace et ne pouvait être ni achetée ni vendue. Enfin, on considérait que la performance limitait la distance entre le performeur et le spectateur - ce qui convenait bien à l'inspiration souvent gauchiste du l'examen de la fonction de l'art - puisque le public et l'artiste de performance vivaient l'œuvre simultanément.

Au cours des deux dernières années de la décennie et du début des années 1970, la performance refléta le rejet propre à l'art conceptuel des matériaux traditionnels (toile, pinceau ou ciseau de sculpteur), et les artistes de performance adoptèrent leur propre corps comme matériau artistique, tout comme Yves Klein et Piero Manzoni quelques années plus tôt. Puisque l'art conceptuel impliquait l'expérience du temps, de l'espace et du matériau plutôt que leur représentation sous la forme d'objets, le corps devenait le vecteur d'expression le plus direct. La performance était donc un moyen idéal de matérialiser les concepts artistiques et constituait à ce titre une pratique conforme à nombre de ces théories. Ainsi les idées relatives à l'espace pouvaient tout aussi bien être traduites dans un espace réel que dans le format conventionnel, bidimensionnel de la toile peinte ; la notion de temps pouvait être suggérée par la durée de la performance ou à l'aide de moniteurs vidéo et de retour vidéo. Les caractéristiques sensibles attribuées à la sculpture - la texture du matériau, par exemple, ou la disposition des objets dans l'espace - devenaient d'autant plus tangibles dans le cas d'une représentation publique. La traduction de ces concepts dans des œuvres vivantes aboutit à de nombreuses performances qui semblaient assez abstraites aux yeux du spectateur, car l'on cherchait rarement dans ces œuvres à créer une impression visuelle globale ou à fournir des clés de compréhension au moyen d'objets ou d'une narration. Il revenait plutôt au spectateur de se faire une idée, par

..../....

› Le happening dans les années 70

association. de l'expérience particulière que lui présentait l'artiste de performance.

Les œuvres qui se focalisaient sur le corps de l'artiste considéré comme matériau devinrent connues sous l'appellation de *body art* (art corporel) qui demeurait toutefois assez vague pour autoriser une grande diversité d'interprétations. Tandis que certains praticiens du *body art* utilisaient comme matériau artistique leur propre personne, d'autres se mettaient en situation contre un mur, à l'angle d'une rue ou en terrain découvert, pour créer dans l'espace des formes sculpturales humaines. D'autres encore construisaient des espaces où leur sensation de l'espace connue celle du spectateur était déterminée par l'environnement particulier. Les performers qui avaient été à l'avant-garde de la danse dite «nouvelle», épuraient leurs mouvements jusqu'à définir des configurations précises déployant un vocabulaire gestuel pour le corps dans l'espace.

Rituel

Contrairement aux performances s'intéressant aux propriétés formelles du corps dans l'espace et le temps, d'autres se situaient dans le registre des émotions et avaient un caractère expressionniste. Celles que proposa à partir de 1962 l'artiste autrichien Hermann Nitsch comprenaient des rituels sanglants, qualifiés de prières sur le mode esthétique. D'antiques rites dionysiaques et chrétiens reproduits dans un contexte moderne étaient censés illustrer la théorie aristotélicienne de la catharsis par la peur, la terreur et la compassion. Nitsch considérait ces orgies comme un prolongement de l'action *painting*, et rappelait à ce propos le conseil du futuriste Carlo Carrà, selon lequel il convenait de peindre comme l'ivrogne chantait et vomissait, éructait et empestait.

Ses *Orgies, Mystères, Théâtre* furent donnés à intervalles réguliers au cours des années 1970. Ces actions, qui duraient habituellement plusieurs heures, commençaient le plus souvent au son d'une musique retentissante, «[avec] l'extase que crée le bruit le plus sonore» -, puis Nitsch ordonnait le début de la cérémonie. Des assistants apportaient alors un agneau dépecé sur la scène attaché la tête en bas comme s'il était crucifié, puis celui-ci était éviscéré ; des entrailles et des baquets de sang étaient déversés sur une femme ou un homme nu, et l'animal vidé de son sang suspendu au-dessus de la personne. Ces actions naissaient de la conviction chez Nitsch que les instincts agressifs de l'humanité avaient été réprimés et étouffés par les médias. Même le rituel de l'abattage des animaux, si naturel pour l'homme primitif, avait été écarté de la vie quotidienne moderne. Ces actes ritualisés représentaient un moyen de libérer cette énergie refoulée, et une purification et une rédemption par la souffrance. L'«actionnisme» viennois était, selon Otto Muid, autre artiste de performance ritualiste, «non seulement une forme d'art, mais avant tout une attitude existentielle». une formule qui décrit bien le travail de Günther Brus, d'Arnulf Rainer et de Valie Export. Leurs actions avaient pour dénominateur commun le caractère spectaculaire de la libre expression de l'artiste, dont l'intensité évoquait les peintres expressionnistes viennois qui s'étaient fait connaître cinquante ans auparavant. Il n'est pas étonnant qu'une autre particularité des actionnistes viennois ait été leur intérêt pour la psychologie ; l'étude du travail de Sigmund Freud et de Wilhelm Reich déboucha sur des performances qui traitaient spécifiquement de l'art comme thérapie. Arnulf Rainer, par exemple, recréait les gestes de l'aliéné.

..../....

› Le happening dans les années 70

A Innsbruck, Rudolf Selroartzkogler élaborait ce qu'il qualifiait de «nus artistiques - comparables à un naufrage», mais ses automutilations semblables à des anéantissements finirent par provoquer sa mort en 1969.

A Paris, les entailles que Gina Pane s'infligeait dans le dos, sur le visage et les mains n'étaient pas moins dangereuses. A l'instar de Nitsch, elle estimait que la douleur ritualisée avait un effet purificateur : une œuvre comme la sienne était nécessaire «pour se faire entendre d'une société anesthésiée». Utilisant comme «éléments» de ses performances le sang, le feu, le lait et recréant la douleur, elle parvenait – selon ses propres – «à faire immédiatement comprendre au public que [s]on corps était [s]on matériau artistique». Dans une œuvre typique de son travail, *Conditionnement (Autoportrait (s) partie 1*, 1972), Gina Pane s'allongeait sur un lit métallique pourvu seulement de quelques barres transversales sous lequel brûlaient quinze cierges.

Cherchant de la même manière à comprendre la douleur ritualisée de l'onanisme, plus particulièrement celle pratiquée ouvertement par certains malades mentaux, et la dissociation du corps et du moi, Marina Abramovic créa à Belgrade des œuvres également très pénibles. En 1974, dans une performance intitulée *Rythme 0*, elle autorisa les nombreux visiteurs d'une galerie napolitaine à la maltraiter à leur guise pendant six heures. Ceux-ci pouvaient utiliser les instruments mis à leur disposition sur une table, susceptibles de lui causer de la souffrance ou du plaisir. Au bout de trois heures, ses vêtements avaient été coupés à la lame de rasoir, sa peau entaillée ; un pistolet chargé, braqué sur sa tête, fut à l'origine d'une rixe entre ses bourreaux qui mit un terme à cette séance d'épouvante.

Vers le théâtre

Vers le milieu des années 1980, l'acceptation généralisée de la performance comme «divertissement d'avant-garde» aussi amusant que chic (la revue à grand tirage *People Magazine* la désigna comme la forme d'art des années 1980) résultait très largement du virage qu'elle avait opéré depuis 1979 environ en direction des médias et du spectacle. Plus accessibles, les nouvelles œuvres étaient attentives aux décors, aux costumes et à l'éclairage, ainsi qu'aux modes d'expression plus traditionnels et connus – le spectacle de cabaret, le vaudeville, le théâtre et l'opéra. A grande ou à petite échelle, la théâtralisation et l'adaptation des effets à la scène étaient une part importante de l'ensemble. Il est intéressant que la performance en soit venue à combler le fossé séparant le divertissement du théâtre et que, dans certains exemples, elle ait redynamisé le théâtre comme l'opéra.

Le retour aux beaux arts traditionnels d'une part et, d'autre part, l'exploitation des métiers traditionnels du théâtre offrirent en effet aux artistes de performance la possibilité d'emprunter aux deux pour créer un nouvel hybride. Le «nouveau théâtre» avait à présent le droit d'inclure toutes les techniques et tous les médias, d'utiliser la danse ou le son pour exprimer une idée, voire d'insérer un film au milieu d'un texte. Inversement, la «nouvelle performance» fut autorisée au raffinement et put emprunter la structure et la narration propres au théâtre.

[...]

En Belgique, les performances hautement théâtrales de Jan Fabre, telles que *Voilà du théâtre comme il devait être attendu et prévu* (1983) ou *Le Pouvoir de la folie théâtrale* (1986), mêlaient jeu ouvertement expressionniste et violence tant physique que métaphisique, avec une iconographie inspirée d'artistes comme Kounellis ou Marcel

..../....

› Le happening dans les années 70

Broodthaers. Caractérisées par une mise en scène complexe, regorgeant d'action, angoissante et suscitant souvent la répulsion - dans une scène du *Le Pouvoir de la folie théâtrale* -, des grenouilles sautant sur scène étaient recouvertes de chemises blanches puis apparemment écrasées sous les pieds des comédiens, laissant des taches de sang sur le tissu - les oeuvres de Fabre formaient un hybride de découpages visuels issus de performance et de représentations d'états psychologiques extrêmes puisés dans la littérature et le théâtre.

Les principales métropoles européennes furent le cadre d'une éclosion de la performance-théâtre. Exploitant la liberté absolue dont jouit l'artiste en matière de performance, des artistes enrichirent leur travail d'éléments théâtraux, devenus acceptables, ce qui leur permit de toucher un public plus large.

Aussi la ligne de partage entre le théâtre traditionnel et la performance s'estompa-t-elle progressivement, au point que même les critiques de théâtre commencèrent à publier les articles sur la performance, alors qu'ils l'avaient presque totalement ignorée jusqu'en 1979, laissant aux critiques d'art ou de musique d'avant-garde le soin d'en faire le compte-rendu. Ils durent toutefois reconnaître que le matériau et ses applications étaient issus de l'art de la performance et que le dramaturge/interprète avait une formation d'artiste. Car il n'existait pas alors dans le théâtre de mouvement comparable auquel le dynamisme de ce nouveau type d'œuvres peut être attribué ; de même, l'Opéra n'avait connu aucune révolution qui puisse suggérer que l'élan qui permit à quantité d'opéras novateurs caractérisés par une architecture visuelle audacieuse et une musique contemporaine complexe de voir le jour ait eu une autre origine que l'histoire récente de la performance.

› Repères biographiques : la compagnie Hendrick Van Der Zee [HVDZ]

Créée en 1997 par Guy Alloucherie, la compagnie Hendrick Van Der Zee [HVDZ] est implantée à Loos-en-Gohelle dans le bassin minier du Pas-de-Calais sur l'ancien site minier des puits 11 et 19 - devenu la Base 11/19. Artistes associés à Culture Commune - scène nationale, Guy Alloucherie et sa compagnie ont fait de la Base 11/19 un port d'attache, depuis leur installation en 1998.

La Base 11/19. Premiers bâtiments de l'ancien site minier à être reconvertis, les anciens bains et la salle des pendus accueillent désormais la Fabrique théâtrale, dirigée par Culture Commune. Ce lieu d'accueil, de création est dédié à la fabrication de spectacles vivants et à l'accueil de compagnies en résidence.

L'implantation d'HVDZ à la Fabrique théâtrale offre à la compagnie la possibilité d'y créer ses spectacles, d'y répéter et aussi de développer à partir de cette « base » un véritable travail d'action culturelle et artistique sur le territoire.

Fidélités et rencontres. Guy Alloucherie a choisi, au sein d'HVDZ, de travailler avec un collectif de collaborateurs qui l'accompagne sur les créations, les chantiers de recherches, les essais et tentatives...

Martine Cendre, comédienne, dramaturge et conceptrice sonore a été de presque toutes les aventures depuis les années 1990. Marie Letellier, chorégraphe, Didier Cousin, comédien, Howard Richard, chorégraphe, ont participé à l'élaboration de plusieurs créations tout comme Frantz Loustalot, régisseur général et concepteur technique.

HVDZ s'identifie comme un ensemble à géométrie variable et Guy Alloucherie invite fréquemment pour des temps de recherches des artistes venus du monde du théâtre, de la danse, du cirque, de la musique ou de la vidéo.

Chantiers. La compagnie développe son travail selon le mode des chantiers de recherche et de création. Organisés le plus souvent à la Fabrique Théâtrale, ces temps de travail permettent d'approfondir les rencontres et d'échanger des savoirs avec des artistes venus d'univers différents. Ces chantiers sont également mis en place à des fins d'expérimentation et d'accumulation de matériaux artistiques et font, dans leur majorité, l'objet de présentations publiques à la Fabrique, dans le cadre de "Cartes Blanches" à la compagnie.

› Guy Alloucherie : mise en scène, scénographie, textes

Guy Alloucherie crée la Compagnie Hendrick Van Der Zee [HVDZ] en 1997, après avoir co-dirigé le Ballatum théâtre pendant 15 ans avec Eric Lacascade, compagnie installée au Centre Arc-en-Ciel de Liévin. Avec le Ballatum théâtre, il a mis en scène (en duo ou en solo) des spectacles originaux de théâtre contemporain avant de revisiter les classiques du répertoire tels Sophocle, Racine, Tchekhov ou Marivaux... En 1997, il accède à la direction du Centre dramatique national de Caen avec Eric Lacascade avant d'orienter différemment son parcours et de créer sa propre compagnie.

En créant la compagnie Hendrick Van der Zee, Guy Alloucherie choisit de revenir travailler dans sa région d'origine, le Nord - Pas-de-Calais. Fils de mineur, il a grandi dans le Pas-de-Calais près d'Auchel et poursuit ses études à Lille. La naissance d'HVDZ coïncide pour Guy Alloucherie avec sa rencontre avec le monde des arts du cirque. Il met en scène, cette même année, le spectacle *C'est pour toi que je fais ça !* avec le Centre national des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne. Cette rencontre sera déterminante et achèvera de renforcer pour Guy Alloucherie l'idée que le métissage des arts, la circulation des genres et des langages scéniques sont «quelque chose de vital».

L'installation en 1998 à la Fabrique théâtrale sera également déterminante dans le parcours de Guy Alloucherie. En effet, cette implantation l'a fortement incité à concentrer une part importante de ses recherches artistiques à la question de la mémoire et de la transmission. En 1999, un premier travail entrepris sur la mémoire et la parole, mené avec d'anciens mineurs, *Les Étoiles du nord* avait amené Guy Alloucherie à toucher du doigt la richesse de ce vécu, de cette Culture ouvrière. Le chantier qui a mené ensuite au spectacle *J'm'excuse* en 2000 suivait également cette trace. Depuis ces expériences, Guy Alloucherie n'a eu de cesse de placer la relation art-population-société au cœur de ses créations et d'affirmer ainsi l'identité singulière d'HVDZ. Les spectacles *Les Sublimes* en 2003, *La Tournée des Grands ducs* 2004 et *Les Veillées* en 2005 cristallisent ces orientations en mettant au cœur de leurs propos les questions de la culture ouvrière, de l'engagement de l'artiste, et sa position au sein de la société.

Le décroisement des genres artistiques est une constante qui caractérise le langage de la compagnie et définit Guy Alloucherie comme auteur de spectacles hybrides. Au contact de différents corps de métiers, il agit en maître d'œuvre. Il relie, organise pour construire un chemin qui réunit les différents parcours. Le travail sur le corps via la danse, l'acrobatie, les recherches autour de l'improvisation et de l'écriture sont autant de voies explorées par HVDZ. Les matériaux artistiques (textes, gestes, sons, vidéos) sont traités en proportion et participent à la création d'images et de tableaux qui s'enchaînent en un montage séquencé. Ils composent un ensemble qui fonctionne en rythme et en brisure et dont la recomposition globale est laissée à la charge du spectateur.

› Lionel ABOUT, danseur, acrobate, jongleur

Autodidacte, il quitte le lycée à 16 ans pour se former au jonglage et à la danse. Il fréquente le Lido, école de cirque de Toulouse où il fait de nombreuses rencontres et devient formateur en jonglerie. Il parcourt de nombreux festivals de cirque avec un duo de jonglerie qui sera primé au Festival mondial du cirque de demain en 1995. Tour à tour danseur, comédien, jongleur, Lionel About multiplie les spectacles en solo ou les aventures collectives et travaille avec la Compagnie Foraine, Pascal Delay. En 1995, il fonde la Cie Vis à Vis et met en scène le spectacle *Visa pour l'amour* qui tourne en France et à l'étranger. En parallèle, il collabore régulièrement à la mise en scène de spectacles de jeunes compagnies de cirque. Depuis 2002, il a choisi de se confronter à de nouveaux univers artistiques et travaille comme interprète avec Joseph Nadj ou Giorgio Barberio Corsetti. Il rencontre Guy Alloucherie à l'occasion de la création des *Sublimes*. Récemment, Lionel About a travaillé également aux côtés de Philippe Découfflé et Pierre Rigal. Il participe depuis l'été 2006 aux labos rencontres *en supens* organisés par la Compagnie Moglice Van Verx réunissant des solistes circassiens.

› Frédéric ARSENAULT, acrobate, voltigeur, barre russe

Dès l'âge de 10 ans, il suit des cours d'initiation au cirque tout en rêvant d'entrer à l'École nationale de cirque de Montréal qu'il intégrera en 1999. Il se confronte à différentes techniques et choisit de se spécialiser dans les techniques de voltige et de main à main. Frédéric Arsenaault remporte en duo avec Martin Laliberté la Piste d'or du Festival de la Piste aux espoirs de Tournai (B) en 2002. Il rencontre Guy Alloucherie à l'École de cirque de Montréal lors d'un stage et répond avec Martin Laliberté à la proposition de participer à la création des *Sublimes*. Depuis cette première création, il collabore régulièrement avec la Compagnie HVDZ et a choisi de s'installer en France. En 2005, il crée avec un nouveau partenaire, Alexandre Fray, la Compagnie Un loup pour l'homme. Ils travaillent actuellement à la création d'un premier spectacle, soutenu par les «Jeunes talents cirque». Pour le spectacle *Base 11/19*, il travaille la voltige à la barre russe avec Alexandre Fray et Frédéric Barrette.

› Mathilde ARSENAULT - VAN VOLSEM, danseuse

De 1996 à 2001, elle a suivi les cours du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris avant d'intégrer le Junior Ballet Contemporain. Dans le cadre de sa formation, elle travaille essentiellement avec Peter Goss et André Lafonta et sera l'interprète de créations d'Hervé Robbe, de Jo Stomgren ou Quentin Rouiller. Elle participe régulièrement à des stages comme avec Trisha Bauman ou Guy Alloucherie. Dès sa sortie de l'École, Mathilde Van Volsem commence à travailler avec la compagnie HVDZ en participant à la création des *Sublimes*. Depuis cette première rencontre, elle a travaillé régulièrement avec la compagnie en participant notamment à la création de plusieurs *Veillées* (résidence-performance). En 2005, elle collabore avec la compagnie Théâtre du Prisme et participe à la création des chorégraphies du spectacle *Disco Pigs*. Depuis 2005, elle se tourne également vers l'acrobatie aérienne et se forme aux techniques du tissu.

› Frédéric BARRETTE, acrobate, équilibriste, barre russe

Cet artiste québécois découvre le cirque en suivant les cours de l'école de cirque de Verdun. Cette formation initiale le conduit à intégrer l'Ecole nationale de cirque de Montréal dont il suit le cursus entre 2000 et 2003. Il y travaille plus spécifiquement les techniques de la boule d'équilibre, et des portés, en main à main ou à la barre russe. Dès sa sortie de l'Ecole, Frédéric Barrette intègre l'équipe de *Cavalia*, spectacle mêlant art équestre, art visuel et acrobatie. Ce spectacle créé par Normand Latourelle, ancien collaborateur du cirque du Soleil, l'emmènera dans une longue tournée nord-américaine de trois années. En 2006, il choisit de quitter l'équipe du spectacle Cavalia avec l'envie de se confronter à de nouveaux univers artistiques. C'est ainsi que Frédéric Barrette rejoint l'équipe du projet de *Base 11/19* dont Howard Richard, rencontré à l'Ecole de cirque de Montréal, et Frédéric Arsenault, avec lequel il travaille un trio de barre russe.

› Camille BLANC, danseuse

Issue du Conservatoire national de région de Lille en danse contemporaine, elle a poursuivi sa formation avec Peter Goss, Pierre Doussaint ou Mathilde Monnier, Guy Alloucherie, Pal Frenak.... En 2002, elle commence à travailler avec la Compagnie HVDZ en participant à la création des *Sublimes* et poursuit en collaborant en 2004 à *La Tournée des Grands Ducs* et aux résidence-performances, *Les Veillées* en 2005. En parallèle, Camille Blanc participe au collectif Interstice, groupe de danseurs, musiciens, comédiens et acrobates lillois collectif au sein duquel elle crée en 2003, *Bérénice*, solo pour une danseuse, un texte et un violoncelliste en collaboration avec Martine Cendre. En 2005, contrainte par une blessure au genou de faire une pause, elle continue néanmoins à s'interroger sur sa pratique et crée en collaboration avec Marie Letellier *Etat des lieux pour une danseuse blessée*, performance de danse aérienne avec élastiques.

› Blancaluz CAPELLA, acrobate, voltigeuse cadre coréen

Formée enfant à la gymnastique rythmique, elle participe très vite aux spectacles de rue des compagnies argentines Circaleta et Circogollo. Entre 1999 et 2003, elle se forme à diverses techniques de cirque au sein des écoles Circo Criollo et La Arena de Buenos Aires tout en suivant les cours de danse (flamenco, tango, contemporain) à l'Institut Danzario americano. En 2003, Blancaluz Capella passe le concours de l'Ecole nationale de cirque de Rosny-sous-Bois où elle se spécialise en voltige au portique coréen, aux équilibres et à la contorsion. A Rosny, elle rencontre des membres du collectif Cheptel Aleikoum et intègre la fanfare-cirque, Circa Tsuïca. En 2004, elle crée avec Rafael Moraes un duo d'acrobatie au cadre coréen. Cette collaboration donne naissance à la compagnie Morosof et à un projet de spectacle soutenu par les «Jeunes talents cirque». La création de ce spectacle, qui sera mis en scène par Martine Cendre, est prévue pour l'été 2007.

› Didier COUSIN, comédien

Comédien depuis 1987, il a travaillé avec de nombreuses compagnies dont le Cosmos Kolej de Wladislas Znorko (*Le Chiffonnier*), le Ballatum Theatre (*Si tu me quittes, est-ce que je peux venir aussi ?*, *Help !*, *Ivanov*), le Prato, la Tarande, la Bardane, les Fous à réactions, le Théâtre du Prisme, la Fabrique de Théâtre... Didier Cousin travaille depuis de nombreuses années avec Guy Alloucherie, au sein du Ballatum théâtre puis de la Compagnie HVDZ en participant aux créations de *Quoi – L'Éternité ?*, *La Tournée des Grands Ducs* et en collaborant à la conception des *Veillées* avec Guy Alloucherie, Martine Cendre et Jérémie Bernaert. Il travaille régulièrement comme assistant à la mise en scène et a collaboré notamment avec Francois Cervantès scène sur la création *Le Chemin Oublié*. Depuis quelques années, il a rejoint Thierry Poquet et participe à l'élaboration des spectacles de la Compagnie Eolie Songe dont *Kvetch* de Berkoff et *Chutes* de Motton. Il a récemment joué dans le spectacle *Tous les petits animaux* de La Fabrique du Vent.

› Alexandre FRAY, acrobate, main à main, barre russe

Il découvre très tôt la jonglerie et les arts du cirque avec une association de Vesoul. Cette découverte le mène après le lycée à délaisser un cursus de formation traditionnelle et à suivre durant une année les cours de l'École de cirque de Chambéry. Il passe ensuite le concours de l'École de Rosny-sous-Bois avant d'intégrer en 2000 la 14^{ème} promotion du CNAC (École nationale de cirque de Châlons-en-Champagne) et de se spécialiser dans les portés acrobatiques. Depuis sa sortie de l'École, Alexandre Fray participe aux créations des spectacles *Héraclès*, *12 travaux*, avec le groupe Anamorphose et du spectacle *Ailleurs...* avec la compagnie de danse Les Syrtes. Musicien à ses heures, il est membre actif de la fanfare-cirque Circa Tsuïca créée par le Cheptel Aleïkoum, collectif d'artistes circassiens. En 2004, il rencontre Frédéric Arsenault, avec lequel il forme un nouveau duo de main à main et intègre l'équipe des *Sublimes*. En 2005, Alexandre Fray crée avec son nouveau partenaire la Compagnie Un loup pour l'homme et travaille à la création d'un premier spectacle soutenu par les «Jeunes talents cirque». Pour *Base 11/19*, il travaille en trio à la barre russe avec Frédéric Barrette et Frédéric Arsenault.

› Manuelle HAERINGER, acrobate, voltigeuse corde volante / trapèze

Elle découvre le trapèze et les disciplines aériennes très tôt en suivant les ateliers des arts du cirque de Die. Les rencontres qu'elle y fait notamment avec le cirque Plume, l'inciteront à mener de front une formation plus poussée en acrobatie aérienne et des études aux Langues O' à Paris. A partir de 1996, titulaire d'une maîtrise en Echanges internationaux, elle part régulièrement en mission en indonésie. Manuelle Haeringer choisit, à son retour en 1998, de renouer avec le monde du cirque et crée un solo, *Jalkel*, où elle mêle les acrobaties au tissu et à la corde volante. A partir là, elle travaillera avec Michel Nowak et Les Noctambules, avec les metteurs en scène Giorgio Barberio Corsetti ou Pierrot Bidon, et partir de 2004 sur les tournées des spectacles *Diabolus in Musica* des Colporteurs et *Maudits sonnants* de la Compagnie Transe express. En 2006, Manuelle Hareinger crée *Carna*, duo de théâtre gestuel avec Alex Blondel et Catherine Dubois. Cette même année, elle rencontre Guy Alloucherie et l'équipe d'HVDZ lors d'un stage autour du «corps dans tous ses états» et choisit d'embarquer dans l'aventure de *Base 11/19*.

› Dorothee LAMY, danseuse

Commençant très tôt la danse, elle intègre le Conservatoire National supérieur de musique et de danse de Paris à l'âge de 15 ans pour y suivre les enseignements de danse contemporaine de Peter Goss, Susan Alexander... A l'issue de son diplôme, elle intègre le Junior Ballet du Conservatoire. De 2001 à 2005, Dorothee Lamy est l'interprète et la chorégraphe de la compagnie de danse contemporaine Ortema et oriente sa danse vers le mixage des disciplines en travaillant avec des musiciens électroniques et des artistes plasticiens. Elle multiplie les expériences via de nombreux stages, pratique intensément le yoga asthanga et participe en 2001 à un premier atelier de recherche avec la compagnie HVDZ, expérience qu'elle réitère 2004 et 2005. Cette même année, Dorothee Lamy intègre l'équipe des *Sublimes* pour la reprise de la tournée et participe à la création de plusieurs *Veillées*. En 2006, elle choisit d'approfondir les recherches au sein de la compagnie HVDZ en participant à la création d'un nouveau spectacle.

› Marie LETELLIER, danseuse, comédienne

Formée très tôt à la danse classique, elle choisit de quitter en 1965 la Normandie pour suivre les cours dispensés à la salle Pleyel par des professeurs de l'Opéra de Paris. Elle devient très vite danseuse professionnelle et intègre la compagnie de Peter Goss. Elle collabore en parallèle avec Yuriko, Brigitte Lefebvre et Jacques Garnier ou Lester Wilson. Dans les années 70-80, elle participe à de nombreux spectacles d'art-performance avec Joël Hubaut et croise la route des plasticiens-performers Ben, Orlan, Dupuy... En 1980, Marie Letellier revient dans la région caennaise où elle prend la direction d'une école municipale de danse. Elle crée alors sa propre compagnie et poursuit sa carrière de danseuse professionnelle, dansant notamment pour Karine Saporta. Au cours de sa carrière, ses coups de cœur l'ont amenée vers les danses de l'Inde, le Butho, l'art-performance ou le cirque... En 1997, Marie Letellier croise la route de Guy Allouche et participe depuis comme chorégraphe ou comédienne-danseuse à la création de tous les spectacles de la compagnie HVDZ, de *Marie* en 1997 aux *Sublimes* en 2003... Elle collabore régulièrement en qualité de chorégraphe avec d'autres équipes artistiques tels Gilles Defacque et le Prato, L'Élan Bleu, le Théâtre en Cambrésis, la Compagnie Métalovoïce ou le Théâtre du Prisme.

› Rafael MORAES, acrobate, portés acrobatiques au cadre coréen

Formé à la capoeira et aux danses de rue brésiliennes dès l'adolescence, il rencontre le monde du cirque en travaillant dès 1997, avec Tempo de tres, compagnie de cirque-théâtre. Rafael Moraes choisit de venir en France pour suivre des cours d'acrobatie au sein l'École de cirque d'Annie Fratellini puis de l'école de cirque de Châtellerault. Il intègre ensuite l'École nationale de cirque de Rosny-sous-Bois et poursuit sa spécialisation en voltige et portés acrobatiques au Centre national des Arts du cirque de Châlons-en-Champagne. Dès sa sortie du CNAC, Rafael Moraes participe à la création du Cheptel Aleïkoum, collectif d'artistes circassiens et de la fanfare Circus Tsuïca. Il rencontre alors Blancaluz Capella, avec qui il forme très vite un duo de portés acrobatiques au cadre coréen. Cette collaboration donne naissance à la compagnie Morosof et à un projet de spectacle soutenu par les «Jeunes talents cirque». La création de ce spectacle, mis en scène par Martine Cendre, est prévue pour l'été 2007. Cette rencontre avec Martine Cendre l'amène à découvrir le travail de la compagnie HVDZ puis à s'engager sur le projet de création *Base 11/19*.