



Think Circus!

TABLE-RONDE

Pratiques et lieux de recherche

Conférence européenne Think Circus!#2

La Villette, Paris ■ 18 mai 2017

Modération : Alix de Morant

RECHERCHES ET INVENTIONS

L'innovation, l'expérimentation, l'inconnu, le risque sont au cœur de la démarche de CircusNext, mais les espaces disponibles pour prendre le temps de la maturation d'un projet sont relativement rares dans le secteur des arts vivants. Comment définir la notion de recherche artistique, en cirque et dans d'autres arts scéniques ? Il sera question de repenser le temps et les espaces de la recherche artistique et d'interroger sa place dans un processus de création. Au-delà des territoires balisés, pourrait-on inventer d'autres manières de faire, d'occuper, de créer ?

Présentation des intervenants

Olivier Hespel

Olivier Hespel est critique indépendant et dramaturge, essentiellement auprès de chorégraphes. À ce titre, il travaille également à L'L (Bruxelles), lieu d'accompagnement à la recherche pour la jeune création.

Quintijn Ketels

Quintijn Ketels est auteur et artiste de cirque, co-fondateur de la compagnie Side-Show. Il est diplômé de l'ESAC (Bruxelles). En 2015, il a bénéficié d'un programme d'aide à la recherche artistique du gouvernement flamand, intégrant ainsi un programme de plusieurs temps de laboratoire, en dialogue avec d'autres artistes ou mentors et sans objectif immédiat de production.

Valentine Losseau

Valentine Losseau est anthropologue à l'École des Hautes-Études en Sciences Sociales (l'EHESS), magicienne et dramaturge. Avec Raphaël Navarro et Clément Debailleul (lauréats Jeunes Talents Cirque 2001-2002), elle a initié le mouvement artistique de la Magie Nouvelle. Elle mène différentes recherches sur les pratiques de la magie dans le monde, et tout particulièrement sur les sociétés mayas du Mexique et les magiciens de rue en Inde. Depuis 2009, elle est associée au Centre d'Études Mexicaines et Centraméricaines de Mexico. Membre de la Compagnie 14:20, elle s'appuie sur ses recherches en anthropologie pour contribuer à l'écriture et à la dramaturgie des spectacles et installations : *Vibrations*, *Wade in the Water...* Elle collabore également aux spectacles de la compagnie Monstre(S)/Etienne Saglio (*Les Limbes*), l'Absente/Yann Frisch (*Le Syndrome de Cassandra*). Depuis janvier 2017, elle est auteure associée au Théâtre du Rond-Point. Elle est également l'auteure de divers articles scientifiques ainsi que d'un ouvrage avec Michel Butor, *Les Chants de la Gravitation* (L'Entretemps).

Alix de Morant

Alix de Morant est maître de conférences en Études théâtrales et chorégraphiques à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, membre du laboratoire de recherche RIRRA21 (Représenter et inventer la réalité du romantisme à l'aube du 21^{ème} siècle), associée au programme « Cirque : histoire, imaginaires, pratiques » et co-responsable, avec Philippe Goudard, du Fonds arts du cirque de la Bibliothèque Universitaire de Montpellier. Rattachée au Master « Exerce - Études chorégraphiques, recherche et représentations » (Université Paul-Valéry / ICI-CCN Montpellier-Occitanie-Pyrénées/Méditerranée) dirigé par Christian Rizzo. Elle dirige également le Master pro DAPCE (Direction artistique de projets culturels européens). Elle est auteur avec Sylvie Clidière d'*Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public*, (Montpellier, L'Entretemps, 2009). Collaboratrice attitrée d'HorsLesMurs et collaboratrice occasionnelle des revues *Ligeia*, *E pur si muove*, *Ballet/Tanz*, *Alternatives Théâtrales*, *Théâtre/Public*, *ArtPress*, elle a contribué à l'aventure éditoriale des revues *Stradda*, *Scènes Urbaines*, *Dédale*, *Cassandra*. Elle a aussi travaillé comme programmatrice et conseillère artistique auprès de plusieurs compagnies chorégraphiques et auprès d'institutions culturelles en France et aux Pays-Bas.

Introduction

Alix de Morant

Je voudrais d'abord remercier Jean-Michel Guy pour les perspectives qu'il place devant nous ce matin et qui j'espère vont rebondir au cours de cette table ronde. Je pense que l'une des thématiques de la table ronde va être justement la question du dialogue, qu'il a abordé plus tôt, et la volonté aussi qu'il y a d'engager de nouvelles formes de collaboration aussi bien sur le terrain de la recherche scientifique que sur le terrain de la pratique artistique entre des chercheurs et des artistes. Cette question de la « recherche » est une question ouverte, elle nous concerne tous ici présents.

Je voulais justement commencer par remercier les organisateurs de ce think tank, Think Circus, qui ont pensé à nous rassembler dans ces journées, comme des chercheurs, des artistes, des porteurs de projets et qui ont aussi confié à une chercheuse, Agathe Dumont, pour ne pas la citer, elle même dans sa recherche à l'articulation de différentes disciplines – le cirque et la danse – mais aussi présente sur différents terrains de recherche, de la pédagogie à la pratique artistique – l'organisation de ces journées.

On retrouve dans le programme tel qu'il a été pensé à la fois le collectif des chercheurs en cirque, qui est très présent puisque nous sommes un certain nombre aujourd'hui à parler ou à coordonner ces tables rondes et ces prises de paroles, des membres du programme cirque de l'université de Montpellier 3, le RIRRA 21, que dirige Philippe Goudard et auquel j'appartiens et avec lequel je développe des recherches, mais aussi des praticiens, des artistes, des institutions qui partagent ce même intérêt pour la recherche et qui ont décidé de se positionner en tant qu'expérimentateurs, tous attirés par cette question qui est celle de l'investigation, et de profiter de ce temps pour chercher, pour comprendre, pour essayer aussi peut être de mettre au point des méthodologies susceptibles de nous aider à saisir et à comprendre des réalités qui sont complexes et fugitives.

Je salue aujourd'hui le caractère fédérateur de cette initiative qui fait fi des clivages pour nous réunir sur cette question du partage du savoir et aussi du partage des méthodes, parce qu'en recherche c'est quelque chose de très important, la méthode.

Je ne vais pas revenir sur la question de la recherche en art et de l'artiste chercheur parce que je pense nous allons la déployer au cours de ce moment mais je voudrais quand même rappeler une maxime de Kandinsky dans le livre *Point et ligne sur plan* qui est la suivante : « la théorie suit la pratique mais ne la précède pas ». Cette phrase sert aussi de point de départ à une analyse sur la recherche de création de Pierre-Luc Landry et qui a publié récemment un article qui s'appelle « L'artiste universitaire, l'artiste théoricien : vers un paradigme intellectuel et artistique de recherche-crédation ». Dans cet article il dit la chose suivante et je partage complètement son point de vue : « La recherche requiert une certaine méthode qui est différente de celle de l'art mais qui peut tout de même émerger de la pratique d'un artiste en particulier, et celui ci se fera alors philosophe, chercheur, théoricien ». On pourrait rajouter ici que cette affirmation implique des délimitations spatiales et temporelle, et qu'il n'existe de recherche que située. Nous verrons comment grâce à mes interlocuteurs de la matinée. Ensemble donc, ici, avec les intervenants qui vont prendre la parole et vous dans cette salle, j'espère que nous parviendrons à nous mettre en état de recherche afin de nous demander comment nous pouvons dans nos espaces, dans nos vies, dans nos méthodes, approcher cette question de la recherche et que nous puissions affirmer, transversalement au travers des pratiques, qu'elles soient scientifiques ou artistiques une question qui pour moi est très importante, celle de s'autoriser l'incertitude, l'incertitude sans autre objectif que de chercher.

Voilà pour le préambule, je vais maintenant présenter mes différents intervenants et j'espère que je vais les présenter correctement et qu'ils me corrigeront. À ma gauche Oliver Hespel, critique et dramaturge indépendant pour la danse et le théâtre. Il habite à Bruxelles et travaille principalement à L'L, un lieu de recherche et d'accompagnement atypique. Ce lieu de création, que dirige Michel Braconnier depuis 2008, est une structure qui offre justement aux artistes du temps et une bourse pour chercher. C'est une démarche singulière, unique en son genre et dans ce lieu les artistes travaillent sans obligation de résultats ni de limite de temps, mais encadrés par un protocole rigoureux de soutien et d'accompagnement artistique.

Quintijn Ketels, est acrobate, il est sorti diplômé de l'ESAC, a multiplié des expériences en collectif notamment avec Hopla Circus et avec une compagnie de théâtre de rue, La Familia Rodriguez. Vous avez monté un espace pluridisciplinaire où se rencontrent aujourd'hui le cirque, le théâtre, la danse, et les arts visuels, la cie Side-Show dont le nom s'inspire des cabinets de curiosités qui juxtaient les cirques au début du 20ème siècle, et notamment aux États-Unis où cette pratique était très répandue. Vous avez porté aussi en tant qu'artiste, individuellement, un désir de recherche et vous vous êtes organisé pour mettre sur pied un laboratoire, From A to B, qui a inauguré une série de 10 résidences pendant l'année 2015-2016, une année de recherche entière, en invitant des artistes de différentes provenances, à expérimenter dans un laboratoire où vous vous autorisiez le droit à l'erreur. On parlera en particulier de cette expérience et de ce que vous avez pu mettre sur pied pendant ce temps là.

Enfin je me tourne vers Valentine Losseau, vous êtes à la fois anthropologue à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, magicienne et dramaturge. Vous avez avec Raphaël Navarro et Clément Debailleul initié le mouvement artistique de la Magie nouvelle. Vous menez des recherches sur les pratiques de la magie dans le monde et plus particulièrement dans les sociétés mayas du Mexique et avec les magiciens de rue en Inde. Vous êtes aussi depuis 2009 associée au Centre d'Etudes Mexicaines et Centraméricaines à Mexico. Membre de la compagnie 14:20 vous êtes aussi dramaturge et vous vous appuyez justement sur vos savoirs d'anthropologue pour aborder cette question de la dramaturgie. Vous avez aussi collaboré aux spectacles de la compagnie Monstre(s) d'Etienne Saglio, et l'Absente de Yann Frisch et vous êtes également l'auteure de divers articles scientifiques et d'un ouvrage avec Michel Butor. Vous avez donc beaucoup de terrains de recherches et ce serait intéressant de vous entendre sur cette possibilité de se déplacer de son propre terrain de recherche pour en investir un autre.

Vous voyez les parcours sont riches et sont singuliers, et divers aussi. J'ai demandé à chacun d'entre vous, et ça va être le point de départ de la discussion, de situer sa recherche en définissant ce que vous entendiez par le mot recherche, parce qu'il me semble effectivement qu'il y a une question de sémantique et de langage qui se joue qui est extrêmement importante. En employant ce terme « recherche » on peut effectivement faire appel à différentes fonctions de la recherche, à différents statuts de la recherche, quelle soit spéculative, fondamentale, expérimentale, appliquée, qu'il s'agisse d'une recherche en arts, en sciences humaines, ou en sciences dures. Ce qui m'intéresse là c'est aussi comment le vocabulaire évolue, comment il est tordu, réinterprété, réemployé dans vos expériences personnelles.

A. de Morant: Olivier peut être pouvez-vous nous parler de la naissance du projet de L'L mais aussi de ce *Dictionnaire à la recherche* qui a été récemment publié et qui présente la recherche et l'expérience de L'L au travers d'un certain nombre de termes choisis comme le terme « cadre » ou le terme « accompagnement ». Et puis je vous donnerais ensuite la parole sur votre propre définition.

O. Hespel : Que voulez-vous que je vous dise ? Le terme accompagnement par exemple ?

A. de Morant : Parlez peut être déjà de votre définition de la recherche en vous appuyant par exemple sur l'expérience concrète de 'L'L.

O. Hespel : Je pense que tout le monde quelque part est en recherche. J'ai l'impression qu'on peut aussi la rapprocher de l'introspection, la remise en question de soi, comprendre pourquoi et comment on fait les choses. C'est vrai qu'un artiste est en perpétuelle recherche, comme n'importe quel être humain. À L'L, la spécificité c'est qu'on ne vient pas entamer un processus de recherche pour produire un spectacle, on vient plutôt pour creuser des enjeux qui sont beaucoup plus de l'ordre de l'écriture, donc de l'ordre de sa personnalité artistique. Se déplacer en tant qu'artiste pour explorer d'autres espaces de légitimité d'écrire en tant qu'auteur. D'autres espaces de légitimité que ce que la formation nous a offert, que ce que notre CV, notre parcours d'artiste nous a offert. C'est un peu cette définition là. Quand vous m'aviez posé la question je vous avait dit « on fait de la recherche fondamentale appliquée ». C'est un peu un exercice d'introspection, mais avec plateau. C'est pour ça que j'utilise l'expression « fondamentale appliquée ». « Recherche fondamentale », parce qu'elle est en dehors de tout objectif de résultat. Et puis appliquée parce qu'effectivement la recherche se fait au plateau. L'L existe depuis 25 ans, mais effectivement depuis 2008 c'est strictement un espace d'accompagnement à la recherche. Alors on a défini avec le temps ce protocole, que l'on a appelé protocole justement, pour un peu insister sur le terme « recherche », en dehors d'un espace

On a plus ou moins dessiné une méthodologie qui est remise en question assez régulièrement. Elle s'articule autour de 4 piliers, la question du temps, la question de l'espace, la question de la solitude et de l'accompagnement et la question des moyens.

La question du temps est liée à la non obligation de résultat. Ça, c'est assez clair, quand on arrive à L'L pour une recherche, il n'y a pas de finalité. On ne se dit pas « dans un an c'est fini ». Et puis il y'a une régularité dans le travail. Ce sont des résidences de deux à trois semaines, 4 fois par an. Les résidences s'étendent sur deux à trois semaines parce qu'on a remarqué qu'aujourd'hui on offre plutôt des résidences de 5-6 jours et que c'est à peine le temps de déposer ses valises. Deux semaines, c'est le minimum pour pouvoir vraiment rentrer dans un processus de recherche. Le temps maximum est fixé à trois semaines pour permettre à l'artiste de rester dans l'esquisse et d'éviter de se diriger vers la construction d'un objet. Il y a une régularité avec un temps de jachère du terrain de la recherche, d'un mois et demi à trois mois maximum entre chaque résidence. Pourquoi ? Pour avoir le temps de décanter, tout en ne prenant pas trop de temps de recul pour que le fil ne se coupe pas.

La question de l'espace est fondamentale aussi. La recherche c'est se déplacer. Alors on prend ça au pied de la lettre. D'une résidence à l'autre, on n'est jamais dans le même espace. Tout ça pour ne pas se remettre dans le même cadre dans lequel on a été plongé pendant la résidence précédente. Ça permet quelque part de revoir les paradigmes de sa méthodologie de travail. Un autre espace, c'est aussi un autre champ d'imaginaire possible.

La question de la solitude c'est une question qui chiffonne beaucoup. L'artiste ne peut pas venir avec une équipe, il doit venir seul. Ça n'a pas été le cas au début, on a décidé ça il y a 4 ans. On s'est dit que la solitude était nécessaire. Pourquoi ? Pour se déplacer justement.

On est dans un espace de travail, les arts de la scène, qui est plutôt un espace de travail d'équipe, donc se déplacer c'est aussi se retrouver seul, à répondre à des questions assez vastes avec ses propres outils, éviter ce qu'on appelle les béquilles. Cette question là n'est pas qu'une question de collaborateurs c'est aussi une question de technique. Pour les premières résidences, on demande à l'artiste de n'utiliser aucun élément technique, aucun artifice. Cette question de la solitude permet aussi de se déplacer et de trouver d'autres portes de légitimité d'écriture. Puisqu'il est seul un chorégraphe va peut être se permettre d'écrire, de parler, de faire de la musique, de jouer avec de la vidéo à un moment donné dans le parcours. Effectivement la technique n'est pas autorisée au début mais il se peut à un moment donné que l'utilisation de certains outils techniques devienne intrinsèque à l'écriture que la personne développe.

La question de la solitude est liée à la question de l'accompagnement parce qu'être seul ce n'est pas être esseulé pour autant. Cet accompagnement, ce n'est pas du paternalisme, on veille à ce que cela n'en soit pas. Il y a une volonté de ne pas être intrusif, il n'y a pas de posture de celui qui sait et celui qui ne sait pas, personne ne sait, on est nous même en recherche avec l'artiste. La première année on cherche à identifier la recherche. Un artiste arrive avec un dossier, une question, un enjeu de déplacement ou bien un enjeu thématique ou théorique, par exemple pouvoir allier l'art et le politique sans pour autant être dans le discours. C'est un enjeu poétique. Mais au delà de cet enjeu très générique, on cherche à définir précisément les enjeux pragmatiques de la recherche d'un artiste. L'accompagnement se construit dans le dialogue, dans le questionnement, et non à partir du résultat qui nous est montré. J'ai oublié de dire qu'il y a une modalité dans l'accompagnement – on est deux, moi et Michèle Braconnier, c'est un élément important car cela veut dire qu'il n'y a pas qu'une seule parole qui est donnée. On a vraiment des caractères différents, des questionnements différents, des regards différents.

Il y a deux rendez-vous qui sont obligatoires, un rendez-vous en ouverture de la résidence qu'on appelle la réunion dramaturgique. On revoit le dossier qui a été déposé, on essaie d'identifier les enjeux pragmatiques de la recherche. De résidence en résidence, on essaie de faire attention à ne pas trop s'écarter des questions qui avaient été posées dès le début. Parfois, au bout de deux-trois semaines de pratique, on dévie de la question originelle, parfois simplement parce que la personne s'est trouvé confrontée à un mur et n'a pas su le contourner. Dans ce cas, soit on revient à la question de la résidence précédente, ou bien la résidence fait émerger de nouveaux enjeux. On essaie de cibler dans cette réunion dramaturgique ce qui s'est passé depuis le début de la recherche et ce qui pourrait être encore un enjeu moteur pour les deux à trois semaines suivantes. On essaie de circonscrire aussi l'enjeu de ces deux trois semaines de travail.

Il y a aussi un rendez-vous de fin de résidence au cours duquel on demande à l'artiste de ne pas nous faire un spectacle mais d'essayer de partager « des concrétions ». Pourquoi on appelle ça des concrétions ? Parce que l'enjeu n'est pas de partager un objet artistique avec un public mais plutôt de partager la sédimentation qui s'est faite pendant les dernières semaines de travail. Quelque part c'est un objet concret, pas fini, mais qui permet de créer un dialogue avec l'artiste et de comprendre son chemin dans la recherche. C'est ça qui nous intéresse dans la méthodologie d'accompagnement, c'est d'interroger le processus qui mène, non pas à un résultat mais à des concrétions.

Il y a aussi des mentors, parce qu'être deux seulement ce n'est pas suffisant. Des mentors viennent pendant le processus de recherche mais jamais plus de trois jours et apportent leurs expériences et leurs points de vues. Les mentors ne sont pas toujours des artistes, cela peut être un philosophe, ou un boxeur par exemple, qui vient travailler avec une chorégraphe pour la mettre en échauffement différemment.

Maintenant il y a aussi ce qu'on appelle un « troisième œil » qui vient régulièrement, parce qu'on a remarqué qu'on a beau être deux, au bout d'un certain temps on a plus la virginité du regard, on est plus étrangers, et cette notion d'étranger je pense qu'elle est importante dans l'accompagnement. Et puis il y'a les moyens.

A. de Morant : Oui on va en parler après des moyens je pense, parce que c'est pour moi une question très sensible. On en parlera et c'est peut être une question qu'on mettra à débattre entre nous dans un deuxième temps, j'aimerais juste donner la parole à Valentine.

Valentine votre réponse à ma question était plus une réponse sur le détournement, la torsion, le travail d'appréhension du réel de façon à la fois concrète comme quelque chose qui nous est donné à voir et à interroger, et j'ai l'impression que dans votre expérience ce qui vous passionne c'est l'aller-retour : Quelles sont nos perceptions du réel et comment nous les approchons. Vous utilisez cette position de chercheuse en anthropologie pour questionner ce réel.

V. Losseau : Dans une mesure un peu plus schizophrénique que les autres intervenants de cette table ronde, j'établis systématiquement cette distinction entre la recherche scientifique, anthropologique, d'un côté et la recherche artistique, dramaturgique, de l'autre. Pour ma part, il ne s'agit pas d'une question d'aller-retour : c'est la symbiose entre ces deux éléments qui est importante et que je recherche. Toutefois, cette symbiose n'existe qu'à un niveau très virtuel de mon intériorité, de ma pensée, et c'est à l'intérieur de moi que cette symbiose se crée.

On pourra parler des différents espace-temps de la recherche et des différents interlocuteurs avec lesquels on est amené à travailler en fonction des contextes de la recherche qui sont, dans la pratique, des mondes très différents et très éloignés. Pour expliquer ceci un peu plus en détail, je travaille d'un côté depuis une dizaine d'années chez les mayas, dans un groupe maya de la forêt tropicale du Mexique en tant qu'anthropologue, et

ce qui m'intéresse c'est l'appréhension et la perception cognitive de l'espace : intérêts qui peuvent avoir l'air très éloignés d'un travail artistique ou d'une recherche artistique. Avant cela j'ai aussi travaillé pendant 3 ans dans les villages d'artistes traditionnels de rue en Inde et notamment sur la magie traditionnelle de rue. Par ailleurs, mon travail de dramaturge se fait uniquement dans le cadre du mouvement de la Magie nouvelle, que nous avons initié avec Raphaël Navarro et Clément Debailleul il y a une quinzaine d'années et dont les compagnies les plus actives sont la compagnie 14:20, la compagnie Monstres et la compagnie l'Absente. C'est précisément avec ces trois compagnies que j'ai tendance à travailler le plus souvent, et ceci peut s'expliquer par le fait que le langage, le matériel de travail de la Magie nouvelle que l'on essaie d'utiliser, n'est autre que le réel, c'est-à-dire la définition de ce que l'on se fait de la réalité de l'ici et maintenant, de la matérialité des choses.

Or, cette appréhension du réel est extrêmement variable en fonction des cultures, en fonction des pays et des langues que l'on parle. Dans ce contexte, nous avons évidemment fait des recherches sur la question du « magique ». Qu'est-ce qui est magique pour une société ou pour un individu ? Ce qui est magique pour l'un n'étant pas forcément magique pour l'autre. Nous nous sommes rendu compte par exemple que s'il y a des choses qui sont extrêmement magiques pour nous, dans notre société, elles peuvent ne pas du tout l'être pour les mayas. Si je faisais léviter cette bouteille d'eau sur la table, je pense qu'il y aurait un effet de sidération dans la salle. Si je fais la même chose au Mexique devant les mayas, cela va se passer dans une indifférence absolue, c'est-à-dire qu'ils ne vont pas trouver cela intéressant.

Non pas qu'ils vont comprendre comment cela fonctionne ou qu'ils vont attribuer cela à des causalités surnaturelles, mais il y a un vertige qui ne se passe pas au niveau de la représentation qu'ils se font de la réalité. J'attribue notamment cela à un manque de résonance vis à vis de la représentation générale que nous avons de la verticalité, de l'élévation divine, de la spiritualité, de

de la hiérarchie sociale que nous représentons en fonction de cette trame verticale, des émotions qui vont être représentées vers des métaphores liées au plus bas ou au plus haut qui n'existent pas du tout dans cette société. Toute l'émotion magique qu'on pourrait ressentir à voir léviter simplement cette bouteille d'eau dans un contexte extrêmement laïque ne se fait pas uniquement parce qu'il y a un effet incompréhensible ou un « truc », mais se fait aussi parce que, quelque part il y a une définition consensuelle de la réalité entre vous et moi qui n'est pas la même, qui est variable en fonction des cultures.

À l'inverse, en Inde, il y a des choses qui sont absolument bouleversantes dans certaines régions qui sont pour nous des tours très simples, des tours de jonglage où la magie est presque absente, comme la disparition d'une pièce dans la main ou ce genre de petites choses qui peuvent être extrêmement « impactantes », extrêmement fortes dans d'autres régions du monde.

Finalement, ce travail sur le réel et sur le pacte de représentation, c'est-à-dire l'imaginaire équitabement entre la recherche scientifique et la recherche artistique.

D'un point de vue extrêmement pratique, la recherche anthropologique de mon côté se fait avec des méthodes finalement assez classiques (l'observation participante, l'enquête linguistique, les séjours de longue durée en immersion) et dans un réseau académique qui est encore aujourd'hui extrêmement déconnecté du réseau artistique. La recherche artistique, elle, se fait dans des lieux spécifiques, dédiés à la culture, et peut se faire en dehors, sur le plateau, ou en aller-retour entre le plateau et le travail conceptuel qui n'a pas de lieu dédié. Ces deux temps de recherche sont très déconnectés et l'Oeuvre à laquelle je me consacre est de faire en sorte que ces recherches se rejoignent. Je pense qu'il y'a une ouverture par rapport à cela. La recherche en art est relativement difficile : elle manque de moyens, elle manque de lieux, elle manque de reconnaissance et d'écoute, mais le fait de travailler sur une recherche scientifique qui n'a pas d'application illustrative est aussi quelque chose de très dur à faire comprendre.

Avec la compagnie 14:20, nous avons eu un jour besoin de créer une pièce courte pour illustrer un des concepts sur lequel nous travaillions : le concept de la vie après la mort chez les mayas. Nous avons décidé de travailler cette question d'un point de vue magique. Nous avons créé toute une pièce avec une danseuse qui laisse la trace de son corps dans l'espace, avec des procédés que nous avons inventés pour l'occasion, et cette pièce-là nous a souvent servi d'élément pédagogique pour expliquer le lien entre la recherche fondamentale anthropologique et la recherche artistique. En réalité, nous sommes presque dans l'ordre du jeu de mot ou de la métaphore, car l'infusion de ces deux recherches se fait de manière beaucoup plus subtile et beaucoup plus profonde que dans l'illustration ou la reprise d'un élément qu'on aurait pioché dans un monde et qu'on aurait simplement transposé dans un autre univers. Néanmoins, j'ai l'impression que cette démarche a été très bien accueillie. Par exemple les recherches que l'on a faites en Inde ont été financées par les sources de financements publiques de la compagnie 14:20 et avec le réseau des alliances françaises. Il s'agissait de recherches artistiques et ethnographiques, donc nous avons appelé cela des missions artistiques et ethnographiques.

En tant qu'ethnologue j'étais donc financée concrètement par des structures culturelles pour faire ces recherches, accompagnée d'artistes dans un contexte d'échange de long terme qui a duré 3 ans, entre la magie traditionnelle de rue indienne et la magie française. Nous avons ainsi emmené aussi une dizaine de magiciens français en Inde, qui ont participé aux recherches, mais qui ont aussi fait des spectacles et participé à des festivals.

Nous avons emmené à trois reprises des magiciens indiens traditionnels de rue en France qui ont aussi joués dans des festivals. Nous avons, par exemple, été accueillis par Philippe Decouflé à la Chaufferie. Nous avons fait des croisements entre les chercheurs et les magiciens des deux pays.

Ce type de dynamique est nécessaire pour nous. Après, évidemment, chaque artiste, chaque chercheur, va avoir sa propre spécificité, mais je pense que la dynamique est désormais plutôt favorable à ce genre d'échanges, car les cases sont tellement spécifiques et tellement uniques à chaque fois qu'il y'a une absence de structuration qui permet de rendre ce type de circulation évidente. Il y'a quand même un intérêt et une écoute vis à vis de ce genre de démarche quelque peu schizophrénique.

A. de Morant : On reviendra peut être sur ce côté schizophrénique. Votre prise de parole est très importante parce que il y'a la façon aussi dont on se met en recherche soi-même, on prend la décision de se mettre en recherche, de se déplacer soi-même et de se retrouver dans des situations et des contextes de recherche différents et en même temps on entend bien dans ce que vous dites qu'il y a des terrains et des manières de chercher qui sont extrêmement différentes. La question du croisement, du dialogue, du couplage entre des démarches artistiques et scientifiques est vraiment très riche, et qu'il y a là aussi tout un terrain d'investigation sur lequel il faut vraiment se pencher. L'échange avec les magiciens indiens que vous venez de raconter montre aussi qu'il y a des savoirs qui se transmettent et ainsi des possibilités de faire évoluer des savoirs dans leurs propres spécificités.

On reviendra aussi sur ces questions des représentations de la recherche différentes selon l'endroit où l'on se place. J'aimerais bien maintenant entendre Quintijn sur sa propre expérience, que je considère comme une expérience « d'artiste-chercheur » et que vous avez menée vous même par vos propres moyens, ce qu'il faut aussi noter.

Q. Ketels : Comme la plupart des artistes de cirque aujourd'hui je pense on commence à 15 ans à sauter à la bascule et à faire du monocycle, après on fait des études supérieures, après on travaille beaucoup, on fait des créations, on tourne et et à un moment c'est une dynamique qui s'installe où on est productifs mais pas vraiment à l'écoute de

soi sur, comment on a envie de travailler et sur ce qu'on a envie de développer. Je pense que ce moment là était venu pour moi après des blessures et des ruptures avec des compagnies, de me poser la question de ce que j'étais entrain de faire et comment j'avais envie d'évoluer. J'ai mis en place ce qu'il fallait pour acheter du temps pour rechercher, mais pas en faisant ça seul de manière isolée. Je voulais faire comme si je montais une production sans rien à la clé. Je dis production parce que même si c'est l'opposé puisqu'il n'y a pas de résultat, il fallait quand même les lieux pour travailler. J'avais envie d'avoir le temps d'engager des gens pour travailler avec moi, j'avais envie d'avoir des accompagnateurs qui m'accompagnent dans un processus comme ça. J'avais envie de vraiment me perdre dans la recherche et c'est un endroit difficile, de volontairement se perdre. À certains moments, tu le regrettes ! Je me souviens avoir écrit un dossier pour pouvoir faire cette recherche et le jour où j'ai su que j'allais avoir les moyens, j'avais envie de rendre les moyens, parce que je me sentais déjà angoissé du fait que j'allais vraiment me mettre à nu avec moi même. De me mettre face à ce que je suis. C'est un peu des termes à la flamande que j'utilise pour décrire ma pratique mais en gros c'était ça, cette envie d'acheter du temps, d'avoir de l'espace pour expérimenter, d'avoir un laboratoire qui creuse et creuse encore plus, qui ne se clôture pas par un résultat. Le seul résultat palpable de cette recherche serait le dépôt, la trace, presque comme la poussière qui reste dans le verre quand toute l'eau est évaporée, l'expérience, la confiance, les méthodes pratiquées qui changent aujourd'hui ma façon de créer mais qui vient de cette recherche.

A. De Morant : Tu expliquais très bien dans la conversation qu'on a eu ce matin aussi, en ce qui concerne la question de la méthodologie, à quel point ce moment de recherche avait transformé ton rapport au travail, à la production aussi et que finalement les traces de cette recherche, même ce format visible était quelque chose de très différent finalement d'un objet de création. Le dernier point sur lequel j'aimerais t'entendre, ce serait sur cette distinction que tu faisais ce matin entre la

recherche pure et la recherche de création pour un spectacle ou avec une visée de production.

Q. Ketels : Une recherche au sein d'une création, il y'a déjà un objectif en vu et ça compromet forcément la recherche, cela indique déjà un chemin. Alors que dans la recherche pure, dont j'ai fait l'expérience, il n'y a pas ce guide. Il faut garder la recherche en dehors de cet espace là pour continuer à revendiquer le fait qu'on utilise des moyens, du temps, qu'on déploie de l'énergie, la sienne et celle des autres, sans que cela doive aboutir et ça c'est une question très difficile à expliquer. Pour cette recherche notamment il y a des lieux qui m'ont accueilli qui savent ce que c'est la pratique artistique et la création, mais dans beaucoup d'endroits, des centres culturels plus petits par exemple, les gens avaient plus de mal à se rendre compte qu'un artiste aurait besoin de ça à un moment dans sa vie. Il faut défendre ce terrain, le protéger des conclusions trop vite tirées.

C'est tentant de définir ce qu'on est en train de faire mais dès qu'on le définit, qu'on le nomme trop et qu'on en tire des conclusions, on est déjà ailleurs, on est entrain de se trouver, on est plus entrain de volontairement se perdre. Je pense que tout est là pour nous aider sur le chemin vers le succès mais c'est plutôt l'autre chemin qu'il manque, le courage de se permettre de se perdre, de faire des choses qui ne doivent pas plaire, faire des choses qui peuvent être intéressantes au niveau personnel pour l'artiste. C'est très égoïste ce que je dis mais c'est comme ça. J'ai fais cette recherche pour moi dans un premier temps, pas pour révolutionner le cirque, ou quoi que ce soit. J'ai appris beaucoup de choses et ça m'a donné envie de continuer ce type de recherches où je redégagerais des choses pour avoir ce terrain libre.

Et puis, la première question que tu me posais c'est une chose à laquelle j'ai eu du mal à donner une place. Un des laboratoires, le 8^e, j'avais invité Kenzo avec son monocycle et ma femme Aline co-directrice de la compagnie, qui est plasticienne, à faire une recherche avec de l'encre et le monocycle.

C'est une des idées que j'avais envie de mettre « en physique ». Il faut déjà avoir la place et y croire pour le faire. On a cherché comme ça entre nous, et on a présenté comme à chaque fin de résidence un « open labo ». On ouvrait la porte du labo ou du studio pour que les gens de la direction où quelques amis et les mentors puissent venir voir. Pas pour présenter le travail mais le rendre public. Les gens venaient observer ce qui se passait. Ce qui s'est passé c'est que ce labo a marqué et on a eu la proposition de présenter ce travail de nouveau et c'était difficile de donner une place à ça, parce que cela ne s'inscrivait pas du tout dans un processus de présentation. Si on présentait, que présentait-on ? De la recherche ? On rentrait dans un système de production alors que je voulais garder ça en dehors

J'ai pris un peu de temps, j'ai attendu que la recherche soit finie avant de décider ce que je voulais faire avec ce labo 8. J'avais le sentiment de trahir quelque chose au début. Après c'est aussi une chance de pouvoir développer un travail et le seul critère c'est que c'est une forme qu'on a envie de laisser ouverte et qui pour moi doit rester proche de ce que c'était initialement : une recherche, une forme ouverte.

A. de Morant : J'aimerais mettre en exergue deux sujets par rapport à ce qui vient d'être dit : le premier c'est cette revendication – la question c'est aussi de préserver la valeur autoréflexive de la recherche comme quelque chose qui vaut « en soi », quelque chose qui n'est pas quantifiable ou calculable en terme de retours directs ou de retours sur investissements. Ma question justement est sur ce terme de recherche qui vient se poser aujourd'hui dans notre monde culturel, un monde où la recherche scientifique s'appauvrit de plus en plus faute de moyens financiers, et c'est pareil pour les moyens de productions. Cette nécessité d'un capital symbolique. Cette nécessité de construire son parcours artistique ou son parcours de chercheurs sur un capital symbolique. Comment faire, pour justement lui trouver des lieux qui soient des lieux en dehors des impératifs du marché, des impératifs qui sont de plus en plus axés sur le projet, sur la projection, sur le fait de

recupérer ces valeurs de la création. Ce qui m'intéresse c'est le lieu de la recherche comme un lieu « d'empuancement », un endroit que l'on pourrait protéger, valoriser, faire grandir mais qui est aussi un temps illimité, un temps de la décélération par rapport aux modalités de production très réelles .

V. Losseau : Pour rebondir sur ceci, et par rapport à ce qu'a dit Jean-Michel ce matin sur l'utopie et sur le fait de déconstruire les concepts, je pense que la recherche aujourd'hui et l'importance que ce mot a pris dans la pratique artistique et dans le milieu artistique en général fait écho à la question que Naum Gabo posait dans son manifeste réaliste en 1920 : « comment est-ce que l'art contribue à l'époque présente de l'Histoire de l'Homme ? ». J'ai l'impression de voir une continuité dans l'émergence de la question de la recherche, avec ce qui s'est passé à partir des années 1950 et 1970, où l'on a vu un appariement de l'univers artistique avec le milieu ouvrier.

À cette époque, les lieux d'art étaient des friches industrielles réinvesties : des hangars, des fabriques, des ateliers, etc. Les artistes se définissaient très volontiers comme des artisans. J'ai eu la chance de pouvoir travailler avec Michel Butor : nous avons écrit avec Raphaël Navarro et Clément Debailleul une pièce qui a été créée ici à la Villette, « Poèmes jonglés », puis nous avons ensuite écrit un livre ensemble. Michel Butor avait tous les jours un bleu de travail et travaillait sur une table de boulanger. Il y avait une sorte de volonté symbolique de dire que les artistes sont utiles à la société, que quelque part, ils sont inclus dans la société civile. Il y avait une espèce d'effet de réel à s'allier à ces friches, à cet univers du monde ouvrier. J'ai l'impression que les lieux s'appellent volontiers « laboratoires », « centres de recherche sur... ». Les artistes parlent de plus en plus volontiers de « recherche artistique ». Cela est même devenu obligatoire dans les écoles supérieures d'art. En 2013, la biennale de théâtre à Venise avait pour symbole un Erlenmeyer, cet instrument de chimiste. J'ai l'impression qu'une sorte de prolongement se crée : les artistes essaient d'investir un territoire symbolique très lié

à la désacralisation de la place de l'artiste, ainsi qu'à une forme de laïcisation du rôle de l'artiste. Il y a cette volonté de marquer la place de l'artiste et du milieu artistique dans la société civile, et son utilité directe par rapport aux territoires.

A. de Morant : Je dirais « utilité directe » mais aussi « utilité critique » parce que dans une économie de l'attention qui cherche toujours à capter plus de notre temps de réflexion et d'attention, cette importance de la décélération peut aussi être extrêmement politique. Il me semble, dans ce que vous décrivez de l'attitude de Michel Butor qui endosse son bleu de travail et qui va à sa table, il y a aussi un paradoxe qui est celui de mettre la question de la recherche en rapport avec la question du travail, le travail en tant que force de travail. Ce qui m'intéresse dans les expériences comme L'L par exemple c'est ce que ça crée en terme de croisements, de synergies, de porosités avec des partenaires, comment dans votre lieu vous pouvez aussi interpellier un milieu par rapport à une manière dévaluer un artiste. On sait que c'est difficile de trouver des temps où on s'extrait des exigences du marché, de la loi du projet, de la façon dont il faut produire du spectacle pour obtenir du financement. Comment justement peut-on négocier ces espaces de décélération, de jachère et les mettre en dialogue et en critique vis à vis d'autres lieux, d'autres interlocuteurs ?

O. Hespel : Nous sommes dans une société qui nous éduque à produire, et à produire bien, l'erreur c'est négatif. Je pense qu'il y a là toute une série de choses – dans les premières résidences de recherche c'est vraiment un exercice qu'on doit faire ensemble – quitter la question de la culpabilité, perdre temps c'est bien. Il y'a aussi la question de la pudeur qu'on doit casser, c'est à dire, « montre nous tes poubelles, n'essaye pas de nous plaire c'est pas ça l'objectif » – ce sont des enjeux fondamentaux pour une pratique de la recherche.

Maintenant, le cadre. On ne cherche pas des lieux hors cadre. On essaye de gangréner le système et donc de développer des partenariats. En effet, d'une résidence à l'autre il faut que ce soit un autre

espace. C'est pour ça que l'on a 4 espaces propres à L'l mais ça ne suffit pas, du coup on a développé des partenariats. Cela prend énormément de temps, parce que même si la direction est intéressée par cette démarche de recherche, par cet espace de décloisonnement et de déformatage, il faut créer avec des espaces pour la recherche dans un lieu de travail qui fonctionne aussi dans la productivité. Il faut que ce lieu soit rentable or, nous, ces trois semaines là sont fermées au public. On cherche donc aussi des lieux où il n'y a pas de gradins par exemple parce comme nous nous situons dans la non-obligation de résultat. Quand l'artiste se retrouve dans un espace où il y a un gradin cela lui rappelle l'idée du produit fini. Ce sont vraiment des éléments complexes à trouver, il faut que ce soit aussi un espace qui respire, qui ouvre un peu l'esprit.

C'est de la philosophie politique. Le terme service public n'existe plus et même l'argent public qui est donné doit retourner au public : cette notion de retour sur investissement est toujours présente.

J'ai oublié de dire qu'à L'l on accompagne uniquement des jeunes artistes qui ont maximum deux productions propres à leur effectif. Il y avait un problème en 2007 en Belgique francophone où les théâtres ne savaient pas quoi faire avec tous ces jeunes qui sortaient des écoles. L'l existait déjà depuis 18 ans et nous étions déjà dans cette démarche d'accompagnement des jeunes artistes mais Michel en avait marre d'accompagner des artistes dans des conditions de contraintes. Combien d'artistes se sont bêtement grillés parce qu'il y avait l'impératif d'une première que tous les producteurs les attendaient au tournant ? C'est très pernicieux tout ça. La recherche c'est un élément qu'il faut remettre en question dans l'ensemble du système. C'est aussi aux artistes de trouver la façon de parler à leurs interlocuteurs. Il y a là quelque chose à dé-cliver au niveau de la notion de pouvoir. Il y a des coproducteurs qui proposent des coproductions à un montant qui est leur salaire mensuel - c'est horrible ce que je viens de dire. Mais je trouve que c'est indécent...

A. de Morant : J'aimerais vous entendre Quintijn sur la question du rapport entre ce que l'on défend et les partenaires que l'on trouve car vous disiez tout à l'heure que vous vous êtes auto-produit sur ce moment spécifique de votre parcours.

Q. Ketels : Oui, quand on monte une production on a besoin de partenaires et de fixer une date de première, c'est le trajet d'une création de spectacle classique, normal. Je pense que c'est très bien aussi que tout ça existe. A côté de ça il faut pouvoir en tant qu'artiste, défendre cet espace où le parcours est différent. Je pense qu'il faut investir dans un espace où il n'y a pas ce rapport là, cette pression là. Comment j'ai financé ce projet ? Une partie en auto-production, j'ai fait le calcul de ce que je pensais avoir besoin pour pouvoir travailler pendant un an sur les 10 résidences et inviter des artistes et puis j'ai trouvé une bourse pour combler la partie qui me manquait. C'était une bourse pour un trajet d'artiste décernée par la ville de Bruxelles. Le projet était très ouvert alors j'ai moi même formulé le processus et le projet de recherche que je souhaitais formuler. Les lieux où j'ai travaillé ne m'ont pas donné de fonds pour ça. C'est important, mais difficile, d'avoir ce qu'il faut pour pouvoir travailler dans la recherche.

A. de Morant : Et ça demande aussi la mise en place d'une stratégie, d'avoir un cheval de Troie.

V. Losseau : Nous avons conçu le monolithe, ce laboratoire de recherche itinérant sur la magie avec la cie 14:20. C'est un théâtre itinérant qui peut accueillir 80 à 120 personnes et qui est spécifiquement dédié aux techniques de la magie qui requièrent des conditions particulières, et notamment la frontalité. Il y a tout un dispositif de boîte noire qui est fondamental. J'ai l'impression qu'il s'agit d'une tendance en magie, puisque Yann Frisch est lui même entrain de créer un camion-théâtre itinérant qui reprend les mêmes proportions que le Monolithe, et qui est un endroit qui va lui permettre à la fois d'expérimenter et de diffuser parallèlement dans le réseau français classique.

Après, nous avons aussi développé, en partenariat avec le Centre National des Arts du Cirque, un lieu dédié à la recherche. Un lieu fixe cette fois. Depuis plusieurs années, nous élaborons un centre de recherche de magie au CNAC. Dans les nouveaux bâtiments, il y a une boîte noire dédiée à la magie et qui a été aussi co-financée par les structures territoriales autour du CNAC, spécifiquement pour pouvoir développer de nouvelles techniques en magie.

Nous avons non seulement la recherche artistique, mais aussi la recherche en conception. Ce sont deux recherches qui se jouent beaucoup en aller-retour, la recherche artistique appelant souvent la conception complètement inédite d'un système magique. Nous avons vraiment eu besoin de poser cette coquille de création au CNAC, et nous en sommes ravis. C'est quelque chose qui va vraiment pouvoir permettre à de nombreuses compagnies de Magie nouvelle de pouvoir venir prendre du temps de recherche en dehors des circuits et des obligations de création, que ce soit pour la recherche artistique ou pour la conception à proprement parler. Il y a tous les dispositifs techniques à dispositions des compagnies.

Questions & Réponses

N. Radvanyi : Bonjour je suis Netty de la compagnie Z Machine et ex-lauréate CircusNext, j'avais une question pour Quintijn. J'ai bien compris ta démarche, dont je suis assez admirative mais qu'est ce que tu faisais concrètement comme recherche ? Tu as donné l'exemple du monocycle qui est assez concret mais pourrais tu en donner d'autres ? Savoir un peu comment tu as monté tout ce dossier !

Q. Ketels : Alors, qu'est ce que je faisais concrètement comme recherche ? C'est une question que je me suis posé aussi. Et j'avais des gens pour m'aider à me poser cette question là. J'avais trois mentors : Michel Bernard, un dramaturge, Alain Platel, un chorégraphe belge et Hilde Mueller un metteur en scène. Ils m'ont accompagné dans le questionnement et j'avais plein de futilité en tête, je n'arrivais pas réellement à creuser sur papier en amont. Ils m'ont décomplexé en disant « commence à travailler et ce dont tu veux parler va ressurgir au bout d'un moment ». On a commencé d'abord par des jeux d'association de mots tout simplement, partir d'une feuille blanche et développer un travail autour des mots que l'on y écrit. J'avais plein de méthodes où je sélectionnais un bout de la recherche que je reprenais le lendemain, parfois je développais une forme en plus puis je la supprimais. Je voulais ouvrir un maximum possible, je cherchais, je ne savais pas ce que je cherchais, peut être que je savais déjà ce que je cherchais mais je voulais d'abord le trouver pour savoir que c'était ça que je cherchais. Concrètement aussi, comme je n'ai pas travaillé avec les mêmes artistes pendant chaque résidence, je ne reprenais pas le travail effectué d'une résidence à l'autre. Entre les résidences j'avais le temps de digérer ce qui c'était passé et d'aligner mes envies s'il y avait des choses que j'avais développé avec des gens et que j'avais envie de reprendre, je les reprenais de zéro, avec des nouveaux corps.

Vers la fin j'ai eu le souci que je prenais trop plaisir à concrétiser. Dans l'une des dernières résidences je me suis dit « si maintenant j'avais encore 3 semaines je ferais un spectacle avec ces gens », ce qui n'était pas le but, et ce qui n'était pas possible en terme de temps aussi, car ils étaient déjà engagés dans leurs propres projets.

Je crois qu'on ne devient un meilleur chercheur qu'en cherchant, un meilleur danseur qu'en dansant, je pense que c'est juste la pratique qui est importante. C'était des artistes de cirque alors il y a eu des salto et des poiriers et le vocabulaire propre à des corps de cirque mais on ne parlait jamais de ça. On n'est jamais partis d'une technique de cirque. La plupart des résidences de recherches on ne s'est même pas approché d'une technique.

S. Kann : Bonjour, moi c'est Sébastien je suis chercheur à l'Université d'Utrecht et je suis aussi artiste de cirque et dramaturge. J'avais une question sur le mot recherche. Pour moi l'analogie entre la recherche artistique et la recherche académique se termine avec le fait qu'à l'université ce qui est produit peut être publié et donc partagé. Cela existe comme objet extérieur, a son propre « être », sa propre expérience. Avec la recherche artistique il y a quand même une production de savoir mais je me demande si vous trouvez ça aussi important sans tomber dans un cadre productif, de rendre quelque chose extérieur à soi-même ?

A. de Morant : Oui c'est très clair ! C'est une question que l'on n'a pas forcément abordée qui est aussi celle de l'évaluation des savoirs. Dans différentes sciences il y a différentes méthodologies et il y a différentes formes de publications ou de résultats c'est vrai. Se pose aussi la question des savoirs implicites, notamment les savoirs sur le corps, qu'il est très complexe de mettre à jour. C'est une question qui m'intéresse notamment en travail dans le champ chorégraphique, de mettre en valeur des savoirs produits par l'expérience du corps, qui sont aussi ceux qu'on ne peut pas appréhender simplement avec une visée intellectuelle.

Comment peut on laisser émerger ces savoirs là ? C'est pour moi une question importante : expliciter ce qui se met en recherche dans la pratique.

O. Hespel : La question du partage alors. Cela dépend de la recherche, du chercheur et de ses désirs. Je disais qu'il n'y a pas de public à L'L ça c'est sûr, mais on sent qu'il y a un enjeu de partage avec un public. Cela devient nécessaire parce que l'artiste ouvre des portes sans cesse, et parfois se noie un peu là-dedans. On propose parfois à l'artiste de présenter son travail au public à la fin d'une résidence par exemple et on essaie de mettre ça en place. L'enjeu de la résidence de recherche sera, à ce moment là, de déterminer quelles concrétions on aimerait partager avec un public. Après on bazarde tout et on reprend la recherche la résidence d'après. Après il y a des recherches qui se terminent parce que l'artiste a l'impression d'avoir creusé tous les endroits qu'il avait envie de creuser et vient l'envie de produire quelque chose à partir de tout ce qu'il a amassé et on accompagne aussi ce processus là. Pour certains, ce ne sera pas un objet artistique par exemple mais un objet livresque !

V. Losseau : Je pense que c'est une question intéressante, parce qu'il y a aussi des similitudes entre le milieu académique et le milieu artistique actuellement, notamment au niveau des financements. Il y a aussi cette obligation de résultats dans le milieu scientifique et la tendance à vouloir nous faire publier le plus possible, donner le plus possible de conférences. Il y a une pression sur la « visibilité », qui est le grand mot de la recherche : « visibiliser » les résultats de la recherche. Et c'est pour cela que beaucoup de scientifiques se tournent vers le milieu artistique en espérant trouver une sorte de plateforme qui va donner de la visibilité et du public à des recherches qui sont avant tout destinées à un univers assez fermé : un univers de spécialistes.

Il est plus admis dans le milieu de la recherche que le chercheur soit dans un état de recherche permanente et que même le rendu, qu'il prenne la forme d'une publication ou non, est toujours une

étape, alors que dans la recherche artistique nous sommes quand même plus ancrés autour de la production finale : le spectacle, symbole d'une sorte de finalité.

Dans la recherche scientifique, l'idée d'accompagnement d'une pensée qui va se développer tout au long d'une vie et dont les rendements vont être des sortes de balises sur un parcours intellectuel et biographique très long est plus présente. Je pense qu'aujourd'hui il y a un risque dans la pression que l'on met dans le spectacle vivant, et particulièrement dans le cirque sur la question de la dramaturgie, qui est une question centrale. J'ai parfois l'impression qu'on exige pratiquement à l'avance d'un artiste qu'il nous livre les clés de la dramaturgie de la création en cours avant même de l'avoir initiée.

On se rapproche plus d'une recherche inductive, si on fait un parallèle avec la recherche académique, alors que le chercheur scientifique se base plutôt sur la recherche hypothético-déductive : il part avec une idée, mais avec la possibilité d'être contredit par les données qu'il va accumuler dans sa recherche.

Q. Ketels : En ce qui concerne ma recherche les gens m'ont demandé ce que seraient les retours de tout ça, les résultats palpables. Il n'y en a pas Il y a juste ce dépôt, quelque part dans mes méthodes de travail et l'expérience que j'ai partagé avec les gens qui étaient là à ce moment là et c'est tout. Ça aurait été bien d'avoir quelqu'un qui me suive du début à la fin et le documente mais je n'avais pas les moyens pour ça et c'est déjà un projet en soi de faire ce genre de documentation sur une recherche. Je prévois de mettre ça en place pour la prochaine recherche en 2018. J'ai quand même filmé beaucoup j'ai eu aussi quelques stagiaires sur la recherche qui ont interviewé les participants et moi et qui ont observé les répétitions. Il y a des traces de ce genre mais cela n'a pas été formalisé, ni publié. La présence de ces gens c'est ça aussi qui faisait avancer le travail. Quelqu'un en face de toi qui te pose des questions sur ce que tu es entrain de faire, t'aide à formuler et à avancer mais tout ça n'était pas dans le but d'en faire quelque chose.

A. de Morant : On va continuer les questions réponses après et on va laisser la suite de la matinée se dérouler. Je vous remercie pour les richesses de vos interventions.



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

CircusNext

2013-2017

Un projet conçu et piloté par

Jeunes Talents Cirque Europe

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

Direction : Cécile Provôt

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



MAIRIE DE PARIS

île de France

SACD la culture avec la copie privée

INSTITUT FRANÇAIS

Culture

onda

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

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