

CORPS
DIVERS

LE/S CORPS DIVERS DANS LE CIRQUE CONTEMPORAIN ET LES ARTS DE LA RUE



ARTCENA

ARTCENA est le Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, soutenu par le ministère de la Culture. Il coordonne Circostrada et il est membre permanent au sein de son comité de pilotage. Il travaille en étroite collaboration avec les professionnels du secteur et leur propose des publications et des ressources multimédia via sa plateforme numérique. Il développe des actions de parrainage, de formation, des outils et des services pour les aider dans leurs pratiques quotidiennes. Il apporte son soutien à la création contemporaine à travers des dispositifs d'aides nationaux et encourage le développement international de ces trois secteurs.

Publication
éditée par
Circostrada

CIRCO
STRADA

RÉSEAU EUROPÉEN POUR
LE CIRQUE CONTEMPORAIN
ET LES ARTS DE LA RUE

Depuis 2003, le réseau Circostrada travaille au développement et à la structuration des secteurs du cirque et des arts de la rue, en Europe et dans le monde. Comptant plus de 153 membres issus de plus de 42 pays, le réseau contribue à construire un avenir pérenne pour ces secteurs en donnant aux acteurs culturels des moyens d'action à travers l'observation et la recherche, les échanges professionnels, le plaidoyer, le partage de savoirs, de savoirs faire et d'information.



Cofinancé par
l'Union européenne

À PROPOS DE CIRCOSTRADA ET D'ARTCENA

CIRCOSTRADA

Circostrada est le réseau européen pour le cirque contemporain et les arts de la rue. Créé en 2003, avec pour mission principale de favoriser le développement, la responsabilisation et la reconnaissance de ces domaines en Europe et à l'international, le réseau est devenu, au fil des ans, un fort point d'ancrage pour ses membres et un interlocuteur privilégié auprès des décideurs politiques culturels à travers l'Europe. En quelques mots, Circostrada c'est:

- Une communauté de professionnel-le-s du cirque contemporain et des arts de la rue, réuni-e-s autour de valeurs et d'aspirations communes, qui s'engagent pour une meilleure reconnaissance et des politiques culturelles plus structurées.
- Un point de repère pour le cirque contemporain et les arts de la rue en Europe.
- Un groupe de personnes passionnées et engagées qui se retrouvent plusieurs fois par an lors des événements du réseau.
- Un réseau dédié à ses membres, qui s'applique à faciliter l'échange d'expériences, de connaissances et de bonnes pratiques en Europe et à l'international.
- Une plateforme de ressources numériques qui propose des publications thématiques, des outils d'observation et des actualités sur le cirque et les arts de la rue, disponibles gratuitement pour tous en anglais et en français.

🌐 www.circostrada.org

ARTCENA

ARTCENA est le Centre national des arts du cirque, de la rue et du théâtre, soutenu par le ministère de la Culture. Il coordonne Circostrada et il est membre permanent au sein de son comité de pilotage. Il travaille en étroite collaboration avec les professionnels du secteur et leur propose des publications et des ressources multimédia via sa plateforme numérique. Il développe des actions de parrainage, de formation, des outils et des services pour les aider dans leurs pratiques quotidiennes. Il apporte son soutien à la création contemporaine à travers des dispositifs d'aides nationaux et encourage le développement international de ces trois secteurs.

🌐 www.artcena.fr

AVANT-PROPOS

Le/s « corps divers » sont le thème central des activités de Circostrada qui se sont déroulées entre septembre 2022 et août 2023, afin de chercher et contribuer à « explorer, promouvoir et adopter des cadres et des pratiques socialement plus inclusifs ».

Les auteurs des articles suivants ont été soit suggéré-e-s par les membres de Circostrada qui ont coorganisé des activités pendant la thématique du/des « corps divers » (Bússola dans le cadre du Festival LEME, Paisaje Público en collaboration avec Cielos del infinito et Santiago a Mil, ROOM100, Cirkorama et Cirkusfera dans le cadre du Peculiar Families Festival, Le Plus Petit Cirque du Monde en collaboration avec la Capitale européenne de la culture Eleusis2023), par les participants aux différentes activités ou par les membres du comité interne de « corps divers ». De plus, une attention particulière a été accordée aux artistes et aux projets soutenus par ARTCENA, circusnext, IN SITU et Perform Europe (ces trois dernières initiatives étant cofinancées par l'Union européenne).

Avec cette publication, notre objectif a été de donner la parole à une multitude de voix et de partager des pistes de réflexion, tout en résumant une partie des discussions qui ont eu lieu lors des activités consacrées au/x « corps divers ».

Il va sans dire que nous sommes conscients que les « questions de justice, d'équité, d'égalité, d'inclusion, de diversité et d'accessibilité et les possibilités de meilleures pratiques » sont vastes et étendues, c'est pourquoi cette publication ne prétend pas être une source exhaustive d'informations (ni d'inspiration, ou peut-être juste un peu) sur les sujets s'articulant autour du/des corps divers. Enfin, bien que conscients des limites imposées par la géographie des activités du réseau de cette année - à savoir le Portugal, le Chili, la Croatie et la Grèce - nous pensons qu'elle était cohérente avec notre mission visant à apporter de la valeur ajoutée aux histoires se déroulant dans les pays dans lesquels sont basés les membres co-organisateurs de cette année.

Enfin, cette publication contient également la « Charte de la diversité de Circostrada », qui est le résultat d'un processus collectif de près d'un an entre les membres du comité interne de « corps divers », l'équipe de coordination de Circostrada et des experts externes travaillant sur les questions d'inclusion, de justice, d'équité et d'accessibilité dans les arts.

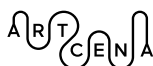
Nous espérons que vous apprécierez cette publication et que vous poursuivrez la réflexion autour des thèmes de « corps divers ». Pour plus d'informations sur le fil rouge général de CS BODY/IES - le dernier projet de Circostrada - et sur les thématiques annuelles, nous vous suggérons de consulter cette page ou de nous contacter par email à infocircostrada@artcena.fr.

PARTENAIRES

Production



Avec le soutien de



Le soutien apporté par la Commission Européenne dans la production de cette publication ne représente pas une validation de son contenu qui ne reflète que l'avis des auteurs. La Commission ne peut être tenue responsable de l'utilisation des informations contenues.

Mention complémentaire



Les opinions exprimées dans la présente publication sont celles des auteurs. Elles ne prétendent pas refléter les opinions ou les vues du réseau Circostrada, de ses membres ou de ses cofinanceurs. Bien que le plus grand soin ait été apporté dans la rédaction et la vérification de l'exactitude des textes et données publiés, le réseau Circostrada ne pourra être tenu pour responsable en cas d'erreurs factuelles ou d'inexactitudes.

Cette publication est la propriété du réseau Circostrada. Toute utilisation doit respecter les conditions prévues par les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 2.0 France (CC BY-NC-ND 2.0 FR):

- La mention des crédits est obligatoire.
- Vous n'êtes pas autorisé à faire un usage commercial de cette publication.
- Dans le cas où vous effectuez un remix, que vous transformez, ou créez à partir du matériel composant la publication originale, vous n'êtes pas autorisé à distribuer ou mettre à disposition la publication modifiée.

🌐 <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/fr/>

Pour toute question, merci de contacter infocircostrada@artcena.fr

Photo de couverture

© Brooke DiDonato / Agence VU'

Design graphique

Frédéric Schaffar

Novembre 2023

Retrouvez toutes
les publications de
Circostrada, ainsi que
de nombreuses autres
ressources en ligne et
l'actualité du réseau et
de ses membres sur :
www.circostrada.org

TABLE DES MATIÈRES

À PROPOS DE CIRCOSTRADA ET D'ARTCENA	2
AVANT-PROPOS	3
MATIÈRE À RÉFLEXION : LE/S CORPS DIVERS DANS LE SPECTACLE VIVANT	6
● Des corps pleins d'autres corps Un article de Cheril Linett (Chili)	6
● Mes cher·ères Un article d'Elena Zanzu, un artiste de circusnext (Italie/Espagne)	11
● LES DIVERSITÉS DE L'INTIME – Vers une pensée écopolitique du cirque Un dialogue tissé par Eleonora Gimenez et Lucie Bonnet (France)	16
LE COIN DES ENTRETIENS : LA MULTITUDE DES APPROCHES ARTISTIQUES	21
● Entretien avec Maylis Arrabit	21
● Entretien croisé entre Darya Efrat et Diane Niepce	24
● Entretien avec Donika Rudi	27
● Entretien avec Nikolina Komljenovi	30
BONNE PRATIQUE	34
● Diversités urbaines émergentes et espace piétonnier. Enseignements d'Éleusis 2023 Un article de Dimitra Kanellopoulou (France/Grèce)	34
LA CHARTE DU/DES CORPS DIVERS	39

MATIÈRE À RÉFLEXION : LE/S CORPS DIVERS DANS LE SPECTACLE VIVANT

DES CORPS PLEINS D'AUTRES CORPS

Un article de Cheril Linett



Cheril Linett est une artiste chilienne et metteuse en scène, diplômée en théâtre avec une spécialisation en performance (Universidad Academia de Humanismo Cristiano). Elle est l'auteur du projet de performance *Yeguada Latinoamericana*. Elle a commencé son travail artistique en 2015, en participant à des rencontres, des festivals et surtout en se produisant de manière indépendante dans des espaces publics, en se produisant de manière indépendante dans des espaces publics. À ce jour, elle a créé et dirigé de nombreuses œuvres, regroupées dans des séries de performances telles que *Coreografía de la Succión*, *Poética de las Aguas*, *Vertiente Fúnebre* et *Casa*.

Elle a publié les livres *Yeguada Latinoamericana de Cheril Linett* (Trío Editorial, 2021) et *Anarcografías del Cuerpo* (Trío Editorial, 2021), qui compilent des photographies et des textes sur ses œuvres. Elle a participé à des expositions collectives au Chili et en Allemagne, ainsi qu'à des résidences artistiques en Argentine et en Espagne. Récemment, elle a sa première exposition individuelle, intitulée *Del cuerpo a la carne* (Museo C.A.V. La Neomudéjar, Madrid, Espagne), et a mis en scène la pièce *Volver al lugar donde asesinaron a mi madre*, écrite par Carla Zúñiga.

Diversitas est la racine étymologique du concept de diversité, désignant ici à la fois les êtres humains et les autres organismes, le multiple et le varié, le différent et le singulier. Il existe plusieurs types de diversités. Ce mot est utilisé pour parler de choses, d'opinions, d'animaux ou de personnes. C'est un concept qui peut faire référence à des aspects de l'humanité tels que l'ethnie, la classe, la biologie, la culture, la linguistique, la fonctionnalité, la sexualité, la religion, les opinions ou les idéologies. C'est une chose de percevoir son existence, mais c'en est une autre de développer les compétences éthiques et relationnelles pour comprendre cette qualité : la diversité dans la société et même dans tous les organismes vivants qui cohabitent sur la planète. Nous n'existons pas sans les autres et il n'existe pas une seule manière d'exister, mais une multiplicité



Cheril Linett, *Coreografía de la Succión IV*. Santiago, Chile. Junio de 2016. Crédits: Clo Rouge

de formes de vie, chacune complexe en elle-même. Je préfère les modes de vie qui s'éloignent des modes de vie norma-

tifs car, socialement, la vie et toutes ses étapes ont été comprises à partir d'une convention.

La performance est également diversifiée. Définir le terme performance est complexe en raison de son pouvoir sémiotique important. Il est utilisé de diverses manières, mais je souhaite l'analyser en tant que pratique, langage ou expression artistique. Bien qu'il n'existe pas de définition formelle ou officielle de la performance (en raison de ses multiples manières de faire et de la diversité de ses représentant-e-s), lorsque j'écris à partir de ma pratique, certaines clés ou éléments pertinents émergent grâce auxquels je pourrais la caractériser.

Je suis fasciné par la performance, car il est contraire à sa nature de la cantonner à une seule discipline. Il s'agit d'une pratique incarnée, anarchique et interdisciplinaire qui se situe en marge des institutions et à contre-courant des appareils culturels qui ont tenté de la façonner, brisant les limites de l'art.

De nature interdisciplinaire, cette discipline est constituée de savoirs, de connaissances et d'éléments appris-e-s par les artistes, qui peuvent être utilisé-e-s pour configurer une action. Nous pouvons nous mettre d'accord sur certains éléments pertinents autour de la pratique pour tenter une approche possible du concept, mais chaque artiste porte ses propres outils et connaissances qui rendent sa pratique unique.

L'élément central de toute performance est l'utilisation du corps comme support, sa présence vivante. Autrement dit, l'interprète occupe son corps comme une matérialité sur scène, puisque c'est le support physique qui permet de vivre l'expérience humaine. Nos corps sont notre archive, notre mémoire, un lieu d'évocation, notre espace vital, d'événements et de confrontation,

« le corps est en lui-même le lieu et l'espace de l'image, et sa mise en scène échappe aux déterminations de la représentation » (Borges de Barros, 2011, p. 27).

Un autre aspect important du spectacle est sa spatialité. Dans cette optique, le chercheur Amilcar Borges de Barros fait la distinction entre les concepts d'espace et de lieu, en définissant le second terme comme :

« [un] lieu d'occupation, d'énonciation, de positionnement, d'expansion, d'organisation, de présentation et d'assemblage optique/haptique, et l'espace comme une fissure, un itinéraire et un point de fuite/angle mort qui s'échappe et se réifie, qui bouge et se multiplie par la rencontre, le contexte, les perceptions et les interprétations entre l'observateur-riche et l'observé-e » (Borges de Barros, 2011, p. 22).

Avec Borges, j'ai pu comprendre le corps comme un espace incarné et comme un lieu, le son comme un autre espace, et la visualisation plutôt que l'oralité et l'utilisation des mots. Dans une performance, les limites de la représentation et de la présentation sont floues, ce qui génère une confusion chez les spectateur-riche-s, un problème qui attire mon attention lorsqu'il se produit, car il ouvre la porte à différentes lectures et interprétations.

Au cours de l'événement, une relation active s'établit, au temps présent, entre l'environnement, les autres interprètes (s'ils agissent ensemble ou dans le cadre d'une proposition de spectacle collectif), la-le spectateur-riche et l'événement scénique. Dans mon cas, l'émergence des images est esquissée et fait partie d'un diagramme ou d'une structure, mais toujours avec la possibilité que de nouvelles images peuvent émerger au cours de l'exécution.

Personnellement, il me semble insensé de jouer dans les lieux conventionnels comme les théâtres, les centres d'art, les musées ou les galeries. Je préfère les espaces où une dislocation est générée, les espaces où ces événements ne sont pas attendus, les lieux non conventionnels où la tension survient en raison de l'intersection entre ce que représente un lieu, sa mémoire et l'action. Ainsi réapparaissent des revendications politiques, socioculturelles et critiques, ou un nouveau positionnement du regard et de l'interprétation des spectateurs face à un événement spécifique, face à des sujets ou des lieux qui représentent l'ordre, le contrôle et la répression. Les espaces où, à mon avis, devraient avoir lieu les performances sont, par exemple, les lieux institutionnels, les lieux de mémoire, la rue, la mai-



Cheril Linett, Virgen del Carmen Bella. Yeguada Latinoamericana. Santiago, Chile. Septiembre de 2019. Crédits: Gi Del Río

son ou encore la nature. Choisir le lieu où les performances se dérouleront fait partie de la réflexion sur l'action, de la compréhension des différences entre les espaces et les lieux. Votre choix ne doit pas être aléatoire. Dans ma pratique, cette décision est devenue fondamentale lors de la schématisation et du traçage des croquis qui, à partir d'une image, deviendront une action, puis se déclineront en encore plus de compositions d'images planifiées ou créées au présent.

Le rythme et la temporalité sont des composantes immatérielles et essentielles qui peuvent varier, ce qui nécessite d'être conscient de la manière dont elles sont utilisées. En termes de temps, une action peut être éphémère, brève ou de longue durée. Le moment où l'événement se produit est l'ici et maintenant. C'est pourquoi on dit que la performance est éphémère, ce qui ne veut pas dire qu'elle ne peut pas persister dans le temps à travers l'enregistrement audiovisuel et photographique. Une partie importante du processus d'une œuvre et de sa création est l'enregistrement de la performance réalisée en direct et, dans le cas de l'audiovisuel, le montage. En utilisant les enregistrements, vous pouvez générer votre propre fichier.

Dans cette pratique, le processus créatif, l'exploration et la recherche priment et pas seulement le résultat. Aucune pièce n'est un résultat en soi, mais toutes s'inscrivent dans un vaste processus de recherche. Dans mon cas, j'insiste sur la recherche de nouvelles possibilités de manipulation des matérialités que je choisis, de lectures possibles et de compositions d'images qui naissent des différents usages que je leur donne. Le processus culminera à la mort de l'artiste, lorsqu'il décidera ou ne pourra plus continuer à créer.

Les actions peuvent être menées individuellement, collectivement ou poursuivies par ceux qui en sont témoins. Je me considère comme un-e metteur-euse



Cheril Linett, Mudarse. Poetica de las Aguas III. Curanipe, Chile. Febrero de 2021. Crédits: Gi Del Río

en scène, un rôle rare qui n'existe généralement pas dans ce langage. Grâce aux outils des arts du spectacle que je porte, j'ai découvert une méthodologie qui me permet de diriger le spectacle de l'intérieur, devenant le-la chef-fe de chorale. Le nombre d'interprètes varie en fonction des exigences de chaque œuvre. Partant de ce postulat, il ne faut pas identifier où se trouve le-la chef-fe de chorale (moi dans ce cas précis).

Le public du spectacle est multiple et diversifié comme chaque personne. Il peut s'agir d'un public proche de l'interprète qui assiste à l'action, d'accompagnateur-riche-s complices en guise de soutien, ou d'inconnu-e-s qui traversent négligemment l'espace où se déroule l'œuvre. Ce sont ces dernier-ère-s auxquel-le-s je pense principalement. Les performances qui se déroulent dans l'espace public constituent le moyen le plus efficace de séduire un large public et d'établir une relation équitable entre les co-sujets, c'est-à-dire entre les artistes et les passant-e-s. Cela nécessite une co-présence pour transformer l'expérience esthétique en un événement social, expérimentant une transformation non seulement chez celui qui l'opère, mais aussi chez celui qui en est témoin.

Un aspect pertinent est le concept de liminalité. Ce concept ne vient pas de la théorie de l'art, de l'esthétique ou de la philosophie, mais des études anthropologiques sur le rituel (Fischer-Lichte, 2014). Arnold van Gennep (2008), folkloriste et ethnographe français, écrit dans son livre *Rites de passage* qu'il y a trois phases du rituel : séparation, marge (ou limen) et agrégation. Sur la base des recherches de Van Gennep, l'anthropologue écossais Victor Turner (1988) a inventé le concept de liminalité comme un espace-seuil, en suspension, un état interstitiel que l'individu expérimente lorsqu'il fait l'expérience d'un rite de passage. C'est une transformation qui implique le passage d'un niveau à un autre, la transition vers un nouvel état, différent et éloigné du précédent. Richard Schechner (2010), chercheur et théoricien de la performance, adhère à la pensée de Turner, les deux estimant que la performance produit une liminalité. En d'autres termes, la liminalité (née dans le contexte du rituel) peut être extrapolée à l'art de la performance en générant un espace interstitiel entre l'interprète et son public.

Un autre point de vue est proposé par Taylor, pour qui « les performances fonctionnent comme des actes vitaux de transfert, transmettant des connais-

sances sociales, de la mémoire et un sentiment d'identité à travers des actions répétées» (Taylor, 2011, p. 34). En ce sens, la condition formatrice du rituel décrite par Turner (1988) et Schechner (2010) est adaptée du point de vue de la mémoire et du transfert de connaissances sociales que l'interprète partage avec le public à travers l'œuvre ou l'action de l'art, de cet espace interstitiel qui entoure tous-tes les deux.

Le mot performance est d'origine anglo-saxonne, donc étranger. Taylor (2011) précise que ce terme, du point de vue latino-américain, implique un nouveau colonialisme car il n'a pas de traduction en espagnol ou en portugais et n'est pas accepté par tous-tes les artistes pour faire référence à leurs œuvres. Malgré cela, il continue d'être usité, « traditionnellement utilisé dans le domaine des arts, notamment pour désigner l'art de la performance, l'art vivant et l'actionnisme » (Taylor, 2011, p. 35).

Je voudrais souligner le travestissement du mot performance. C'est la décision de l'artiste, celui qui l'étudie ou qui en est témoin, d'y faire référence sous le nom de performance. Puisque cette langue a été mon lieu d'énonciation, il est pertinent et inévitable pour moi de réfléchir au genre ou au sexe du

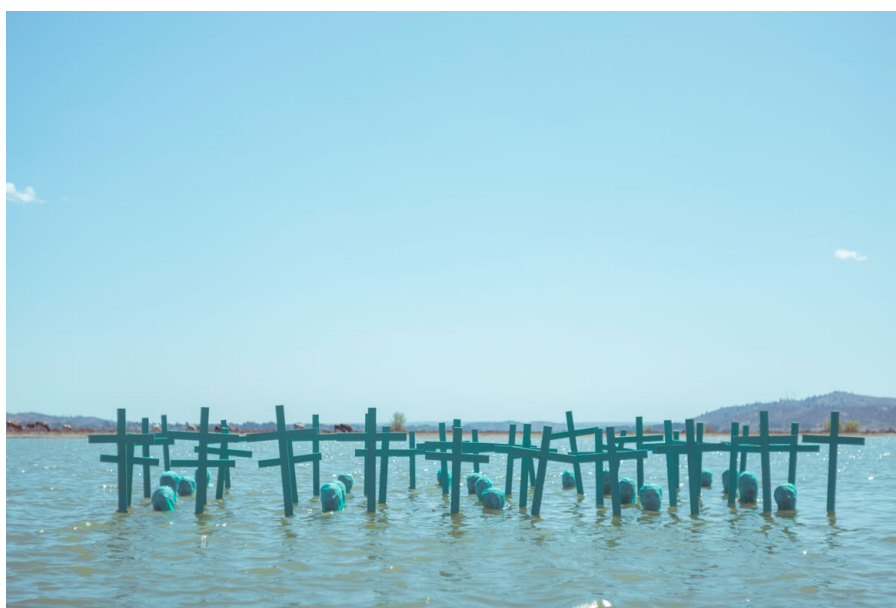
concept et de sa pratique. Cet exercice peut être extrapolé pour repenser et problématiser l'ethnie, la classe sociale, les églises, l'État-nation, le statut civil et d'immigration, en résistant et en affrontant toute institution de pouvoir. Pour cette raison, cet exercice génère une résonance et gagne en force locale, puisqu'il surgit *in situ*.

Au départ, mes appels et mes projets étaient composés de femmes cis, terme désignant les personnes dont l'identité de genre coïncide avec le sexe assigné à la naissance. Cis est un préfixe latin qui signifie de ce côté : ce qui se trouve de l'autre côté est donc *trans*. Les femmes cis sont étiquetées comme celles qui sont nées avec une vulve et qui, depuis lors, ont habité le monde avec l'expérience d'y être en tant que femmes et l'ont réaffirmé comme tel. Puis, lorsque j'ai commencé à remettre en question le régime hétérosexuel et binaire sous lequel l'humanité est socialement conçue, il est devenu nécessaire et urgent d'élargir l'appel, en favorisant les articulations entre les dissidences de sexe et de genre. Pour rejeter les codes hétéronormatifs et hétérosexuels avec lesquels la réalité est comprise et ordonnée, j'ai intégré dans mes performances des collègues trans, des travailleur·euse·s du sexe, des travesti·e·s, des drag queens

et des personnes non binaires, nous reconnaissant collectivement comme des êtres insoumis, agitateurs et qui affrontent la construction historique que l'homme blanc, hétérosexuel et cisgenre a établie sur nous.

Les singularités de chaque personne qui fait partie de mes équipes de travail sont d'une grande importance en termes d'identité de sexe-genre, « d'ethnie », de particularités physiques et fonctionnelles. À cet égard, ni dans mon travail artistique ni dans ma vie quotidienne, je ne laisse une ouverture à ceux avec qui je ne suis pas lié·e en termes idéologiques, politiques et de classe. J'ai décidé d'utiliser le terme de *dissidence sexuelle* pour désigner la communauté à laquelle je me sens appartenir depuis l'adolescence, époque à laquelle je me suis reconnu·e comme une personne non hétérosexuelle, car je suis conscient·e de notre fardeau historique de discrimination et de violence, ainsi que des souvenirs de lutte et d'offensive contre les bourreaux, la population et les institutions répressives. Au contraire, *la diversité sexuelle* est un terme que je n'utilise pas parce qu'il est exclusif, parce qu'il crée une distance et une marge. Il a été récupéré par le système néolibéral pour désigner les autres, les non-hétérosexuel·le·s ou ceux qui échappent à la binarité de genre, neutralisant ainsi leur potentiel politique.

Pour revenir à ma pratique, je pense qu'il est difficile de la séparer du quotidien. La vie et les œuvres se croisent, elles se doivent les unes aux autres. Concernant la sexualité, sujet que j'aborde fréquemment dans mon travail, j'insiste sur les droits sexuels et reproductifs, pour défendre notre mutation et notre fluidité constantes. Je suis fasciné·e par un érotisme anarchique qui résiste à celui hérité de ce système hégémonique, où l'hétérosexualité est obligatoire et où tous-tes ceux qui ne poursuivent pas le mandat doivent être toléré·e·s, du point de vue des espaces et des institutions libérales. Dans



Cheril Linett, Memorial. Poetica de las Aguas II. Lago Rapel, Chile. 2020. Crédits: Gi Del Río

la vie comme dans le travail, je propose de vivre notre désir de manière autonome, d'être inclassable, chacun avec ses goûts, ses fétiches, ses plaisirs et ses besoins spécifiques. Les manières et les individu-e-s sont divers-e-s, comme toute vie. J'aime penser que chaque personne a des désirs spécifiques et qu'avec eux, ces désirs peuvent devenir un centre d'affirmation politique et une

identité sociale, unique et singulière. Dans les œuvres, cette affirmation/ce lieu d'énonciation politique – qu'est le corps lui-même – porte une signification, stimulant des lectures possibles et la construction d'un discours.

Les discours s'articulent en fonction des contextes sociopolitiques. Toute transformation sociale impacte radicale-

ment les pratiques artistiques, l'une/les unes est/sont inhérente (s) aux autres/à l'autre. Ainsi, chacune des personnes et tous les souvenirs que portent leurs corps font partie des œuvres et, enregistrées à travers les caméras, ces mêmes œuvres deviennent une archive historique, culturelle, politique et sociale, plus qu'une simple manifestation artistique.

Bibliographie

- Borges, A. (2011). *Dramaturgia corporal*. Santiago du Chili: Cuarto Propio
- Fischer-Lichte, E. (2014). *Esthétique de la performance*. Madrid: Abada Editores.
- Van Gennep, A. (2008). *Les rites de passage*. Madrid: Alianza Editorial.
- Schechner, R. (2000). *Performance, théorie et pratiques interculturelles*. Buenos Aires: Université de Buenos Aires.
- Taylor, D. (2011). *Etudes avancées de la performance*. New York: Hemispheric Institute of Performance and Politics.
- Turner, V. (1988). *Le processus rituel. Structure et anti-structure*. Madrid: Taurus.

Merci au sociologue et performeur Ivón Figueroa Taucán pour l'édition de ce texte.



Elena Zanzu (iel/il) est auteur, interprète et chercheur. Diplômé de l'École nationale de cirque de Montréal, iel a obtenu un master de philosophie de l'Université de Bologne et détient un certificat en dramaturgie circassienne du CNAC. Iel donne des conférences et organise des ateliers ainsi que des événements autour de la négociation, du consentement, des pratiques artistiques, de la dramaturgie circassienne, de la perspective de genre, du soin. Iel enseigne les perspectives de genre dans le cirque à l'Université autonome de Barcelone (Autonomous University of Barcelona, UAB), et a été chercheur associé pour The Circus Dialogues (continued). Iel est en tournée et performe en solo avec EZ, un projet lauréat circusnext.

Cher syndrome de l'imposteur,

Sommes-nous d'accord sur ce point ? Nous partageons quelques craintes, celles de la déception, de l'appropriation, de l'exposition, du ridicule et de la moquerie. Ces peurs s'accompagnent d'arrogance. Comme s'il y avait un piédestal d'où tomber. Et s'il n'existait pas de tel piédestal ? Et si toi et moi, syndrome de l'imposteur, nous rappelions l'humilité ?

J'écris depuis un corps blanc, valide, plutôt normatif, mince et tonique. J'écris aussi d'un corps transgenre et vieux - au regard des normes des scènes circassiennes. Pour parler du corps uniquement. Je visualise Fabrizio Giannini qui sort littéralement d'un placard en bois dans le spectacle CAPAS¹. Dois-je éternellement sortir des placards ? Je ne fais pas référence, comme l'ont suggéré Kosofsky² et Butler³, à un placard où l'on peut binairement être soit dedans, soit dehors. Je pense plutôt, à la façon de Schrödinger,

à un placard où il est possible d'être à la fois à l'intérieur et en dehors⁴.

Syndrome de l'imposteur, personne n'écrit seul, tu peux participer si tu le souhaites⁵.

Cher moi du passé,

En 2004, tu te rends pour la première fois au 68 rue de la Folie Méricourt pour visiter la bibliothèque HorsLesMurs⁶. En effet, lorsque le cirque est entré dans ta vie, il ne t'a plus jamais quitté et, en étudiant la philosophie, tu as changé de domaine d'études, troquant la physique quantique et l'intelligence artificielle contre le cirque.

Dix-neuf ans ont passé depuis. Parler de (mon) âge dans le cirque revient à sortir d'un placard. Et il est probable que si je peux le faire maintenant, c'est grâce au privilège d'être créateur, dramaturge, auteur, metteur en scène, soit une personne qui décide quels corps mettre sur scène. La situation est dif-

férente lorsque l'on est interprète, et que l'on se retrouve face à d'autres [(plus) jeunes] concurrent-e-s. Tu pourras peut-être (avoir besoin de) rester dans le placard. Le corps incarnant autre chose que le pouvoir héroïque de la jeunesse est un grand tabou dans le monde du cirque. Mais il y a aussi l'autre extrême, lorsque le fait d'être visiblement vieux-eille est accueilli comme une inspiration, une invitation pour le public à penser qu'une personne est « bien pour son âge ».

Une autre expression de l'« inspiration porn » (pornographie de l'inspiration)⁷.

Il existe un besoin d'appartenance et la peur de s'approprier les espaces. Il y a quelque temps, des années durant, tu as collaboré à l'organisation d'un cabaret trans. Et chaque année, tu te demandais si tu étais « assez trans » pour être là.

Mes pronoms sont they/he (iel/il) en anglais, et souvent « il » dans les

¹ Compagnie de cirque « eia », spectacle CAPAS (2011-2015)

² Kosofsky Sedgwick Eve, *Épistémologie du placard* (1990)

³ Butler Judith, « Imitation and Gender Insubordination » dans *The Lesbian and Gay Study Reader* (1993)

⁴ Le chat de Schrödinger est une célèbre expérience de pensée imaginée par le Prix Nobel - et prédateur sexuel - Erwin Schrödinger. Elle propose d'imaginer qu'un chat placé dans une boîte pourrait à la fois être vivant et mort jusqu'à ce que l'on ait vérifié par observation. Cette expérience de pensée avait pour but de critiquer l'interprétation de Copenhague de la mécanique quantique, en montrant le caractère paradoxal d'une théorie avançant qu'un système existe dans une superposition d'états jusqu'à ce qu'il soit observé.

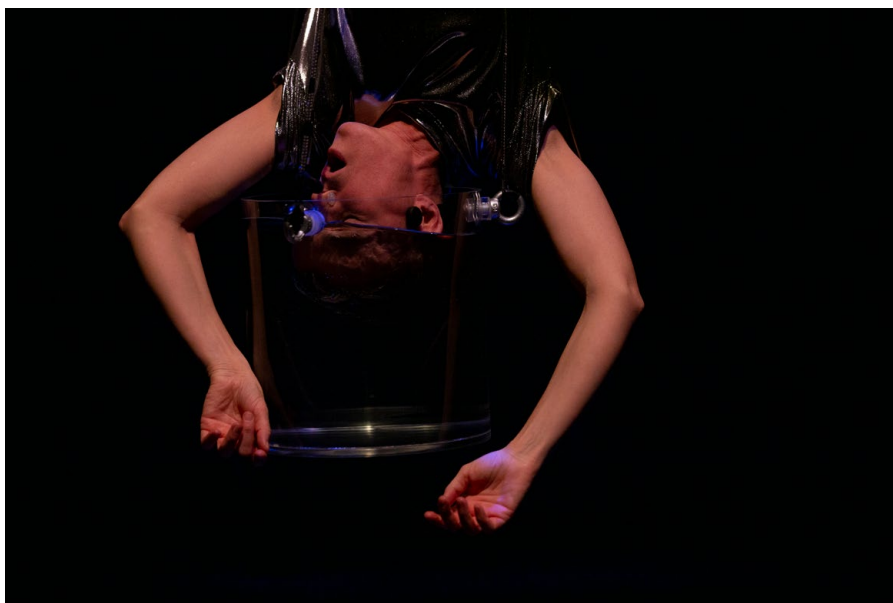
⁵ Merci à José, Valentina et Tay d'avoir lu une première version de ce texte.

⁶ HorsLesMurs était le centre national des ressources des arts de la rue et des arts du cirque en France jusqu'en 2016, date à laquelle il devient ARTCENA grâce à son alliance avec le Centre national du Théâtre.

⁷ L'expression « inspiration porn » ou « pornographie de l'inspiration » a été inventée en 2012 par la militante des droits des personnes handicapées, Stella Young. Elle fait référence à l'objectivation d'un groupe de personnes (en situation de handicap) dans le but d'en faire une source d'inspiration pour un autre groupe de personnes (valides). Ce concept utilise des messages tels que : « Il est certain que si une personne handicapée peut le faire, vous - personne valide - le pouvez aussi. » L'expression a ensuite été étendue à d'autres groupes discriminés.

autres langues. Mon corps reçoit activement des hormones synthétiques. Mon corps change. Mon corps n'a pas sa place dans les deux vestiaires de la piscine où je m'entraîne à l'apnée. Mon corps ne correspond pas à la plupart des scènes (circassiennes). Je crée (du moins j'essaie) des espaces où accueillir la transformation et l'amélioration. Et j'ai (le privilège d'avoir) un bon passing⁸ : Je passe comme (plus) jeune et, avec un peu d'habileté, je peux passer (ou peut-être pas ?) pour les deux (cis) genres officiels.

Cher moi du passé, je me souviens quand tu étais (en train d'essayer d'être) trapéziste. Trapéziste volant à Montréal. Montréal formait bon nombre de trapézistes qui allaient travailler au Cirque du Soleil et dans d'autres cirques modernes. Certaines de ces personnes pouvaient (avoir besoin de) mentir sur leur âge. L'âge était une honte, une gêne. Tu entendais des choses comme « je serai le-a meilleur-e trapéziste du monde » et tu te sentais étranger. Tu l'étais. Ce monde du cirque autour de toi recherchait la perfection. Comme dans la caravane de cirque Ringling Bros and Barnum & Bailey Circus, il voulait jouer sur la piste centrale. Un seul corps était le bienvenu sur la piste centrale pour performer. Il était blanc, valide, mince, jeune et - s'il se balançait sur un trapèze - féminin. On t'a dit que si tu voulais faire du trapèze volant, tu devais avoir les cheveux longs et mettre une robe. Tu as porté une perruque. Tu n'en avais pas pleinement conscience, mais maintenant je peux te le dire : tu faisais du drag ! Tu étais un drag-queen trapéziste. Je me souviens d'une conversation avec un programmeur. Tu as proposé une performance créative. Silence. Tu as proposé une seconde option, plutôt comme une expérience : « J'ai aussi un numéro de femme aux cheveux longs



EZ par Elena Zanzu © Mila Ercoli

avec une robe rouge ». « Oui, cela me plaît », a-t-il dit.

Quoi qu'il en soit, le trapèze volant t'a donné l'adrénaline dont tu avais besoin pour te reconnecter à ton corps, te resituer dans une physicalité, sentir la matière. L'air t'a permis de t'ancrer dans le sol. Alors, cher moi du passé, c'est bien.

Cher privilège,

En 2016, toi et moi avons invité à une résidence le danseur aveugle Joan Casoliva. Il a proposé que nous apprenions plutôt d'abord à nous connaître « dans un endroit que je connais, mais pas toi », où j'entrais et que je quittais les yeux bandés.

Je lançais le projet de recherche *A (h) ! NO, rmalidades*, qui visait à explorer certaines altérations des capacités sensorielles et de la mobilité. Il était composé de trois résidences indépendantes. La première s'articulait autour de la vue⁹. J'ai couvert mes yeux pendant sept jours, 24 heures par jour. Plusieurs personnes ont accompagné

le processus : elles étaient une « vision externe » aux côtés de ma « vision interne », et géraient un espace (plus) sûr où prendre des risques¹⁰. Je m'intéressais aux mouvements que cette recherche allait générer en moi, aux collaborateur-ices invité-e-s et aux personnes que je rencontrais intentionnellement ou non au cours de la semaine.

Quand la résidence a débuté, j'ai vite réalisé que tout ce que je n'avais pas préparé auparavant devait être fait différemment. Tout à coup, partager un regard, pendant une semaine, a cessé d'être accessible. J'ai dû compter sur d'autres formes de communication. Communiquer avec moi exigeait un effort supplémentaire de la part de tout le monde, pas seulement de la mienne, et souvent les gens préféraient m'éviter. Par exemple, un jour alors que je m'entraînais dans l'espace de résidence, porte close, une personne extérieure est entrée. Je ne l'ai pas remarquée, et elle n'a pas cherché à me signifier sa présence. Elle est restée là un moment, sans se faire remarquer. Elle ne s'est pas cachée : elle n'a tout

⁸ Le « passing » fait référence au fait d'être perçu-e comme appartenant à un genre dans lequel vous vous identifiez, et qui ne vous a pas été assigné à la naissance. Cela peut aussi occasionnellement désigner le fait d'être perçu-e comme appartenant à un genre qu'il est plus sûr d'assumer (par rapport au fait d'être perçu comme transgenre). Et, par extension, j'utilise ce mot ici en faisant référence au genre et à l'âge.

⁹ Le projet *A (h) ! NO, rmalidades* a été mené par Elena Zanzu en 2017 dans le cadre du programme Europe Créative De Mar a Mar, avec des résidences à La Central del Circ et à La Grainerie.

¹⁰ En particulier Tiziana Masala, Sabrina Catalán, Oriol Escursell et Griselda Juncà.

simplement pas fait l'effort supplémentaire nécessaire pour manifester sa présence et demander si elle pouvait rester. Un autre jour, je marchais dans la rue avec Tiziana. Une personne m'a alors reconnu, a regardé Tiziana d'un air interrogateur, puis est partie sans me révéler sa présence. Souvent, les gens parlaient de moi à d'autres personnes, même lorsque je me trouvais à côté. Par exemple, ils demandaient « comment est-ce qu'il va ? », au lieu de dire « comment est-ce que tu vas ? ». Comme je ne pouvais pas voir les gens, les gens prétendaient ne pas me voir.

Un jour, j'avais des images claires de ce que nous faisons en studio, même si mes yeux restaient bandés. J'ai eu la sensation de voir le contact physique, les corps, la sueur, les cordes, la texture des vêtements, la température du métal, la densité du souffle. Je peux encore le visualiser clairement, et j'en ai rêvé plusieurs fois.

Je parvenais parfois à m'orienter facilement, quand d'autres fois, j'étais incapable de me situer. J'ai ressenti une fatigue extrême. C'était une fatigue sensorielle. L'ensemble de mon corps, mes muscles, mon esprit, mes émotions et mes autres sens essayaient de m'offrir la vue pour reclassifier le monde

selon mes paramètres habituels. J'essayais de m'orienter et de savoir où tout se trouvait. Toute mon énergie était utilisée dans ce but. Après quelques heures de stimulation, j'ai eu besoin de m'allonger et de « reposer mes yeux ». Vers le quatrième jour, j'ai commencé à me sentir émotionnellement épuisé. À ce moment-là, j'ai compris que je devais peut-être arrêter d'essayer de replacer chaque chose à l'endroit même où mes yeux l'avaient laissée. Arrêter de prétendre que rien ne se passait. Arrêter de contrôler, de systématiser et de réajuster les choses. Arrêter de vouloir connaître la couleur des chemises que je portais. Et arrêter de vouloir savoir qui était autour de moi. J'ai dû accueillir la désorientation. Le quatrième jour a été le plus difficile. En revanche, il a, en quelque sorte, permis de passer de la tentative de reproduire quelque chose de connu, à l'ouverture vers d'autres possibilités, d'autres points de (non) vue. J'avais essayé de m'inscrire dans un récit standard de la façon dont le monde devrait être vécu, sans entrave ni échec. Cependant, si le fait de ne pas voir était censé remettre en question le système (ici le système de vision) et ne pas fonctionner comme un point du système qui doit être corrigé, alors l'échec devait être accepté. J'ai senti que dans

cette non vision, il existait un autre espace, où il n'était pas nécessaire de voir. Et dans cet espace, le fait même de ne pas voir était une force. T'en souviens-tu, cher privilège ?

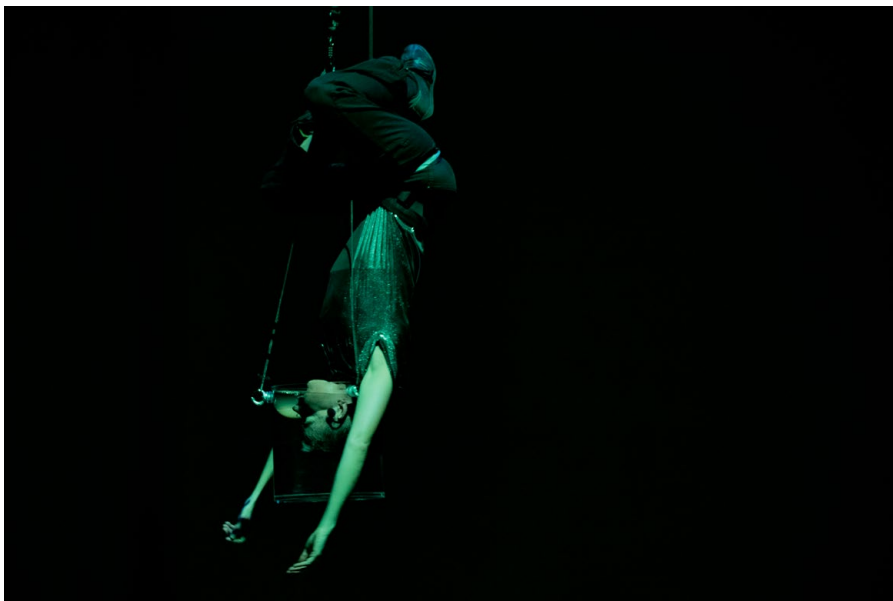
Le cinquième jour, et dernier en studio, je travaillais seul. J'ai fermé la porte et éteint toutes les lumières. Je me suis attaché à un système de levage et j'ai commencé à me déplacer entre le sol et l'air. L'appareil en lui-même constitue un espace qui permet de créer un périmètre sûr. Cette expérience a changé ma façon de me percevoir dans l'espace et de bouger. C'était aussi la dernière fois que je faisais du trapèze volant : j'ai reconnu l'adieu, *la despedida*.

À la fin du septième jour, cher privilège, nous avons rouvert les yeux. Voir à nouveau m'a donné le vertige, la nausée et des tremblements. Je ne savais pas comment réintégrer la vue à mes repères. Durant une semaine, ce sens n'était plus habitué à travailler. Il me donnait désormais des informations que je ne savais pas interpréter.

Privilège, nous avons pu choisir de vivre temporairement cette expérience au nom de la recherche, même légèrement financée. Notre expérience d'avoir les yeux bandés et de jouer avec la non-vision pendant une semaine était sans aucun doute radicalement différente de celle d'être aveugle. En outre, la cécité ne se réduit pas à l'absence de vue. Et toi, mon privilège, tu n'es pas seulement revenu lorsque j'ai enlevé le bandeau de mes yeux. Tu m'accompagnais à chaque instant. Lorsque j'ai perçu que l'on me rendait invisible, lorsque j'ai ressenti de la colère et de l'épuisement, lorsque j'ai reçu un financement, lorsque j'ai eu des idées, lorsque j'ai fait mes adieux au trapèze volant, lorsque j'ai marché dans la rue avec une canne blanche (oui, j'ai même fait cela), tu étais là pour moi. Et te voilà maintenant que j'écris. Et lorsque tu es à mes côtés, cher privilège, tu veilles sur moi d'une manière qui peut me sembler plaisante, surtout



EZ par Elena Zanzu © Mila Ercoli



EZ par Elena Zanzu © Mila Ercoli

si je ne te remarque pas et si je pense que je suis seul. Parce qu'alors, je ne m'aperçois pas que tu voles ailleurs ce que tu me donnes. Et que je suis ton complice. Cher privilège, nous devons parler davantage.

Après cela, je suis allé chez Joan. Nous avons rendez-vous dans la rue, et je me suis bandé les yeux avant d'entrer chez lui. Là, nous avons improvisé pendant des heures. Puis, les yeux toujours bandés, il m'a accompagné dehors et m'a dit : « Oui, faisons une résidence ensemble. »

Chère accessibilité,

Au cours de la performance EZ¹¹ une personne volontaire parmi le public est invitée à entrer en scène. Sans trop en dévoiler, cette personne sera suspendue et rendra la scène possible, grâce à son (contre) poids et à son engagement dans un dialogue avec moi.

Je voulais que l'invitation soit ouverte et accessible. En rêvant de toi, accessibilité, j'ai réalisé que la question n'était pas de savoir si quelque chose est accessible ou non, mais à qui cela l'est et à qui cela ne l'est pas. Quels sont les corps que j'invite sur scène et ceux

que je n'invite pas ? Un changement de perspective. Puis, être honnête là-dessus. Et réfléchir à la façon de le communiquer, de formuler l'invitation.

Il est important de reconnaître les limites. Certaines limites dépendent de l'équipement et des systèmes d'accrochage. Mais le matériel et ces systèmes relèvent d'un choix. L'accessibilité pour certaines personnes est-elle forcément synonyme d'inaccessibilité pour d'autres ? Par exemple, les lumières stroboscopiques peuvent nuire à une personne épileptique, mais constituer un outil puissant pour une personne sourde. Au final, il faut faire des choix. Et abandonner l'illusion de l'accessibilité comme valeur statique et absolue.

Accessibilité, tu es aussi une négociation.

Cher épuisement,

J'étais en train d'écrire la dernière lettre du mot soins lorsque tu t'es manifesté en réclamant ta part. Alors, me voilà avec toi.

Il y a des années, lors d'une résidence dont je m'occupais, une personne a eu

des problèmes de santé. Nous devons présenter le lendemain un travail en cours dans le cadre d'un festival, mais cette personne n'était pas en mesure de le faire. J'ai eu l'impression de négocier des soins. Comment m'occuper à la fois d'elle, du reste de l'équipe, du projet, du festival et du public à venir ? Et à supposer que m'occuper de moi vienne automatiquement après. Ma collègue était blessée. Les blessures ne sont parfois pas corporelles. C'est pourtant tout comme. Comment s'en occuper ? Comment les communiquer ? Pourquoi la souffrance mentale s'accompagne-t-elle d'une telle honte ?

Épuisement, tu viens me rappeler de vivre. J'ai parfois besoin d'une pause. Pourtant, il arrive que lorsque j'en ai besoin, je ne la prenne pas. C'est alors que quelque chose en moi me dit : « S'il te plaît, arrête-toi, ou c'est moi qui t'y obligerai. » Je négocie : « Je vais prendre une pause, oui, mais laisse-moi juste terminer ceci ou cela. » Cette négociation n'aboutit pas toujours. Parfois, une partie de moi cesse de fonctionner. Et toutes les autres parties de ce que j'appelle « moi » doivent se réajuster. C'est probablement un mélange de précarité, de capitalisme occidental, d'addiction au travail et (le placard) de neurodiversité qui me pousse à dépasser mes propres limites. Je suis plus à l'aise pour faire des choses qui sont difficiles pour la plupart des gens, que pour réaliser certaines tâches faciles (généralement considérées comme telles). Mais parfois, je préfère rester dans ce placard, et je fais sortir un autre moi.

Épuisement, tu viens à moi avec une sensation de dégoût envers quelque chose que je dois faire (comme répondre aux courriels). Je reconnais en moi deux types de réactions à cela : lâcher prise ou me battre. Si je t'attends, ou si tu me laisses négocier les échéances, j'opte pour la première réaction. Je lâche prise et j'éprouve de la gratitude pour ce vibrant rappel de la

¹¹ EZ est une performance d'Elena Zanzu, créée en 2022.

vie. Mais si tu me prends par surprise, je préférerais probablement agir et t'affronter.

La semaine dernière, j'ai eu une conversation avec Hèctor - qui est susceptible de rejoindre l'équipe EZ - au sujet du rôle du-de la producteur-ice. Il y a quelque chose dans le rôle de producteur-ice qui s'apparente à celui de dramaturge, car tous deux assument souvent tacitement le rôle d'un-e soignant-e et d'un-e psychologue¹² auprès d'une compagnie. Je fais référence aux notes de Sebastian Kann¹³. Qui s'occupe alors du-de la producteur-ice ? Hèctor, comment aimeriez-vous que l'on s'occupe de vous ?

Cher épuisement, comment s'occupe-t-on de toi ? J'invite souvent ta com-

posante physique dans ma pratique. Tu permets à mon esprit rationnel de se reposer et à d'autres états de se manifester. Pratiques de longue durée, répétition, durée, répétition. Si je suis trop dans mes pensées, l'épuisement du corps ouvre une fenêtre pour laisser l'air frais rentrer, et l'excès de pensées quitte la pièce. Ce type d'épuisement m'est précieux.

Combien de fois n'ai-je pas respecté mes limites (artistiques) ? Comment puis-je oublier la durabilité de la pratique ? Combien de fois ai-je oublié de dire non au travail ? Où sont les temps de repos ? Comment est-il possible de travailler tout le temps et d'avoir du mal à payer son loyer ? Pourquoi le travail invisible ne compte-t-il pas ? La citation de Confucius « choisissez un

travail que vous aimez, et vous n'aurez pas à travailler un seul jour de votre vie » est-elle un piège ? Quand prenons-nous soin de nous-mêmes ?

Cher épuisement, merci pour les rappels, les questions, l'attention, l'empathie, l'incitation à déléguer, l'enseignement de la confiance, l'impulsion à bâtir une communauté et la joie de dire non. Merci de m'avoir amené à voir la mer et à contempler les étoiles la nuit. Merci pour les câlins. Et pour la perspective. Merci pour la dissociation, pour la distance. Merci pour la connexion, pour l'enthousiasme de se rappeler de vivre.

Cher épuisement, faisons une pause maintenant.

¹² Cvejić Bojana, « Le dramaturge ignorant » dans *Maska* (2010).

¹³ Kann Sebastian, « Some queer notes on doing dramaturgy with love » dans *Thinking through Circus* (2020).

LES DIVERSITÉS DE L'INTIME – VERS UNE PENSÉE ÉCOPOLITIQUE DU CIRQUE

Un dialogue tissé par Eleonora Gimenez et Lucie Bonnet



Lucie Bonnet est cordéliste et doctorante en Arts de la Scène (spécialisée en cirque) à l'Université Grenoble Alpes (UMR 5316 Litt&Arts, ED LLSH) sous la direction de Gretchen Schiller et Marion Guyez. Débutée en octobre 2020, la thèse qu'elle entreprend sur les pratiques aériennes contemporaines s'augmente d'une posture de praticienne et de liens étroits avec le monde du cirque et ses savoir-faire. Sa recherche doctorale étudie la complexité des processus de création de spectacles qui reposent sur l'expérimentation des esthétiques et des matières aériennes, et qui aboutissent au renouveau du langage technique et corporel des formes circassiennes.

🌐 <https://www.linkedin.com/in/lucie-bonnet-2119521b3/>



Eleonora Gimenez est équilibriste en corde souple, metteuse en scène, directrice artistique de la Cie Proyecto Precipicio. Formée en Anthropologie Socioculturelle à l'Université Nationale de Rosario (Argentine) et au cirque - d'abord de façon autodidacte, et ensuite à l'Académie Fratellini (Saint-Denis, France) - elle s'intéresse particulièrement aux marges, où le cirque touche les sciences humaines, et les diverses formes d'expression des arts de la scène. Depuis 2008, elle vit et travaille en France.

Pour la saison 2023/2024, elle est lauréate avec Julie Aminthe du dispositif « Auteurs en Tandem » piloté par ARTCENA qui permet à deux auteurs ou autrice, l'un/e de théâtre, l'autre de cirque, de se rencontrer pour mener ensemble une recherche d'écriture croisée.

E : Tu vois quand tu montes sur la corde ?

L : Oui ?

E : Est-ce que tu sens que tu es déjà quelqu'une d'autre ?

Avant-propos

En partant de l'expérience commune d'être corps - que nous partageons avec une multiplicité infiniment diverse de vivants - nous choisissons de poser la question de ce qui fait *corps divers* en soi, comme point de départ pour une réflexion plus large sur la question des diversités des corps en cirque. Cette plongée dans les diversités de l'intime en porosité avec l'environnement s'oriente sur une vaste interrogation : comment le cirque, en tant que pratique incarnée, ouvre à une rencontre avec ses propres diversités ? Et que se passe-t-il après cette ouverture ?

Le sujet même des *corps divers* appelle à une polyphonie, à des rencontres et à une mise en commun des expériences. Pour multiplier les façons de faire entendre et de réfléchir aux *diversités*, nous nous proposons de tisser un dialogue ensemble. Cette mise en commun des idées permet de faire émerger des contradictions, des diversités de voix et des méthodologies d'écritures. Ce texte naît donc d'une réflexion vive, de questions lancées et de réponses attrapées au vol dans une forme de traduction instantanée de laquelle résulte une pensée commune, ensuite détricotée et retissée à deux.

*Accrochée à la part d'intime d'un sujet qui sonne fortement politique,
mon corps comme terrain, je pars en quête d'une réalité incarnée.*

Archéologie de moi-même.

*Munie de ma seule expérience, j'observe la diversité dans mes pores,
dans mes muscles,
dans mes cicatrices.*

*Mise à jour de mes propres transformations,
je m'accroche à la ligne et noue les souvenirs.*

Entrée en matière

C'est quoi être corps ?

C'est quoi être divers ?

Le terme *corps* renvoie trop souvent à l'image du corps humain comme corps par excellence. Mais aux diversités géographiques, culturelles, sociales, générationnelles, genrées, capacitaires, s'ajoutent des diversités du vivant, pensées ici comme une opportunité de *faire corps* avec l'environnement. En élargissant le spectre de ce que *corps* peut désigner, il devient clair que l'expérience d'*être corps* ne peut se faire en dehors d'un contexte. Ainsi, nous ne sommes jamais *corps* tout-e seul-e. Camille De Toledo écrivait que le corps est une "cristallisation de liens"¹, plus encore, que "nous ne sommes pas des corps isolés"². Nos corps relèvent d'une construction sociale, politique, écologique et historique et nous sommes différent-es, divers-es, vis-à-vis de ou en opposition à cette construction.

Ainsi la question du *corps divers* se pose à travers une multitude infinie de prismes et de lectures possibles. Vis-à-vis de qui, de quoi, quand sommes-nous divers-es ? En relation avec quels paramètres de corps nos corps sont-ils divers ? Quelles histoires de corps ? Quelles politiques de corps ?

En incorporant ces questions, nous choisissons de nous positionner dans un cadre qui tente de dépasser les hiérarchies identitaires³ pour concevoir une diversité transcorporelle ["je suis corps en lien à ..."] et pour atteindre une perspective de la diversité infime, celle de l'intime ["je suis déjà une multitude de diversités en moi-même"]. **De ce basculement d'échelle émerge une pensée écopolitique de la pratique du cirque et une invitation à intégrer les diversités intimes dans la pratique individuelle en vue d'une expérience du cirque à la mesure de chacun-e.**

Lorsque le voile se lève sur tout ce qui fait corps, et sur les diverses façons dont chacun-e définit ce terme, nous avons le sentiment que le corps dépasse les frontières qui lui sont conventionnellement admises. Et de cette prise en compte plus vaste de ce qui compose et caractérise un corps apparaît une façon de l'habiter unique. Finalement, *être corps* implique, de fait, des diversités intimes : ces dernières ne sont alors pas à inventer, mais à découvrir et embrasser. Ce constat en appelle un autre : penser le corps comme divers à travers ses expériences vécues relève du pléonasme, voire de la tautologie. Le corps est divers en soi, le corps est corps. *Être corps* implique nécessairement *être divers*.

*J'ai l'impression d'être une réserve archéologique des strates de corps.
Comme une mue constante, j'observe ce qui change, ce qui reste, ce qui transitionne.
Le corps au fil du temps
Le corps suite à une blessure physique
Le corps suite à une blessure affective
Le corps suite à un accouchement
Le corps suite à deux accouchements
Le corps suite à un avortement
Le corps après le deuil
Le corps qui jouit
Le corps-mémoire impose ses multiplicités des vécus
Ces corps se réactualisent, dans une résilience constante.
Ainsi, je suis déjà une diversité de moi-même.*

¹ Camille De Toledo, *Thésée, sa vie nouvelle*, Lagrasse : Éditions Verdier, 2020, p. 10.

² *Ibid*, p. 97.

³ Il ne s'agit pas là de négliger, ni d'infirmer, l'urgente nécessité de reconnaître les corps divers et leur difficulté à être représentés dans le cirque et partout ailleurs, mais de reconnaître la part stigmatisante des catégories au travers desquelles sont nommées ces diversités. Voir : "[...] comment développer des antidotes aux hiérarchies identitaires qui nous séparent et qui interdisent les rencontres en contenant les êtres dans des catégories toxiques de la modernité/colonialité (le genre, la race, la classe, l'espèce, la capacité...)" in Emma Bigé, *Mouvements - Ecopolitiques de la danse*, Paris : Editions La Découverte, 2023, p. 17.

Les traces du vécu, les relations à sa pratique et à son agrès

L : Alors, à quel moment une diversité intime apparaît-elle ?

E : Cette question de l'intime, se joue, pour moi, en lien avec la pratique de cirque, qui est dans mon cas l'équilibre en corde souple. La pratique, cet "autre" qu'est l'agrès, donne la possibilité d'assumer ses propres diversités.

L : Qu'appelles-tu *pratique* exactement ? Qu'est-ce que l'agrès ?

E : L'ensemble que forment la pratique et l'agrès est pour moi une espèce d'alter ego. C'est un lieu dans lequel on vient confirmer ou réfuter ses propres questionnements et théories, c'est un certain chez soi qui vient rendre visibles des états du corps. On peut dire que c'est, entre autres, un lieu de constat du corps.

Cette pratique de corps exigeante et passionnée accompagne les vécus. Après avoir traversé les événements d'une vie, comment est-ce qu'on se retrouve face à sa pratique ? Comment ce face-à-face sème-t-il le trouble dans la perception qu'on a de soi-même et de son unité-multiple ? À chaque fois qu'on revient à sa pratique, on reconnaît ce qui est là, ce qui ne l'est plus, et ce qui s'ouvre.

*Revenir au cirque,
C'est toujours comme revenir à la maison, mais différemment.
Cet endroit où l'on habite sans réfléchir parce que c'est là
et parce qu'il a toujours été là.
Reconnaître les couches de soi, les intégrer.
Écouter, accepter ce qu'impose le corps.
Faire de la mémoire une matière.*

L : Comment les changements et les diversités intimes que tu constates dans ta pratique la font-ils bouger ? et te font-ils bouger ?

E : Suite aux événements qui marquent une vie, un autre corps apparaît. La pratique du cirque devient un miroir, cet autre qui me montre où j'en suis, à quelles couches de ma propre expérience je me trouve.

Retourner à la pratique circassienne me permet de me rendre compte que je ne suis déjà plus la même que celle que j'étais, plus le même corps que celui qui a été formé à cette discipline.

La pratique est intime dans cet endroit de constat de soi, de ses changements qui amènent aux diversités : c'est-à-dire des nouvelles strates qui viennent s'ajouter, se juxtaposer, se superposer. La mort et la naissance, l'expérience du deuil et celle de l'accouchement, sont deux extrémités qui ont bouleversé ma pratique du fil, et qui se sont heurtées à un vocabulaire incorporé et ont poussé à trouver d'autres modalités de geste.

C'est comme si le corps devient autre... et sur le fil, il prend acte des vestiges de soi-même dans une technique qui est devenue obsolète. Alors, le corps cherche à trouver des nouveaux chemins, en résonance directe avec ce qui a été traversé.

Il y a des événements majeurs dans une vie, mais aussi des nuances qui font que le quotidien apporte son lot de diversités qui se manifestent par des émotions, des affects, des échecs, des renouvellements.

L : Le corps traverse des événements qui font mémoire, et demeurent. Pour moi, la corde lisse devient l'endroit où s'observer et se réactualiser, le lieu où agencer les nouvelles couches de soi, et réaliser ce qui a été et ce qui advient. C'est-à-dire que si je prends acte de toutes ces couches, ma pratique du cirque peut se faire le reflet de ma géologie interne.

E : Et bien oui, complètement. Même après un moment d'absence loin de la corde, loin de la pratique, cela reste la même expérience. Au-delà des traumatismes, le fait de ne pas pratiquer régulièrement induit des retrouvailles avec la pratique. Et c'est aussi une sorte de refuge, c'est un soulagement aussi quand on peut s'apercevoir de tout ce qui persiste, et justement, ne change pas. Comme une base pour recommencer. C'est pour cela que j'aime parler d'archéologie, des strates, comme des "soi", des corps qui cohabitent.

L : D'accord, mais comment trouver l'ouverture pour ne pas rester seulement dans une expérience de soi qui deviendrait plutôt égocentrée, voire un peu anthropocentrée ?

Expérience du vivant, liens et lois du monde

L : On a vu que par la pratique du cirque et le lien à l'agrès, l'éveil aux diversités intimes est possible. Mais comment est-ce qu'on s'extrait de la fouille archéologique, de l'introspection ? En gros, comment est-ce qu'on bascule du micro au macro ?

E : C'est la question avec laquelle on ouvre le texte et qui apparaît dans nos premiers échanges. Cette idée du transcorporel, pour moi c'est l'idée de faire corps au-delà de nos corps. Il ne s'agit pas ici de rester à se regarder et à s'auto-référencer. Tout au contraire, cette introspection, comme tu dis, est la voie pour un constat plus large et à mon sens plus nécessaire, plus urgent. Dans l'idée d'une "Double ouverture (infra et transcorporelle) qui ouvre le vivant humain à plus que lui."⁴ Beaucoup de métaphores de la vie même naissent à l'endroit de l'équilibre sur corde : la fatalité de la chute, la relation permanente à la gravité, la dépendance aux lois physiques. Le cirque - dont un des traits majeurs est de jouer avec ces lois - force à se déplacer de soi, car il pousse à reconnaître que le corps est en relation permanente avec son environnement. Nous sommes soumis-es à des lois physiques qui réactualisent notre corps sans cesse, et en cela, la diversité interne est une expérience égalitaire et partagée avec tout le vivant humain, et autre qu'humain.

L : À propos de la gravité, Steve Paxton la définissait comme une "circonstance physique élémentaire de la destinée humaine"⁵, et il faudrait ajouter : du vivant, ou du moins de ce qui possède une masse. L'ensemble des disciplines circassiennes implique une relation intime entre un-e praticien-ne et des partenaires (sol, agrès, humain-es, et bien d'autres encore) de laquelle peut surgir un rapport au monde différent du quotidien - pour ne pas dire extraordinaire. Il y a un équilibre à trouver sur la corde, en soi-même, mais aussi dans ce rapport intérieur-extérieur. Je ne peux pas être sur la corde sans être reliée, à la fois à mes propres transformations, et à l'environnement qui m'entoure - qui permet d'ailleurs ma pratique aérienne. Parce que, depuis cet endroit du hors-normes, il devient possible d'expérimenter autrement la gravité, de l'augmenter, de jouer avec, alors le duo circassien-ne-agrès peut célébrer et s'amuser de cette "circonstance physique élémentaire".

E : Il faut croire qu'on ne peut pas pratiquer le cirque en étant dissocié-e de ses états de corps, de son environnement et des façons dont on les perçoit et reçoit.

Miroir des pratiques : divers chemins de cordes

Marcher sur la corde souple, rester en équilibre, s'apercevoir des états de corps, des micromouvements qui nous permettent d'y rester, du lien à la gravité, de ce à quoi on tient. Quel corps suis-je à ce moment-là ? Avec mes envies et mes soucis du quotidien, mes questions et mes essais de réponses. Qui traverse ce jour-là le fil ?

Ne pas choisir, opter pour la fluidité au sein de ses propres couches. Ces étapes de vie et ces processus de corps - parallèles, synchronisés ou différés - qui dialoguent et font corps avec la pratique. Ne plus toucher terre, constater ses diversités intimes, atteindre l'os.

Grimper sur la corde lisse, observer le monde, s'imaginer immense, se sentir minuscule. Les courbatures de la veille surgissent, les ecchymoses des précédents traumatismes s'ajoutent, et je tente, en troquant ma verticalité pour celle d'une autre, de les intégrer à ce jeu avec la gravité. Les mains moites, la peau irritée, la corde enroulée dans mes creux, je m'assemble en l'air et capture l'espace autour.

⁴ Emma Bigé, *Mouvementements - Ecopolitiques de la danse*, Paris : Editions La Découverte, 2023, p. 16.

⁵ Paxton, Steve. *La Gravité*. Bruxelles : Éditions Contredanse, 2018, p. 86-87.

C'est quoi être corps divers en cirque ?

La question de l'inclusion

Dans cette fouille des savoirs incarnés, nous avons pris le parti de parler depuis le corps, plutôt que de parler à propos du corps. Nous avons essayé de mettre en application ce qu'Ursula K. Le Guin préconisait, à savoir « [...] de raconter des histoires autrement, de relayer des concepts qui aideraient à peupler d'autres imaginaires [...] »⁶. Et c'est ainsi que nous sommes parties en quête de nos propres transformations, qui nous amènent à des diversités que nous avons nommées de l'intime. Jusqu'ici, et avec cette perspective utopique d'un cirque à la mesure de chaque diversité, de la singularité de chaque corps, de chaque histoire, il n'y a aucune raison pour laquelle le cirque ne puisse être pratiqué et joué par n'importe qui, et ainsi représenter toute diversité.

Mais pourquoi le cirque ne ressemble-t-il pas à ça, vraiment, dans la réalité ?

À partir d'un agrès au nom commun - la corde - mais aux caractéristiques et à l'usage très différents, nous avons éprouvé le paradoxe du cirque : celui d'être un espace-temps où il est possible de constater et d'assumer ses propres diversités, tout en étant, entre autres, l'héritage d'une technique codifiée. En effet, nous sommes toutes les deux passées par une intégration des canons techniques et esthétiques du cirque - de laquelle résulte un formatage des corps - qui tracent une limite à cet art, autrement dit une frontière hermétique aux diversités.

*Décanonisation et déconstruction des pratiques par le respect et l'écoute,
pour que chaque corps s'assume à sa façon.*

Il ne s'agit donc pas seulement de soi-même avec son agrès et des liens infinis à tisser avec le monde, comme si l'inclusion et la diversité étaient des questions à résoudre tout-e seul-e.

*Prendre acte de ce qui est consenti et de ce qui s'est affranchi,
prendre position,
prendre la place.*

Le monde du cirque est un monde artistique qui reste discriminant, parce qu'il affiche toujours les mêmes corps et reconduit le stéréotype d'un physique fort, beau, jeune, valide, etc. Pourtant, il existe un vivier de diversités corporelles dans le cirque, animé par ceux-elles qui le pratiquent, mais qui n'est pas rendu visible et diffusé.

Car l'inclusion ne va pas de soi.

Dans ce cas, à quoi peut-on se raccrocher pour renverser les représentations obsolètes qui échouent à être inclusives ? Peut-on chercher une réponse dans ce qui nous relie ? À notre sens, c'est une réflexion qui devrait être prise par le prisme du transcorporel, c'est-à-dire de la pensée écopolitique, en assumant les liens qui nous font...

... être au monde.

⁶ Reformulation de : Ursula K. Le Guin, *Danser au bord du monde*. Paris : Éditions de l'éclat, 2020.
Par Emma Bigé, *Mouvementements - Ecopolitiques de la danse*, Paris : Editions La Découverte, 2023, p. 30.

LE COIN DES ENTRETIENS : LA MULTITUDE DES APPROCHES ARTISTIQUES



ENTRETIEN AVEC MAYLIS ARRABIT



Maylis Arrabit est une artiste de la danse en situation de handicap originaire du Pays basque français. Elle travaille comme danseuse depuis 2017, ainsi que comme directrice artistique de *Habrá Que Ponerse Cachas*, en tournée mondiale depuis 2018. Elle a cochorégraphié *Ice Age* avec le *Resident Island Dance Theatre* (Taïwan). Le spectacle a été créé en 2022 et a été présenté en Europe, à Taïwan et aux États-Unis. En 2022, Maylis a fondé *In (-) Between*, qui propose des ateliers et des conférences en Europe, dans le but de favoriser sa carrière chorégraphique. Elle s'efforce de promouvoir la danse inclusive et le leadership des artistes handicapés dans les arts du spectacle.

Que signifie pour vous l'expression « corps divers » ?

L'expression « corps divers » revêt une signification personnelle, artistique et politique, car elle nous invite à embrasser et honorer véritablement le spectre des expériences et de l'art des personnes aux formes, tailles et apparences corporelles diverses qui existent dans notre société, et le spectacle vivant. Ce concept remet en question les normes corporelles et les idéaux performatifs qui ont souvent exclu et marginalisé les individus.

Le concept de « corps divers » est lié aux communautés marginalisées, car il englobe les personnes dont le corps s'écarte des attentes normatives de la société, ce qui entraîne une marginalisation systémique et des opportunités limitées.

Pour promouvoir la diversité des corps et permettre à ces communautés de s'émanciper dans le spectacle vivant, nous devons amplifier la diversité des représentations et des récits. Il faut pour cela remettre en question les stéréotypes en mettant en scène des personnes de capacités, de tailles,



Habrá Que Ponerse Cachas © Katrin Aldanondo

d'origines ethniques et de genres différents, et comprendre les défis uniques auxquels sont confrontées les personnes dont les identités se recoupent, et qui doivent faire face à des discriminations sur de multiples fronts. La création d'espaces inclusifs et accessibles offrant des services et des ressources complets et accessibles sont autant de

composantes essentielles de ce parcours transformationnel.

En tant que femme blanche cisgenre et artiste de danse handicapée, je reconnais l'importance d'élargir le champ d'application au-delà de la seule diversité physique. Nous devons reconnaître et valoriser la diversité des personnes vivant avec des handicaps invisibles,

tels que les maladies chroniques, les troubles de l'apprentissage et la neurodiversité. Leurs voix et leurs expériences méritent d'être reconnues, valorisées et célébrées au même titre que la notion de « corps divers ».

Vous avez créé la pièce de danse-théâtre inclusive intitulée « Habrá Que Ponerse Cachas » (traduction : Nous devons nous montrer fermes) en 2018, qui a depuis été sélectionnée dans le cadre du programme de financement Perform Europe pour effectuer une tournée sous la forme du projet Step by Step-Wheel by wheel. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce projet, et quel en a été le point de départ ? Comment le projet a-t-il évolué depuis sa première présentation ?

« Habrá Que Ponerse Cachas » (HQPC) est un duo de danse-théâtre inclusif que j'ai dirigé et créé en collaboration avec les danseurs handicapés et non handicapés Xabier Madina et Ebi Soria. Il explore l'identité au sein de la famille et l'évolution des relations entre frères et sœurs. La pièce s'inspire de deux enfants, Ari et Uzi, du film de Wes Anderson « La Famille Tenenbaum ». Ils vivent dans une famille sauvage présentant des dynamiques de pouvoir et des névroses. J'aime raconter des histoires sur les relations humaines et cela m'intéressait de voir ces personnages à l'âge adulte, et si leur relation fraternelle avait évolué. Qu'oublions-nous de notre enfance une fois adulte ? Notre enfant intérieur, ludique et interdépendant, n'est jamais très loin.

Conçue à l'origine pour des représentations théâtrales, HQPC a été jouée pour la première fois à Brême, en Allemagne, en avril 2018. Elle a ensuite été présentée au public lors du festival Lekuz Leku à Bilbao, recevant des commentaires positifs en termes de qualité et d'impact. Sous la houlette de la chorégraphe Janice Parker, financée par l'institut basque Etxepare, une nouvelle version a été adaptée pour le Edinburgh Festival Fringe en août 2019.



Habrá Que Ponerse Cachas © Katrin Aldanondo

Le succès de cette version a conduit à sa promotion dans de futurs festivals et événements.

Habrá Que Ponerse Cachas a été sélectionné pour le programme de financement Perform Europe dans le cadre du projet Step by Step-Wheel by Wheel. Grâce à ce programme, nous nous sommes produits dix fois au Danemark (festival Helsingør/festival PASSAGE), en Suède (VTST, Halmstad) et en France (Festival No (s) Limit (es) - Montpellier), où nous avons pu toucher de nouveaux publics et acquérir une expérience précieuse en matière de tournées. Nous sommes reconnaissant-e-s de la qualité du partenariat et des efforts déployés pour assurer l'accessibilité et la durabilité de notre travail.

Parallèlement aux tournées, nous nous engageons également auprès du public par le biais de séances de questions-réponses et d'ateliers de danse inclusive, en présentant notre pratique inclusive significative et innovante. Dans notre atelier co-animé, nous accordons une grande importance au fait que les artistes en situation de handicap au sein de notre collectif partagent leurs intérêts et leur vocabulaire en matière de mouvement. Nous explorons une tâche créative tirée de la pièce et introduisons un « langage imagé » inclusif,

en évitant la terminologie excluante de la danse. Les participant-e-s aiment se plonger dans notre travail et apprécient le fait que des artistes handicapé-e-s dirigent, ce qui apporte une nouvelle perspective aux cours de danse.

En tant que danseuse, quel impact votre expérience personnelle a-t-elle eu sur le processus créatif de ce projet ?

En commençant la danse relativement tard dans ma vie, j'ai surtout appris dans les cours ordinaires, sans accès aux exercices inclusifs et aux tâches créatives. J'ai souvent dû trouver des moyens de traduire les instructions de mes professeur-e-s. Le défi se mêlait parfois à la frustration. En tant que directrice artistique, j'apprécie le potentiel des danseur-euse-s, je reconnais leurs forces créatives et je recherche d'autres approches de la représentation du mouvement, en tenant compte de leurs capacités et de leurs limites uniques.

Ce projet visait à donner une plus grande visibilité aux artistes handicapé-e-s, tant sur scène qu'en coulisses. Qu'est-ce qui était important pour vous dans ce projet en tant que directrice artistique ? Votre approche artistique

prédomine-t-elle, ou votre travail est-il axé sur le message social que vous voulez transmettre ? Pensez-vous qu'il est de la responsabilité des artistes de sensibiliser à ces sujets ?

Notre premier objectif en tant que collectif d'artistes était de créer une pièce de danse-théâtre divertissante, afin de diffuser notre histoire à grande échelle. Notre deuxième objectif était de créer une pièce de danse-théâtre qui soit facilement accessible et agréable pour tous. Les réactions du public au cours de notre tournée nous ont fait prendre

de mouvement passionnante. Au lieu de me concentrer sur la technicité et la physicalité, j'ai trouvé un sens artistique au travers de la simplicité, de l'absurdité, de l'unicité, de la complicité et des détails nuancés qui distinguent et incarnent la virtuosité.

Dans le cadre de mes collaborations et des productions de danse qui en découlent, je m'inspire de la musique, des films et, surtout, des personnes avec lesquelles je travaille. Je prends plaisir à raconter des histoires et à remettre en question les récits dominants. Les éléments clés de mon pro-

public varié sont des sujets abordés par une majorité d'artistes autour de vous ? Si oui, pourquoi ?

Je ne peux pas parler au nom d'autres communautés marginalisées, mais d'après mon expérience, l'inclusion d'artistes et de publics en situation de handicap est souvent négligée par les artistes et les institutions dans notre domaine. Cela semble découler du manque général d'accessibilité dans notre société, qui exclut les membres de notre communauté des écoles publiques, des événements culturels, des espaces publics, etc. Si les gens n'ont pas l'occasion de se rencontrer et d'interagir, comment la diversité et l'inclusion peuvent-elles se concrétiser ?

Le rapport « Time To Act: Two Years On » (« Il est temps d'agir : 2 ans après ») commandée par le British Council révèle que les professionnel·le·s connaissent mal les œuvres d'artistes handicapé·e·s. Toutefois, les progrès en matière d'accessibilité sont évidents, bien que lents et complexes. Les pays qui accordent la priorité à l'égalité, à la diversité et à l'inclusion sont de plus en plus sensibilisés. Les différences régionales persistent avec en tête, les pays du Nord et de l'Ouest. Des politiques et des budgets dédiés ont contribué à améliorer la situation, mais la diffusion des connaissances reste une priorité.

À mon avis, pour promouvoir une inclusion durable, il est essentiel de donner la priorité à l'accessibilité et de la financer de manière appropriée. Les représentations en plein air permettent de mobiliser efficacement le public et de fournir un accès à la culture. Le soutien financier aux artistes handicapé·e·s devrait tenir compte de leurs besoins spécifiques, en prenant en considération l'inclusion des personnes chargées de faciliter l'accès dans les coûts de production. Les institutions devraient favoriser la diversité des voix, compenser les connaissances et donner la priorité aux expériences vécues dans les discussions sur l'inclusion. Travaillons ensemble à la construction d'un monde bienveillant et inclusif !



Habrá Que Ponerse Cachas © Katrin Aldanondo

conscience de l'impact de notre travail sur la représentation des personnes handicapées, d'autant plus que c'est moi, une femme handicapée et une artiste émergente, qui dirigeait le projet. En tant que directrice artistique, cette pièce incarne ma vision de la pratique inclusive. Les danseur·euse·s handicapé·e·s et non handicapé·e·s participent sur un pied d'égalité à la création du mouvement, iels s'engagent pleinement et s'épanouissent dans le processus créatif et sur scène. La représentation des corps revêt une grande importance dans notre travail. La danse en fauteuil motorisé est célébrée pour sa joie et sa puissance, créant une dynamique

cessus créatif consistent à mettre en évidence les complexités des individus, à la fois ordinaires et uniques, à rendre visible l'invisible pour captiver le public et à renforcer mon esthétique en tant qu'artiste handicapée. Je considère cette identité comme riche et positive. Elle transcende les normes sociétales et les attentes en matière de « dépassement » et de « surperformance ». Pour moi, la virtuosité réside dans l'interaction entre l'intimité et l'ordinaire, le désordre et la subtilité, la puissance et la vulnérabilité.

Diriez-vous qu'actuellement, l'inclusion et la connexion à un



ENTRETIEN CROISÉ ENTRE DARYA EFRAT ET DIANE NIEPCE



© Ingunn Moenn

darya efrat réalise des performances et des installations qui se déplacent avec, entre et en relation avec l'espace, le matériel et les autres. Issues d'histoires violentes et de migrations multigénérationnelles, les œuvres tentent de réconcilier les questions d'identité, de genre et d'appartenance. Elles sont développées entre Jérusalem, New York, Porto, Stockholm et Zagreb. La pratique a été nourrie par de nombreuses personnes tout au long du parcours, ainsi qu'aux départements d'arts visuels et d'anthropologie de l'université Columbia de New York. Plus récemment, elle a été soutenue par le Master en nouvelles pratiques performatives de l'Université des arts de Stockholm.

🌐 daryaefrat.com



© Alípio Padilha

Diana Niepce est danseuse, chorégraphe et écrivaine. Créatrice des pièces "Raw a Nude" (2019) avec Mariana Tengner Barros, "12 979 Days" (2019), "Duet" (2020), "T4" (2020), "Anda, Diana" (Prix SPA, 2021) et "The other side of dance" (2022). En tant que danseuse et interprète contemporaine, elle a collaboré avec des artistes nationaux et internationaux. Curatrice de formations pour artistes handicapés et non handicapés et chercheuse sur les corps non normatifs dans la danse. Auteur de "Anda, Diana" et de la nouvelle pour enfants "Bayadère".

🌐 aniepce.com

Que signifient pour vous «le/s corps divers» ?

darya efrat : Lorsque je pense à la diversité des corps, je pense à l'histoire. Des corps qui traversent le temps, des corps qui se déplacent entre deux espaces, des corps qui portent les traces d'autres corps, des corps qui ne sont pas vus. Je pense également à la façon dont ces corps divers se rencontrent et où, et à la façon dont, malgré les nombreuses différences apparentes, ils sont en fait similaires à bien des égards. En outre, je réfléchis à la notion de "corps" et à la façon dont la perception dominante de celui-ci – comme une entité constante et stable – doit être remise en question. La diversité fait partie intégrante du corps, qui est en perpétuel mouvement et présente des contradictions internes. Cette diversité doit être célébrée.

Une image qui vient à l'esprit est celle de la diversité dissonante dans un wagon de métro, avec sa collection de corps qui se dirigent tous dans la même direction - mais chacun avec son propre motif, son itinéraire prévu et sa destination souhaitée. En prolongeant cette métaphore, la collection caco-

phonique de voyageurs a besoin de la facilitation du wagon de métro et de sa structure pour coexister, et donc la considération de l'accessibilité doit aller de pair avec le travail impliquant des corps/ies divers.

Diana Niepce : Je crois que le secteur culturel apprend encore à travailler avec les notions de diversité. Il cherche encore à créer des pratiques professionnelles plus accessibles et plus équitables.

Dans le domaine du spectacle vivant, le corps a été façonné selon une norme, qui est souvent validiste. Or, détruire les modèles systémiques implique un état de révolution et de violence. Exister dans un corps hors norme, c'est exister dans un état de révolution. Il y aura toujours mon corps et le corps de l'autre, qui différeront toujours, par leur expérience et leur spécificité propres. Cependant, nous ne devons pas oublier que chacun·e vit le monde à travers sa propre expérience, les obstacles que l'autre doit surmonter sont donc invisibles à nos yeux. Cela explique pourquoi les discours d'oppression et d'exclusion sont souvent acceptés, bien qu'ils négligent l'impact

qu'ils ont sur l'autre et sur la société. Il est très dangereux de parler de diversité tout en oubliant que nous ne vivons pas tous·tes la même chose, que les lieux de réflexion sur la création artistique sont encore conçus selon une norme, qui exclut ceux qui n'y correspondent pas.

Qu'est-ce qui apparaît en premier dans votre processus de création ? Votre approche artistique prédomine-t-elle, ou votre travail est-il axé sur le message social que vous voulez transmettre ?

DN : Mes pratiques et mes créations naissent de conflits internes et sociaux. Je passe beaucoup de temps seule à faire des recherches, à vivre au sein de ces conflits et à faire œuvre de résistance. Ainsi, des mois plus tard, lorsque j'arrive au studio, j'ai déjà beaucoup de matière pour travailler.

Cependant, mes travaux portent sur l'existentialisme et sur l'observation, d'un point de vue philosophique, des normes les plus répandues dans la société. À partir du moment où je suis au studio et où j'impose dans une pratique des conflits issus de l'abstraction et de



Tired out – performance de darya efrat © Um Coletivo

la philosophie, tout devient un jeu avec les limites.

Le message et le concept suivent leur propre chemin, qui émerge souvent du dépouillement et de l'élimination du superflu jusqu'à ce que seules demeurent l'essence et l'authenticité de l'action. Travailler sur les conflits consistant souvent à résoudre des problèmes, je passe beaucoup de temps à résoudre des problèmes dans le processus de création, en tenant compte du fait que nombre d'entre eux naissent de l'incompréhension des autres envers mon propre corps, qui diffère du leur.

de : Je m'identifie tout à fait à l'idée de la résolution de problèmes – elle est très présente dans les processus et les pratiques que j'ai également adoptés. J'ai simplement appelé cela "trouver des solutions" ou "chercher des solutions" (un changement terminologique que j'essaie d'introduire dans ma pratique). Lorsque je crée une œuvre, je me trouve souvent dans une négociation constante avec des limites, et c'est dans ces "recherches de solutions" que l'idée artistique s'enchevêtre avec le désir de transmettre un message. Pour moi, le message fait partie intégrante du processus, il en est même inséparable, et je m'efforce – tout en étant conscient des contraintes – de

trouver des solutions qui préservent cette intégrité. L'approche artistique est intimement liée à l'idée qui sous-tend l'œuvre. Comme vous, Diana, je passe beaucoup de temps à réfléchir, à planifier et à me préparer seule, afin de m'assurer qu'une fois que d'autres personnes sont invitées, je peux offrir ou proposer le cadre et les conditions que j'estime essentiels pour créer un environnement et un processus de travail sûrs, bienveillants, fructueux et agréables. Je n'y parviens pas toujours, mais la création et la mise en place de ces conditions sont fondamentales.

Pensez-vous qu'il est de la responsabilité des artistes de sensibiliser à ces sujets ? L'intégration de la diversité dans le cirque contemporain et les arts de la rue peut-elle apporter des changements durables ?

de : Je pense qu'il s'agit là d'une question pertinente. La sensibilisation est vitale et la réponse est donc simple: "Oui. Cependant, je pense également que la sensibilisation peut prendre de nombreuses formes différentes, et pas seulement en abordant des sujets explicites. La sensibilisation peut être réalisée par la multiplicité des méthodes de travail. La responsabilité de la sensibilisation

ne devrait pas reposer uniquement sur les épaules des artistes, mais plutôt être prise en considération par d'autres personnes impliquées dans le processus de création artistique, y compris les programmeurs et les producteurs. Comment la diversité et d'autres questions urgentes peuvent-elles être incluses dans le processus de création d'une œuvre ? Comment penser la diversité non seulement en termes de corps, mais aussi en termes de méthodes, de contextes, d'accessibilité, de relations et de structures de pouvoir, ainsi que d'esthétique ?

Comment la multiplicité peut-elle faire partie intégrante de l'ensemble du processus dès sa création ? Je pense que si ces questions étaient posées, un changement s'opérerait, qui s'éloignerait du produit final singulier pour inclure une relation stratifiée et diversifiée au processus de création d'un travail artistique et de son partage avec d'autres.

DN : Je crois que la responsabilité sociale implique de rendre le monde accessible à tous. Ces causes ne peuvent pas uniquement être la responsabilité des opprimé·e·s. Les institutions et le reste de l'industrie ont aussi la responsabilité de rendre leurs œuvres accessibles à tout le monde. Sinon, nous discriminons une partie de la population.

Il n'y a pas si longtemps, j'ai entendu parler d'artistes qui refusaient d'utiliser la langue des signes car elle « gâchait leur travail » et affirmaient qu'aucune personne dans un fauteuil roulant ne serait intéressée par leur œuvre. J'estime que ces actes de discrimination devraient avoir des conséquences, et qu'il est de notre responsabilité de changer les modèles systémiques liés à la création.

Il faut allouer plus de temps à la création, utiliser différentes ressources pour rendre l'œuvre accessible à tous, les espaces de création et de représentation ont l'obligation d'être accessibles aussi bien au public qu'à l'artiste.

Nous sommes épuisé·e·s par ces actions de sensibilisation, nous voulons voir opérer des changements et être représenté·e·s par des personnes issues de la communauté elle-même.

Comment le public local a-t-il accueilli vos projets ? Avez-vous relevé des différences en fonction du pays de la tournée ? Si oui, quels sont les principaux défis auxquels vous êtes régulièrement confrontés lors de vos tournées ou de la production d'un projet ?

DN : Le public a toujours une réaction très émotionnelle et démonstrative face à mes créations. Je suppose que leur authenticité et leur exposition génèrent et attisent des tensions qui favorisent l'empathie, et que travailler en tenant compte des risques, sur un corps habituellement considéré comme fragile, nous oblige à repenser notre propre condition de spectateur·rice.

Produire ou diffuser des projets signés par des artistes handicapé·e·s implique encore aujourd'hui une lutte active pour faire valoir leurs droits du travail. Les espaces de répétition ne sont toujours pas accessibles à 100% en ce qui concerne la circulation. Les ressources en langue des signes permettant de travailler avec la communauté sourde coûtent cher et il n'existe pas de financements spécifiques pour travailler avec un·e artiste sourd·e ou mettre en œuvre ces ressources dans la représentation. Il n'y a pas de financement pour l'audiodescription ni pour les assistant·e·s personnel·le·s ou de création, et l'inexistence de ces ressources induit un déséquilibre dans le processus d'égalité lié à la création artistique.

de : Bien entendu, je ne suis pas confrontée aux défis que Diana mentionne en matière de production artistique. Néanmoins, je peux comprendre certaines difficultés liées à la réalisation d'un projet artistique. Cela demande d'énormes efforts, et c'est particulièrement difficile pour

les artistes indépendants. Je consacre un temps disproportionné aux activités de production, qu'il s'agisse de demandes de financement, de résidences, d'appels ouverts, de festivals ou d'expositions. Il y a tant de travail à faire pour maintenir le processus artistique lui-même et le partager avec le public. Mes rencontres et mes échanges avec de nombreux autres créatifs confirment qu'il s'agit d'une expérience partagée, et je dirais que l'un des principaux problèmes découle de la manière dont cette question est formulée. Les artistes doivent pouvoir se concentrer sur le contenu et la pratique, plutôt que d'assumer

mon travail dans des contextes où j'avais des affinités locales. J'aimerais partager mon travail plus largement, mais comme ma pratique est orientée vers la communauté et la participation et qu'elle est conçue pour être aussi respectueuse de l'environnement que possible, travailler localement est essentiel.

Les modèles actuels de tournée et de production tendent à promouvoir des processus rapides et à court terme. Je reconnais que la situation évolue progressivement ; cependant, compte tenu des préoccupations environnementales et des ressources (physiques et émotionnelles) des artistes, j'invite



Anda, Diana – performance de Diana Niepce © AP

des responsabilités de production. J'ai parfois entendu dans des panels de discussion lors de festivals et de conférences que s'il y avait plus de producteurs, la situation s'améliorerait. Mais qui prendrait en charge leurs coûts ? À l'heure actuelle, les dépenses sont supportées par les artistes. Cette situation n'est pas viable et doit être modifiée.

En ce qui concerne les tournées, je n'ai pas beaucoup d'expérience dans ce domaine, en partie à cause des défis mentionnés ci-dessus. Jusqu'à présent, j'ai principalement partagé

les programmeurs, les producteurs, les organisateurs culturels et les organismes de financement à continuer de réexaminer les modèles actuels et à s'efforcer de créer des infrastructures plus durables qui s'opposent à l'économie de l'art rapide, instantanée et émotionnellement non durable.



ENTRETIEN AVEC DONIKA RUDI



Donika Rudi est une compositrice kosovare basée à Bruxelles, spécialisée dans la musique acousmatique et électroacoustique. Depuis 2010, elle est directrice artistique du ReMusica Festival au Kosovo. Elle est en outre artiste associée IN SITU, plateforme européenne pour la création artistique en espace public dirigée par Lieux publics (2020-2024). Elle travaille également comme coordinatrice du Fonds européen des festivals pour les artistes émergents (EFFEA) au sein de l'EFA. Enfin, elle est membre en tant que compositrice de la FeBeME (Fédération belge de musique électroacoustique) et de la CEC (Communauté électroacoustique canadienne).

Que signifie pour vous l'expression « corps divers » ?

L'expression « corps divers » signifie pour moi l'unicité, la beauté de la diversité, l'inclusion et l'acceptation, tout en reconnaissant les différences. Je peux facilement faire le lien avec la diversité des sons, le monde des sons. En tant que compositrice acousmatique, mon travail sur les sons m'a appris à être encore plus attentive aux différentes textures, formes et tailles de sons. Mon processus de travail commence par la compréhension de ces différences, de ces caractères, de ces personnalités sonores. Il se poursuit par l'exploration de nouvelles textures jusqu'à la création de la pièce – dont les différentes couches sont composées de tous les sons dont je dispose, des plus petits,

microscopiques et infimes jusqu'aux sons lourds, profonds et graves. Au final, ce processus devient une célébration de la diversité, car chaque son apporte quelque chose d'unique à l'ensemble (à la composition) – comme pour les corps, les personnalités, les capacités et les handicaps.

Nous devons comprendre que nous avons tous des corps différents, qu'il s'agisse de fluidité ou de limitations physiques. Mon objectif, en tant que compositrice, consiste à créer une musique qui tienne compte de ces différences et qui permette à « chaque corps » de faire partie de l'ensemble.

Qu'une personne fasse l'expérience de la musique à travers ses oreilles, sa peau ou son cœur, la contribution mais aussi la perception de chacun-e sont significatives et font partie intégrante

de l'expérience globale. Ces dernières années, je me suis concentrée sur le changement climatique et sur l'exploration de nouvelles façons de vivre la musique et de permettre à chacun-e de s'engager et de faire partie de la musique, quel-le-s que soient ses capacités ou ses antécédents perceptif-ves. Mon travail invite à faire l'expérience de la musique non seulement par des moyens auditifs, mais aussi par d'autres sens. Nous percevons tous la musique différemment. Chaque individu est différent. Tout le monde ne peut pas écouter comme vous. Tout le monde ne peut pas percevoir comme vous. En incorporant différentes expériences sensorielles, je crée une musique qui est inclusive et accessible à un public plus large.

Vous êtes artiste associée IN SITU dans le cadre du projet (UN) COMMON SPACES. Quel est votre rôle ? Comment a-t-il enrichi votre pratique artistique ?

Le fait d'être artiste associée IN SITU dans le cadre du projet (UN) COMMON SPACES a ouvert de nouvelles portes à l'expérience de travail et de connexion aux créations dans les espaces publics. J'ai suivi une formation classique de compositrice de musique instrumentale, mixte et acousmatique, et j'ai donc grandi en écoutant et en jouant mes œuvres à l'intérieur, dans des salles de concert, des théâtres et des espaces fermés. Lorsque j'ai été invitée à devenir artiste associée IN SITU et à créer des œuvres dans l'es-



Lament of the Earth © Hapu Festival, Kosovo

pace public, un monde de pensée complètement différent s'est ouvert à moi. J'y ai découvert une nouvelle façon de travailler, mais aussi l'importance du lien créé avec le public. J'ai également compris comment la présence et les interactions de l'audience pouvaient changer mon point de vue ainsi que ma façon de penser et de créer.

Au final, ce monde proposait également une connexion plus profonde

aussi de coordonner le Fonds européen des festivals pour les artistes émergents (EFFEA) au sein de l'Association européenne des festivals (EFA) m'a aidée à voir et à analyser les deux côtés de la médaille. J'ai pu constater que le réseautage et les échanges ouvrent la voie à des possibilités de coopération nouvelles et créatives, ainsi qu'à une collaboration entre programmateur-rice-s et artistes.



Workshop au Festival Pergine Festival, en Italie

avec la nature, la ville, l'exploration et la recherche entre le monde sonore intérieur et extérieur. Entre 2020 et aujourd'hui, j'ai eu l'occasion de collaborer avec d'autres artistes du réseau, comme Zineb Benzekri avec qui nous avons travaillé sur le projet INSANE – un projet participatif et immersif mêlant installations, paysages sonores et performances. J'ai également eu l'opportunité de présenter mon travail dans de nombreux festivals partenaires d'IN SITU, y compris lors de premières au Kosovo dans le cadre du Hapu Festival à Pristina. Après tout, créer, c'est essentiellement se concentrer sur la plateforme pour collaborer, être en contact avec les publics européens et être présent-e à l'échelle européenne. Le fait d'être artiste et directrice d'un festival de musique – le ReMusica Festival – depuis plusieurs années, mais

Votre travail artistique s'articule autour de préoccupations sociales actuelles. Qu'est-ce qui transparait en premier dans votre processus de création ? Votre approche artistique prédomine-t-elle, ou votre travail est-il axé sur le message social que vous voulez transmettre ?

Je dirais les deux, car cela dépend vraiment du contexte. En tant que compositrice également engagée dans la musique pour le théâtre et le cinéma, mais aussi en tant que membre de la FeBeME, je reçois de nombreuses invitations à composer pour différentes occasions. Dans ces cas précis, c'est le contexte qui définit le processus de travail. Dans d'autres cas, comme lors de mes recherches, je me suis concentrée sur trois thèmes spécifiques : le changement climatique, les expériences sonores pour la commu-

nauté sourde, et des œuvres visuelles. Plutôt que de me mettre directement au travail, j'ai fait des recherches, discuté, lu, écouté et réfléchi en amont et je n'étais jamais sûre que ce que je créais aurait un impact plus tard ou non.

Le processus est toujours amusant. J'aime collecter des matériaux sonores, traiter les sons, changer la forme d'un son, travailler par couches, trouver de nouveaux matériaux, des formes sonores et des textures différentes, puis, petit à petit, commencer à construire. Au fur et à mesure que je façonne et crée une œuvre, je deviens plus exigeante sur la dramaturgie, les détails techniques et la logique de l'œuvre.

Vous développez actuellement le projet « Lament of the Earth », un cycle d'œuvres audiovisuelles abordant le thème du changement climatique et des expériences sonores pour la communauté sourde en combinant la langue des signes et la danse. Pouvez-vous nous en dire plus sur ce projet et sur les objectifs que vous souhaitez atteindre ? Selon vous, comment le public s'engagera-t-il dans ce projet ?

L'idée de « Lament of the Earth » est née lorsque j'ai vu les « bandes de réchauffement », ces graphiques qui représentent visuellement les changements de température à long terme à la surface de la Terre. La pièce initiale de la complainte, une pièce acoustique, a été créée à partir de ces graphiques.

Le texte « Cry of the Earth » de la dramaturge Doruntina Basha, porté par la soprano, la langue des signes, la danse et l'immense costume représentant la Terre, est un élément qui est venu plus tard. Le processus a été très long et a comporté de nombreux ateliers, dont celui que j'ai organisé avec la communauté sourde lors du Pergine Festival en Italie et du Hapu Festival au Kosovo. L'exploration de nouveaux modes de perception m'a beaucoup aidée à



Workshop au Festival Pergine Festival, en Italie

prendre conscience que je voulais me concentrer sur l'inclusion et créer des œuvres ouvertes à tous pour un public plus large, sans aucune restriction ni condition spécifique requise pour être engagé-e.

Mon objectif, avec ce cycle d'œuvres visuelles, est de transmettre l'émotion et l'expérience des sons à travers les mouvements, la danse et le « vernaculaire visuel » 2. Mes collègues de la communauté sourde, présent-e-s lors de la première de « Lament of the Earth » au Kosovo et qui sont venu-e-s me féliciter avec un grand sourire, m'ont remplie de joie. Il ne s'agit pas d'un projet créé pour elleux, mais d'un projet que nous avons créé ensemble. En fin de compte, le projet a eu un impact énorme, plus important que je ne l'avais imaginé.

Diriez-vous qu'actuellement, l'inclusion et la connexion à un public varié sont des sujets abordés par une majorité d'artistes autour de vous ? Si oui, pourquoi ?

Si nous parlons du changement climatique, c'est qu'il s'agit d'un sujet d'actualité et d'un avertissement pour chacune d'entre nous. En tant qu'êtres vivants sur cette Terre, nous devons réagir et prendre des mesures le plus rapide-

ment possible. En ce qui concerne la communauté sourde, la ligne est mince... Je n'aime pas définir et catégoriser les différences. En tant qu'être humain de ce monde, je vois plus loin : l'inclusion signifie embrasser les différences, et nous n'y parviendrons que lorsque nous cesserons de catégoriser et d'étiqueter, lorsque nous embrasserons toute forme de diversité, lorsque nous leverons les barrières et permettrons une meilleure et libre circulation entre les pays.



ENTRETIEN AVEC NIKOLINA KOMLJENOVIC



© Boris Vidošević

Nikolina Komljenović est titulaire d'une maîtrise en histoire de l'art et en littérature comparée de la faculté des sciences humaines et sociales de l'université de Zagreb. Elle est interprète, chorégraphe, voltigeuse, danseuse contemporaine, pédagogue et productrice de l'association ekskena (Eksperimentalna slobodna scena, scène libre expérimentale). Elle s'intéresse principalement à l'idée de la performativité du corps en tant que sujet, explorant les notions de mouvement, de regard, de voix, de présence, d'espace, de temps, de lumière et de relation aux niveaux moléculaire, expérimentiel et relationnel. Nikolina aborde son travail dans un dialogue entre tous ces éléments directement sur scène.

Que signifient pour vous «le/s corps divers» ?

L'inclusion et la représentation d'individus ayant des identités, des origines et des attributs physiques différents sont ce que je considère comme des « corps divers » en général, mais aussi dans les pratiques performatives. Il s'agit d'une reconnaissance et d'une célébration du large éventail d'expériences, de pers-

consciemment ou inconsciemment, dans le piège de la classification des corps selon ces normes. Les mêmes paramètres sont souvent utilisés pour déterminer le succès – qui nous fait nous sentir attirants ou non, qui nous donne confiance ou non. Cette image du corps idéal est unidimensionnelle et célèbre uniquement la jeunesse, comme si le vieillissement n'existait pas. La diversité est source de richesse. Em-

favorise l'empathie, la compréhension et les liens entre les artistes et le public. Chaque corps est un « bon » corps, c'est ce qui le rend intéressant. Un corps conscient, dépendant du décompte des années, mais en présence constante du partage de ce qu'est un « beau » corps. Le corps est une force et aussi un miroir de nos habitudes, de nos connaissances et de nos souvenirs.

Les corps.

Ils sont différents.

Aucun corps n'est identique.

Il n'y a pas deux esprits qui pensent de la même manière.

Alors, comment créer des normes ?

Célébrons la diversité !

Dans votre projet *An Object is transferring into the Subject* #SPINE, vous donnez la priorité à la spécificité de chaque corps et vous considérez la diversité comme un élément positif. Pouvez-vous nous en dire plus sur votre exploration de ce concept dans cette œuvre en particulier ?

Le corps est notre essence. Nous partons du corps et, à la fin, ce corps est la seule chose qui nous reste. Il n'y a pas de nous sans le corps. C'est un organisme vivant qui se remodèle en fonction de ses utilisations. Tout comme l'eau prend forme en fonction de ses limites, le corps utilise le poids et se remodèle activement en fonction de son flux par rapport à l'axe central.



#SPINE © Ivan Marenic

pectives et de capacités qui existent au sein de la population humaine.

L'image du corps idéal a été créée par les médias en fonction des ventes des entreprises. Chaque période de l'histoire trouve sa propre image du corps idéal. Il s'agit de modèles de normes de beauté et nous tombons souvent,

brasser différentes origines raciales et ethniques, être transgenre, non binaire ou non conforme au genre, ou encore valoriser toutes les tailles et formes de corps ainsi qu'un large éventail de capacités physiques et cognitives et de groupes d'âge, permet une représentation plus riche et plus authentique de l'expérience humaine. Cette ouverture



#SPINE © Ivan Marenic

Je commence par mon propre corps. Mon corps est extrêmement performant sur le plan physique – et, en même temps, ses déformations sont très spécifiques. Ce qui est un simple mouvement pour d'autres interprètes est un obstacle pour moi. Cela m'empêche parfois de faire mon travail. Cependant, chaque organisme est spécifique et a ses propres limites. L'idée de ma performance *An Object is transferring into the Subject* #SPINE est de faire prendre conscience au·à la spectateur·rice de son propre corps à travers l'observation et la perception des pos-

sibilités et des limites d'un autre corps spécifique. Aucun des corps n'est idéal, mais ils sont parfaits tels qu'ils sont.

Le corps féminin – le mien – effectue des actions apparemment simples qui sont extrêmement douloureuses pour ce corps particulier. L'accent est mis sur les possibilités et les limites définies par la douleur. Je place mon corps comme un objet dans l'espace, en dissociant les parties du corps en mouvement et en les explorant individuellement, à la recherche de leurs potentiels spécifiques et de leurs seuils

de douleur. Chaque partie du corps est d'abord traitée comme une couche unique, puis les couches sont réunies dans un travail à multiples facettes, comme un tout reconstruit, ouvrant de nouvelles possibilités de mouvement. En objectivant et en dissociant mon corps en plusieurs parties, je cherche une « voie synthétique » vers le sujet : moi-même. La scission entre le sujet (l'observateur·rice) et l'objet (l'observé·e) a lieu à l'intérieur même du sujet, et est transmise dans le corps pour être vue par le public. Je m'oriente vers la subjectivité individuelle de mon corps, en partant du mouvement mécanique du corps-objet. À travers chaque couche du corps, le sujet émerge et communique. En général, dans tous mes travaux, je mets l'accent sur l'individualité et le caractère unique de chaque personne impliquée. Les restrictions sont considérées comme autant d'opportunités de trouver des moyens uniques de se déplacer.

En tant qu'artiste de cirque contemporain, spécialisée dans le tissu aérien, mais aussi en tant qu'interprète de danse, quelle est votre attitude et celle de vos pair·e·s à l'égard du thème du vieillissement dans les arts du spectacle, et cela se traduit-il concrètement dans votre pratique artistique ? Si oui, comment ?

J'ai franchi le cap de la quarantaine, et la sagesse populaire veut qu'un·e artiste de cirque ou de danse soit actif·ve jusqu'à 35, voire 40 ans, puis ne soit plus en mesure de se produire en raison des blessures accumulées, de l'usure du corps, ou simplement de l'âge. Mais d'un autre côté, sur les réseaux sociaux, nous voyons de plus en plus de personnes de 90 ans danser et faire de la gymnastique exigeante. Nous utilisons le corps, qui est l'essence même de notre existence. Il semble qu'en accumulant la connaissance et la pratique sur tant d'années, nous puissions devenir des experts du corps. Je pense donc qu'en vieillissant,

nous devenons de plus en plus des connaisseur-euse-s de ce même corps. Nous nous appuyons davantage sur la technique et, dans l'idéal, nous avons une meilleure compréhension de notre corps par rapport à notre pratique et aux changements qui s'opèrent. En tout cas, mon travail est basé sur cette thèse. En écoutant le corps et les impossibilités, j'essaie de les transformer en possibilités. La question est également de savoir quels sont nos paramètres, nos possibilités et nos attentes en matière de vieillissement. Aussi, comment s'adapter individuellement à ces changements ?

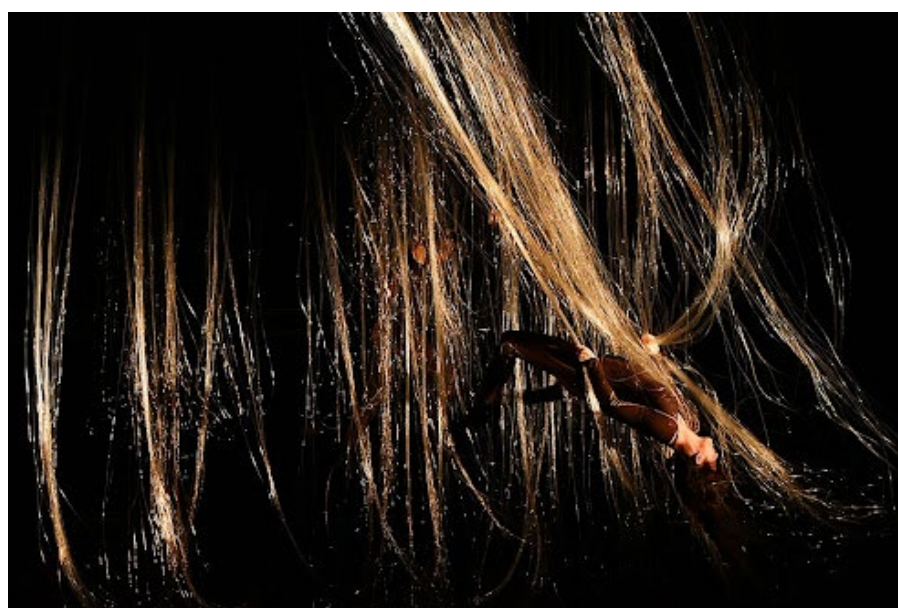
Maintenant que j'ai passé la quarantaine et que je joue un projet de toute une vie – *An Object is transferring into the Subject #SPINE* – je suis confrontée à cette question en ce moment même. Comment le corps change-t-il avec le temps ? J'ai commencé le projet en 2013 et je l'ai présenté en 2015. Cette année, je l'ai joué deux fois après une pause de cinq ans. Il était étonnamment agréable pour moi de rejouer et de voir comment je peux appliquer les connaissances que j'ai acquises au cours des cinq dernières années. Je m'exprime de plus en plus clairement dans mon travail avec le corps, je parviens à mieux isoler les parties, à dé-

placer des unités encore plus petites. Je suis plus persévérante et j'observe donc l'évolution du travail et de mes limites. J'ai l'intention de poursuivre le projet jusqu'à la fin de ma vie et d'enregistrer l'évolution et les changements à l'aide d'un appareil photo.

Le vieillissement dans les arts du spectacle est un parcours complexe et individuel. Il s'agit de s'adapter aux changements physiques, d'adopter de nouvelles orientations artistiques et de continuer à contribuer à la forme d'art de manière significative. En reconnaissant et en valorisant les contributions des artistes vieillissant-e-s, la communauté des arts du spectacle peut favoriser un paysage plus inclusif et plus diversifié qui célèbre les artistes à tous les stades de leur carrière.

Que ce soit à travers vos créations personnelles solo ou à travers la performance in situ, vous explorez le thème de la douleur et du toucher, ainsi que la relation entre le corps et l'espace. Pourquoi était-ce si important pour vous d'inclure et de vous connecter à d'autres êtres vivants dans vos créations circassiennes ?

Dans ma performance solo *An Object is transferring into the Subject #SPINE*, j'explore le thème de la douleur, de l'endurance et du toucher. L'accent est mis sur la déformation de mon corps. Je m'en sers pour créer des mouvements. Il est constitué par la fonctionnalité pure du corps concret, c'est-à-dire l'incapacité du corps concret à effectuer certains mouvements. Le point de départ est la prise de conscience de l'organisme complexe qu'est le corps lui-même – en partant de mouvements simples pour arriver à des mouvements de plus en plus complexes. La douleur est palpable et omniprésente, et par l'action je repousse les limites de l'endurance. L'idée est de trouver une issue à la douleur et d'améliorer l'articulation du corps à l'aide du mouvement. L'endurance d'un corps et l'espace sont des thèmes que j'aborde également dans mes autres projets, en particulier *The Heat, If I Play a New Game* et *The Thin Line*. Je veux explorer l'intangible, la dissolution des formes et une atmosphère. Je m'intéresse à l'espace créé et à son caractère en constante évolution. Par ailleurs, je définis l'espace comme universel, vide. Le sens est inscrit chez le spectateur et établi par l'acte de représentation. Une action physique réaliste attire les spectateurs dans l'espace de la performance, leur permettant de devenir des participants empathiques. *The Thin Line* développe principalement le travail participatif sollicitant l'empathie du/de la spectateur-riche. Dans toutes les œuvres mentionnées, l'espace n'est pas seulement physique, mais aussi imaginaire, sensoriel et dirigé par le regard de chaque individu. Cet espace, observé sous de nombreux angles, ouvre une nouvelle vision et une nouvelle interprétation pour chaque spectateur-riche. Par exemple, *The Thin Line* et *If I Play a New Game* sont des pratiques qui continuent à ajouter de nouvelles couches d'interprétation et de performance avec chaque nouvelle œuvre et chaque nouvel acte de performance.



The Thin Line © Ognjen Karabegović

**While performing these projects,
what sort of reaction do you get
from the audience ?**

Le public.

Plus la performance est subtile,
plus il respire avec moi,
plus la performance est silencieuse,
plus il veille à ne pas faire de bruit,
plus il contrôle l'intensité et reflète les
articulations du corps.

Mes spectacles sont sensoriels. Ils occupent l'ensemble du corps et mettent en action les cellules migratrices. Ils ne sont ni rationnels ni codés. Ils sont constitués d'une multiplication d'intro (impro) -spections axées sur la présence performative, créant des événements spatio-temporels qui forment leur propre langage de processus et leur propre méthode d'expression.

Le sens est donné par le·la spectateur·rice. Il ne peut exister que dans un contexte, et le contexte de chaque spectateur·rice est la principale chose que sa propre mémoire lui fournit. Je travaille au développement d'un système de composition en temps réel dans lequel l'interprète exécute une action ou un acte qui n'est pas chargé-e d'une signification claire et logique, symbolique ou fictive. Il s'agit de reconnaître chaque individu dans l'espace et de rechercher la rencontre entre l'émetteur·rice et le·la récepteur·rice, un espace que tous·tes deux créent ensemble. En fin de compte, ce qui m'intéresse, c'est ce que nous avons créé ensemble.

DIVERSITÉS URBAINES ÉMERGENTES ET ESPACE PIÉTONNIER. ENSEIGNEMENTS D'ÉLEUSIS 2023

Un article de Dimitra Kanellopoulou



Dimitra Kanellopoulou est architecte-ingénieur, titulaire d'une maîtrise en urbanisme et d'un doctorat en géographie humaine. Sa thèse de doctorat portait sur les politiques d'aménagement de l'espace public et les pratiques urbaines dans le centre historique d'Athènes (Grèce). Depuis 2019, elle occupe le poste de professeur associé à l'école d'architecture de l'ENSAPM à Paris. Ses recherches portent sur la marche urbaine, l'espace public, la mobilité douce et le tourisme appliqués à l'aménagement du territoire en utilisant des méthodes quantitatives et qualitatives et une variété de perspectives (économiques, sociologiques, psychologiques) pour étudier ce domaine. Son expérience en matière d'enseignement porte sur la théorie de l'urbanisme, le tourisme urbain et la méthodologie du travail sur le terrain. En 2018, elle crée Politopia | walking cities, une société de conseil spécialisée dans les questions liées à la marchabilité et à la conception participative.

Lors de la première visite de la ville d'Éleusis, la petite équipe d'architectes venus de France n'avait qu'un seul « outil » en main : marcher avec les habitants de la ville, chercher à explorer les éléments avec lesquels l'identité moderne d'Éleusis est sur le point d'être formée. Visiter le site de l'atelier pendant trois années consécutives (2021-2023) et s'interroger sur

la variété des façons d'expérimenter l'espace public, mais aussi chercher des moyens par lesquels la diversité inhérente à la ville pourrait conduire à l'émergence de nouveaux espaces et opportunités de vie publique, était un pari que l'équipe a spontanément voulu tenter. En marchant, en discutant avec diverses minorités de la population et des acteurs locaux et en pro-

posant divers actes d'appropriation d'espaces décentrés et abandonnés, l'équipe de l'exposition *Revisiting the landscapes of Elefsina* a cherché à comprendre comment investir et fédérer autour de l'émergence de paysages et de pratiques diverses dans l'espace public peut constituer un nouveau récit collectif de la vie et du devenir de la ville.

La question de la diversité en milieu urbain

La question de la *diversité* est depuis longtemps au cœur des débats dans les domaines de la politique, de l'urbanisme et des sciences humaines. Dans les arts, la diversité est devenue une question célèbre pour revendiquer les droits des groupes minoritaires et mettre en évidence diverses conditions marginales. En plus d'être un sujet de premier plan dans les arts du spectacle ou les actions mises en scène, la *diversité* est un élément structurel des communautés humaines et est deve-

nue une question de premier plan dans l'évolution des environnements urbains contemporains. À la difficulté de faire de la *diversité* une condition fondamentale des communautés humaines s'ajoute celle de trouver une définition correcte du concept. Si le concept de *diversité* est intimement lié à l'espèce humaine, il est souvent examiné sous l'angle de l'apparence physique, du statut économique et social ou encore des expressions corporelles. En ce qui concerne l'espace physique, la diver-

sité est principalement négociée dans l'espace public à travers la variété des formes urbaines et les multiples façons de pratiquer la ville en fonction de notre statut social, de notre groupe ethnique ou de notre groupe d'âge.

Le concept de *diversité* est lié (depuis l'aube des métropoles modernes) à la quête de l'innovation ainsi que du progrès social et culturel. Par conséquent, parler de *diversité* amène les professions liées à l'urbain à parler

des moyens d'inclure et d'impliquer différents groupes de personnes dans les débats et les actions concernant la transformation des environnements urbains. Il n'est donc pas exagéré d'affirmer que le concept de diversité est éminemment lié à la communauté et à la collectivité.

Depuis les années 1960, l'art investit les places et les rues de la ville¹... Une diversité apparente de la vie sociale dans la ville, cachée par des différences de pouvoir hiérarchiques croissantes qui font de l'expérience de vie dans la ville une exposition à la différence et à l'injustice². Le sociologue Richard Sennett parle de la différence et de la diversité comme des qualités primordiales du réalisme urbain et nous invite à regarder de plus près les espaces marginaux et délaissés afin de célébrer leur rôle structurel dans la vie sociale et culturelle³. Bien que la diversité soit reconnue comme une qualité très appréciée pour la vie urbaine et l'urbanité, elle devient également une caractéristique menacée dans le monde globalisé actuel, où les modes de vie et les principes de conception sont homogénéisés⁴. Les arts jouent un rôle majeur dans l'expression culturelle et peuvent,



Walk in the shipwreck area at the west coast of Eleusis, guided by Alexandros Mistriotis. Among the participants, students from the department of Seine Saint Denis. © Dimitra Kanellopoulou, 2023

en réalité, constituer un « véhicule » efficace pour promouvoir le pluralisme culturel⁵. Les villes sont des espaces de grande hétérogénéité et de production de pouvoirs systématiques de domination, d'exclusion et de ségrégation⁶. Les débats se multiplient sur le potentiel de certains environnements à jouer un rôle réparateur face à la marginalisation sociale et à l'enfermement du tissu urbain⁷. Différents chercheurs suggèrent que les

problèmes de manque de diversité sont en fait le résultat d'un manque de cohésion urbaine, en particulier entre les espaces publics⁸. Le débat reste ouvert sur la manière dont les divers territoires des villes peuvent offrir de nouveaux récits sur la vie communautaire, l'émancipation des citoyen-ne-s et les sphères publiques émergentes dans un contexte de crise économique et environnementale récurrente.

La marche comme méthode pour comprendre l'environnement urbain

Depuis les flâneurs du 19^e siècle jusqu'à l'œuvre fondatrice de la journaliste américaine Jane Jacobs, la marche est célébrée comme un moyen d'explora-

tion des réalités urbaines complexes, et de liaison à la modernité et à la condition urbaine⁹. Des expériences d'errance du situationniste français Guy

Debord aux méthodes plus structurées de l'architecte et urbaniste américain Kevin Lynch, la marche s'est progressivement imposée comme un outil ef-

¹ Miles M. (1997). *Art space and the city: public art and urban futures (L'espace artistique et la ville: art public et avenir urbains)*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203973110>

² Howell W. (2019). *Anonymity and diversity: a phenomenology of self-formation in urban culture (Anonymat et diversité: une phénoménologie de la formation de soi dans la culture urbaine)* *Topoi: An International Review of Philosophy (Topoi: étude internationale de la philosophie)* 471-480. <https://doi.org/10.1007/s11245-018-9605-x>

³ Sennett R. (1994). *La chair et la pierre: le corps et la ville dans la civilisation occidentale (First)*. W.W. Norton & Company

⁴ Curnier S. et Palmer R. (2023). *Universal Singular: Public Space Design of the Early 21st Century (Universel et singulier: l'aménagement des espaces publics au début du 21^e siècle)*. Birkhauser. Récupéré le 16 août 2023 à l'adresse <https://search.ebscohost.com/login.aspx?>

⁵ Schensul, J. J. (1990). *Organizing Cultural Diversity through the Arts (Organiser la diversité culturelle à travers les arts)*. *Education and Urban Society*, 22 (4), 377-392. <https://doi.org/10.1177/0013124590022004005>

⁶ Salama, Ashraf M. et Thierstein, Alain (2012) *Rethinking urban diversity (Repenser la diversité urbaine)*. *Open House International*, 37 (2). pp. 4-5. ISSN 0168-2601

⁷ Weber AM, Trojan J. *The Restorative Value of the Urban Environment: A Systematic Review of the Existing Literature (La valeur réparatrice de l'environnement urbain: revue systématique de la littérature existante)*. *Environ Health Insights*. 26 nov. 2018; 12: 1178630218812805. DOI: 10.1177/1178630218812805. PMID: 30505146; PMCID: PMC6256310.

⁸ Pinto AJ, Remesar A. PUBLIC SPACE NETWORKS AS A SUPPORT FOR URBAN DIVERSITY (LES RÉSEAUX D'ESPACES PUBLICS COMME SOUTIENS DE LA DIVERSITÉ URBAINE). *Open House International*. 2012; 37 (2): 15-23. <https://login.portail.psl.eu/login?url=https://www.proquest.com/scholarly-journals/public-space-networks-as-support-urban-diversity/docview/2299746520/se-2>.

⁹ Chad Bryant, Arthur Burns, Paul Readman, Chad Bryant, Arthur Burns, Paul Readman, *Walking Histories 1800-1914 (Histoires de promenades 1800-1914)*, 2016



Walk in the area of the abandoned factory for the production of wine and spirits, KRONOS
© Dimitra Kanellopoulou, 2022

ficace d'exploration des dynamiques urbaines. Les sciences sociales utilisent depuis longtemps la marche comme méthode d'analyse des conditions de vie, des pratiques quotidiennes et des interactions sociales¹⁰. L'expérience de la marche diffère considérablement en fonction des inégalités urbaines, sociales et spatiales. Depuis les années 1960, la marche est particulièrement explorée dans les arts (voir le travail de Richard Long ou de Hamish Fulton) en tant que pratique de nouveaux modes de perception et de compréhension de

la relation entre l'espace, le temps et le corps¹¹. De nombreux ouvrages traitent de la question de la marche comme élément opérationnel de compréhension du fonctionnement de la ville et de l'évolution des imaginaires¹². Comme le suggère Andrew Goodman¹³, « La marche invite à une intimité et à un engagement actif avec les singularités qui composent une expérience qui rompt avec les actions homogénéisantes de la ville ». Les anthropologues Tim Ingold et Jo Lee Vergunst nous invitent à nous concentrer sur le lien qui existe entre

les rythmes sociaux, les émotions et la pensée¹⁴. WalkingLab, un projet international de recherche-création, propose la création de réseaux de collaboration autour des méthodologies et des pédagogies de la marche¹⁵. Pour l'artiste Claire Blundell Jones, la marche est un acte de création de lieux et d'expérience corporelle¹⁶. Des entretiens réalisés en marchant ont été utilisés pour comprendre l'embourgeoisement, mais aussi les modèles d'urbanisation¹⁷. Lors de leurs expériences, Opezzo et Schwartz (2014, p. 1142) montrent comment la marche peut stimuler la créativité et la réflexion sur soi-même¹⁸. D'autres chercheurs affirment que la marche « naturelle » d'intensité modérée détend les fonctions exécutives et ouvre la voie à la « flexibilité » de la pensée associative et de l'idéation¹⁹. Cependant, la marche est aussi un moyen de produire des significations sur les lieux de la vie quotidienne. La pratique de la marche contribue aux sentiments de joie ou de tristesse, de bien-être ou de malaise²⁰. Le philosophe français Michel de Certeau a célébré la marche comme un puissant mode de résistance politique contre les planificateurs et les architectes dont les projets tendent souvent à imposer l'ordre dans les espaces urbains²¹. À vrai dire, la marche peut constituer une méthode très utile

¹⁰ O'Neill M. et Roberts B. (2020). *Walking methods: research on the move (Méthodes de marche: la recherche en mouvement)*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315646442>

¹¹ Hahn, Daniela. « *Performing Public Spaces, Staging Collective Memory: '50 Kilometres of Files' by Rimini Protokoll* » (*Interprétation des espaces publics, mise en scène de la mémoire collective: "50 kilomètres de fichiers" par Rimini Protokoll*). TDR (1988-) 58, n° 3 (2014): 27-38. <http://www.jstor.org/stable/24584814>.

¹² *Walking in Cities: Quotidian Mobility as Urban Theory, Method and Practice (Marcher dans les villes: la mobilité quotidienne comme théorie, méthode et pratique urbaines)* par Brown Evrick, Shortell Timothy

¹³ Andrew Goodman. *Walking with the World: Toward an Ecological Approach to Performative Art Practice (Marcher avec le monde: vers une approche écologique de la pratique artistique performative)*, in Klaus Benesch et François Specq (eds.) *Walking and the Aesthetics of Modernity (La marche et l'esthétique de la modernité)*, 2016

¹⁴ Vergunst, J.L. et Ingold, T. (Eds.). (2008). *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot (Les chemins de la marche: ethnographie et pratique à pied)* (1re éd.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315234250>

¹⁵ O'Neill M. et Roberts B. (2020). *Walking methods: research on the move (Méthodes de marche: la recherche en mouvement)*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315646442>

¹⁶ Idem

¹⁷ *Walking in the European City Quotidian Mobility and Urban Ethnography (Marcher dans la ville européenne: mobilité quotidienne et ethnographie urbaine)* Timothy Shortell, Evrick Brown

¹⁸ *Give Your Ideas Some Legs: The Positive Effect of Walking on Creative Thinking (Faites partir vos idées du bon pied: l'effet positif de la marche sur la pensée créative)*

¹⁹ Sigmund Loland (2021) *The poetics of everyday movement: human movement ecology and urban walking (La poésie du mouvement quotidien: écologie du mouvement humain et marche urbaine)*, *Journal of the Philosophy of Sport*, 48: 2, 219-234, DOI: 10.1080/00948705.2021.1915148

²⁰ Lager, D. R., Van Hoven, B. et Huigen, P. P. P. (2021). *Les promenades de quartier comme fabrique des lieux à la vieillesse*. *Social & Cultural Geography*, 22 (8), 1 080-1 098. <https://doi.org/10.1080/14649365.2019.1672777>

²¹ Middleton, J. (2011). *Walking the city: the geographies of everyday pedestrian practices (Marcher dans la ville: géographies des pratiques piétonnes quotidiennes)*. *Geography Compass*, 5 (2), 90-105.

pour mieux comprendre un espace urbain, son histoire et les pratiques des différents groupes au cours du processus de patrimonialisation²². En outre,

comme l'affirme Filipa Matos Wunderlich, les rythmes de marche produits par les différences entre les personnes qui s'adonnent à cette pratique ances-

trale se mêlent aux temporalités des lieux et ont transformé les environnements urbains en réalités ressenties²³.

L'expérience Éleusis²⁴

Lorsqu'en 2017, l'architecte français Patrick Bouchain s'est rendu dans la ville d'Éleusis (Grèce) dans le cadre des préparatifs de la candidature à la Capitale européenne de la culture, le territoire déployé sous ses yeux était des plus délicats, avec de nombreux éléments non décortiqués pour « l'œil » d'un visiteur étranger. Hélas, Bouchain et son

proche de la capitale grecque au passé historique chargé de récits de la mythologie grecque, de vestiges antiques, de traces d'activités antiques entre l'Athènes classique et le sanctuaire dédié à Déméter et Coré (Perséphone), évolue aujourd'hui comme un amalgame bruyant de bâtiments en ciment, d'activités industrielles, d'épaves et de sites

pour son paysage industriel dominant, la dégradation constante de son environnement, ou encore l'occupation de son littoral par des activités portuaires et de raffinage. Témoins d'une industrie florissante au début du 20^e siècle, certains bâtiments sont restés jusqu'à aujourd'hui les témoins d'une gloire passée (comme le complexe Kronos, le bâtiment IRIS, l'ancienne usine pétrolière au bord de la mer...). Néanmoins, ce même paysage (célébré par les foules d'Athéniens visitant les Mystères d'Éleusis dans le passé, et le site archéologique ou l'Aeschylia Festival de nos jours) ne cache pas ses cicatrices, dues à l'exploitation extensive du paysage à des fins de développement industriel (comme dans les carrières de marbre).



Walk in the neighbourhood of Mikrasiatika (refugees from Asia Minor) © Dimitra Kanellopoulou

ami proche et directeur de l'institution des arts du cirque Le Plus Petit Cirque du Monde²⁵ Eleférios Kechagioglou, étaient déjà familiarisés avec d'autres expériences en France sur les méthodologies d'immersion dans le but de mieux comprendre un environnement urbain. Éleusis, petite ville portuaire

archéologiques célèbres (comme l'Éleusinion mais aussi les tombes préhistoriques du « cimetière occidental » qui a été identifié comme la tombe des « Sept contre Thèbes »). Située à seulement vingt kilomètres de la ville d'Athènes, Éleusis était jusqu'à ces dernières années une zone marginalisée, réputée

Le pari d'accueillir la Capitale européenne de la culture dans des conditions aussi incertaines, avec une administration publique faible en personnel et une crise financière chronique des autorités locales et de l'État grec, était certainement courageux, mais valait la peine d'être tenté. Suite au succès de l'annonce de l'accueil de la Capitale européenne de la culture, une petite équipe d'architectes est arrivée pour la première fois sur le site en 2021²⁶ afin d'interroger à travers des laboratoires ambulants extérieurs les significations plurielles de la ville telles qu'elles ont été exprimées et créées par les habitants contemporains d'Éleusis. L'objectif d'une telle interrogation était double : premièrement, l'acte de marcher était

²² Svensson, M. (2021). *Walking in the historic neighbourhoods of Beijing: walking as an embodied encounter with heritage and urban developments* (Marcher dans les quartiers historiques de Pékin: la marche comme une rencontre incarnée avec le patrimoine et les développements urbains). *International Journal of Heritage Studies*, 27 (8), 792-805. <https://doi.org/10.1080/13527258.2020.1821240>

²³ *Walking and Rhythmicity: Sensing Urban Space* (Marche et rythmique: ressentir l'espace urbain), Wunderlich, FMRoutledge, 2008

²⁴ Le nom de la ville est utilisé dans le texte de deux manières différentes: Éleusis est le nom en grec ancien, tandis qu'Elefsina est le nom utilisé en grec moderne. Selon le Dictionnaire de la langue grecque moderne, « Elefysis » est un dérivé du nom « Eleusis ». Éleusis signifie « arrivée, venue », parce que la région était un lieu de rassemblement pour ceux qui participaient aux Mystères d'Éleusis.

²⁵ Basé à Bagneux en région parisienne.

²⁶ L'équipe a été formée grâce à l'initiative de Patrick Bouchain, Loïc Julienne (de l'agence française Construire) et Eleférios Kechagioglou, directeur du Centre des Arts du Cirque et des Cultures Émergentes « Le Plus Petit Cirque du Monde ».

revendiqué en tant qu'acte de rencontre avec l'identité contemporaine de la ville. En étant présente dans la ville pendant les promenades et en associant des personnes de différents quartiers, groupes sociaux, âges, professions, l'équipe sera à la recherche d'un récit commun partagé de ce qu'Éleusis pourrait raconter aujourd'hui sur son histoire. Les *ergastiria* (« laboratoires » en grec) ont été organisés de manière progressive pendant trois années consécutives (2021-2023). Les premières années, les promenades se sont concentrées sur divers paysages d'abandon avant d'approfondir l'enquête dans les zones d'habitation. Diverses formes de méthodes ont été testées ; des promenades en petits groupes sur différents itinéraires ont permis d'explorer la manière audacieuse dont les cultures des minorités imprègnent l'espace d'habitation et investissent la forme du tissu urbain. Deux d'entre elles constituent des minorités importantes à Éleusis : les Mikrasiates (première vague arrivée après 1922) et les Pontiens (arrivés à la fin des années 1960). Parallèlement aux promenades organisées dans les espaces de vie quotidienne, l'équipe a mené des entretiens ciblés avec certains représentants des communautés afin de mettre en évidence la manière dont ces dernières ont investi, au fil de l'histoire, le logement et l'espace tout en construisant des réseaux d'entraide. En « entrant » à pied dans le quartier d'une communauté, les participants (habitants d'autres quartiers de la ville, membres des équipes d'accueil, équipe d'architectes) ont été confrontés à diverses formes de diversité, discutées lors des débats de clôture à la fin de la journée ²⁷.

Une première chose qui a été mise en évidence est la multiplicité des façons de s'approprier l'espace public avec peu de moyens. L'observation de la façon dont les maisons étaient construites sur une typologie modeste mais efficace (un étage avec cour et passages collectifs à l'arrière) a permis de constater une

façon géniale d'occuper un espace de vie limité mais aussi de créer des atmosphères variées pendant la journée ; les petits passages se transformaient en salles de séjour ouvertes pour discuter entre voisins, tandis que les toits communs assuraient structurellement le complexe des maisons rudimentaires construites en briques de terre.

À plus grande échelle, l'histoire de la ville est liée à la diversité de ses populations. Les minorités ethniques arrivées ici pour des raisons professionnelles ont façonné l'environnement urbain avec les moyens du bord. Pour certain-e-s, la proximité de sites industriels a été le premier facteur d'installation tandis que pour d'autres, leur statut illégal les a obligés à chercher des terrains (non constructibles) aux marges de la ville. Ces différentes formes d'occupation de l'espace public témoignent d'un système d'évolution de la ville extrêmement adaptatif.

À l'heure actuelle, les villes ont bénéficié de travaux d'infrastructures qui modifient peu à peu leur paysage (réaménagement des places, promenade du front de mer, restauration du bâtiment IRIS...). Alors que de nouveaux espaces publics émergent à Éleusis, le débat reste ouvert sur le devenir de l'espace public dans une ville où ce sujet n'a jamais été prioritaire (ni pour la population, ni pour les politiques). Cependant, lors des actions des Capitales européennes (Mystères), l'espace public d'Éleusis s'est révélé très malléable, riche d'expériences et d'atmosphères, capable d'accueillir des pratiques et des publics variés. Cette malléabilité était peut-être le résultat d'une identité indéterminée et d'une séquence de villes inachevées, qui sont beaucoup plus précieuses dans des conditions de gouvernance et de financement aussi complexes. Au cours de la deuxième année de laboratoires, un espace résiduel insignifiant dans un tissu fragmenté, derrière un supermarché, a suscité notre intérêt.

Marcher dans l'espace urbain était encore un acte de confrontation à la diversité. L'expérience d'Éleusis a montré comment les différentes promenades fonctionnent comme des fissures révélant les différentes normalités de la ville, mais aussi comme des points de suture rassemblant des réalités fragmentées. Les laboratoires de marche ont montré comment diverses populations revendiquent des récits pluriels de leur vie en ville. En outre, les marches et les actes de création de lieux ont mis en évidence les marges d'investissement dans le capital social qui, à son tour, peut transformer des espaces abandonnés en centres de vie communautaires émergents. Par le simple fait de se déplacer dans l'espace urbain, le corps humain devient le support d'une nouvelle lecture de *l'urbanité*, non pas en s'intéressant aux formes et aux fonctions, mais en mettant l'accent sur les souvenirs et la temporalité des pratiques qui donnent un sens à la fois individuel et collectif à des espaces triviaux. Un environnement où l'on s'engage corporellement est coloré par des dispositions culturelles, des modes d'appartenance, des allégeances sociales. L'exposition des corps dans l'espace public invite à un accord tacite commun, celui d'une ville partagée et dont l'identité est négociable en permanence à travers les actions de ses citoyens.

Remerciements à Eleférios Kechagioglou, au Comité d'organisation d'Eleusis 2023 : Zetta Pasparaki, Georgia Voudouri, Chryssa Martini, à toute l'équipe de Time Circus, aux architectes Amine Slimani et Alexis Gonin et à la conservatrice des arts du spectacle, Valia Kardi.

²⁷ Les ateliers se sont déroulés chaque année sur une période d'une semaine et les laboratoires de marche ont été menés essentiellement le matin, tandis que l'après-midi, l'équipe et les participants travaillaient sur l'activation d'un espace public.

LA CHARTE DU/DDES CORPS DIVERS

LA CHARTE CIRCOSTRADA POUR LA DIVERSITÉ

Introduction

La Charte Circostrada pour la Diversité est le résultat d'un processus collectif de près d'un an entre les membres du comité interne Le/s corps « divers », l'équipe de coordination de Circostrada et des expert·e·s externes travaillant sur les questions d'inclusion, de justice, d'équité et d'accessibilité dans les arts.¹

Élaborée entre 2022 et 2023, la Charte définit un cadre pour le réseau et ses membres affilié·e·s afin de promouvoir un écosystème plus inclusif pour les artistes et les professionnel·le·s travaillant dans notre secteur. Cela signifie qu'il faut aborder de manière proactive les formes complexes et imbriquées de discrimination structurelle, institutionnelle et systémique à l'encontre de certains groupes et individus dans notre société, et la manière dont elles peuvent se manifester dans les activités du réseau - en particulier en ce qui concerne l'âge, le handicap, l'identité de genre, l'expression de genre et l'orientation sexuelle, la grossesse et la parentalité, la race, la religion et les croyances. Dans un contexte de prise de conscience mondiale de nombreux systèmes d'oppression, grâce notamment au Mouvement for Black Lives, à #metoo et aux luttes anticoloniales, Circostrada s'efforcera d'être plus solidaire.

Circostrada est résolument en faveur du partage des responsabilités entre tous les acteurs de terrain et s'efforcera de favoriser la solidarité, la mutualité et la réciprocité entre ses pairs à l'échelle internationale. Le réseau souhaite s'engager dans un dialogue ouvert et privilégier une méthode « non moralisatrice » de sensibilisation et de responsabilisation, pour le réseau lui-même et pour les autres. Les suggestions et bonnes pratiques présentées dans cette Charte ne sont pas une condition à la participation aux activités de Circostrada et/ou à l'adhésion au réseau, mais doivent être reconnues et approuvées par l'ensemble des membres, artistes, organisateur·rice·s de festivals, participant·e·s et autres invité·e·s impliqué·e·s dans le programme d'activités de Circostrada.

En tant que réseau européen, Circostrada valorise la grande diversité des contextes et environnements dans lesquels évoluent tous ses membres. En outre, il reconnaît que l'héritage des histoires géopolitiques coloniales continue à produire des disparités de pouvoir, des préjugés inconscients et d'autres injustices en Europe et au-delà.

Le réseau veillera à ne pas discriminer les membres non européen·ne·s pour raisons écologiques et continuera à inviter des personnes des pays du Sud à voyager afin d'assurer l'égalité des chances.

La Charte Circostrada pour la diversité se construit chaque jour. Le comité interne Le/s corps « divers » se réunira une fois par an pour évaluer les progrès du réseau Circostrada par rapport aux objectifs fixés et pour enrichir le contenu de la Charte.

¹ Nous remercions tout particulièrement Makarena Marambio pour son expertise et Nick Zelle pour son œil avisé.

1. Activer le changement

Ce sur quoi il faut se concentrer :

- Créer une culture de l'attention envers tous·tes, et en particulier envers ceux·elles qui sont victimes d'une forme quelconque de discrimination
- Offrir des opportunités à des personnes issues d'horizons et de contextes divers, qu'il s'agisse du genre, des capacités, de l'origine ethnique, de la religion ou des conditions sociales et économiques.
- Remettre en question les héritages coloniaux et impériaux et les relations de pouvoir hégémoniques qu'ils produisent au sein du secteur culturel et des institutions

Ce que le réseau Circostrada va faire :

- Assurer la formation des membres de Circostrada sur les thèmes d'IDEA²
- Recruter un·e délégué·e à l'équité et à la lutte contre les discriminations au sein du réseau
- Donner davantage de capacités aux dirigeant·e·s issu·e·s de la diversité grâce à des programmes de mentorat

2. Visibilité des groupes sous-représentés

Ce sur quoi il faut se concentrer :

- Sensibiliser aux discriminations visibles et invisibles présentes dans notre société à l'encontre des individus, que cela concerne l'âge, le handicap, l'expression de genre et l'orientation sexuelle, la grossesse et la maternité, l'origine ethnique, ou encore la religion et les croyances
- Aborder le fait que le secteur culturel dans son ensemble est en partie responsable de la sous-représentation de certains groupes et qu'il doit inventer de nouveaux paradigmes

Ce que le réseau Circostrada va faire :

- Travailler à la création d'espaces au sein du réseau où les membres se sentent suffisamment en sécurité et soutenu·e·s pour exprimer leurs besoins et être entendu·e·s
- Promouvoir des normes esthétiques non dominantes et non hégémoniques dans le secteur des arts en ce qui concerne les complexités et les particularités de l'expression culturelle
- Encourager des groupes de personnes discriminées à participer à nos programmes et activités, et supprimer les obstacles qu'il·elle·s pourraient rencontrer pour cela.

3. Accessibilité

Ce sur quoi il faut se concentrer :

- Affirmer que les personnes handicapées ont droit à l'égalité de traitement, à l'égalité de respect et à l'égalité d'accès aux activités culturelles et aux opportunités d'emploi
- Plaider en faveur d'une plus grande accessibilité à l'information, aux lieux et aux infrastructures dans le secteur culturel
- Reconnaître et affronter les normes souvent validistes du corps dans le cirque contemporain et les arts de la rue

Ce que le réseau Circostrada va faire :

- Créer et appliquer des directives en matière d'accessibilité, qui seront partagées avec nos partenaires événementiels
- Travailler à rendre les activités de Circostrada accessibles à tous les types de handicaps grâce à l'aide d'expert·e·s, y compris des expert·e·s issu·e·s de la communauté des personnes handicapées
- Défendre ces questions au niveau européen, en collaboration avec d'autres réseaux et institutions culturelles

² Inclusion, diversité, équité, accessibilité

4. Organisation d'événements équitables et inclusifs

Ce sur quoi il faut se concentrer :

- Sensibiliser au fait que les événements culturels peuvent refléter les attentes normatives de la société et contribuer à la marginalisation systémique d'individus et de groupes
- Élargir la diversité des représentations et des récits dans les événements internationaux
- Reconnaître que la diversité et l'inclusion véritables ne peuvent avoir lieu que dans le contexte de réunions et d'interactions sûres

Ce que le réseau Circostrada va faire :

- Considérer que les préjugés sociologiques sont un paramètre lors de la conception de l'ensemble des événements et programmes
- Créer du contenu curatorial afin de contextualiser les événements dans le cadre de la culture locale (ville/région/pays)
- Contextualiser le travail de plaidoyer effectué sur place autour des questions d'IDEA
- Soutenir financièrement les artistes handicapé-e-s, les inclure en amont dans le processus de production, et prendre en compte leurs besoins spécifiques en termes de budget

5. Mobilité internationale équitable et inclusive

Ce sur quoi il faut se concentrer :

- Comprendre les inégalités de mobilité dues aux visas, aux passeports et aux accords internationaux, ainsi que le fait que voyager en tant que personne trans ou non binaire peut être problématique
- Prendre au sérieux la montée du nationalisme et du nativisme, y compris en Europe, et la manière dont cela entrave la coopération internationale
- Accepter la responsabilité des réseaux internationaux pour faciliter les rencontres transnationales et l'unité au-delà des frontières nationales
- Interroger la manière dont les réseaux comme Circostrada peuvent être complices des inégalités liées à la mobilité internationale

Ce que le réseau Circostrada va faire :

- S'efforcer de sélectionner les invité-e-s des panels au-delà des considérations liées aux difficultés de production, aux coûts financiers et à l'impact écologique, afin de garantir l'équité des chances de participation dans un domaine international
- Inclure dans les coûts de production en amont les dépenses liées aux visas et anticiper les éventuels écueils liés à la discrimination en matière de mobilité
- Fournir un soutien et une attention supplémentaires aux personnes transgenres et non binaires lorsqu'elles voyagent afin d'assurer leur sécurité

6. Communication inclusive

Ce sur quoi il faut se concentrer :

- Prendre au sérieux le pouvoir de précision du langage pour inclure, exclure, responsabiliser des groupes
- Créer des supports de communication adaptés à un public linguistiquement et culturellement diversifié
- Plaider en faveur de la reconnaissance des différents besoins en matière de visuels, de langues et de formats

Ce que le réseau Circostrada va faire :

- Être aussi précis que possible dans son langage et éviter d'utiliser par défaut des termes génériques ou de faire des suppositions sur l'identité ou l'expérience des gens
- Mettre à jour le site web et la conception graphique du réseau en adoptant une palette adaptée aux daltoniens
- Adapter le site web du réseau aux personnes malentendantes
- Utiliser l'écriture inclusive dans tous les supports de communication, ainsi que dans les ressources de Circostrada

7. Ressources humaines

Ce sur quoi il faut se concentrer :

- Assurer la corrélation entre santé mentale et discrimination au travail à l'encontre des individus, que cela concerne l'âge, le handicap, l'expression de genre et l'orientation sexuelle, la grossesse et la maternité, l'origine ethnique, ou encore la religion et les croyances.
- Créer des alternatives aux conditions de travail souvent discriminatoires dans le secteur culturel, y compris le recours aux bénévoles et l'embauche de personnel faiblement rémunéré

Ce que le réseau Circostrada va faire :

- Concevoir des règles de recrutement qui favorisent la transparence et la neutralité, afin d'éviter autant que possible la discrimination
- Plaider en faveur de la dignité au travail et de conditions de travail équitables au sein de l'équipe Circostrada
- Fournir des espaces sûrs pour que les membres du personnel de Circostrada puissent formuler leur feedback et leurs demandes

Annexe

Lignes directrices

- [Lignes directrices sur le genre](#)
- [Lignes directrices sur la dyslexie](#)
- [Lignes directrices faciles à lire](#)

Formation

- [L'association britannique pour la dyslexie propose des formations](#)
- [La formation vue par des personnes touchées par des troubles de l'apprentissage](#)

Autre

- [Sur l'idée du repos et du burn-out](#)
- [Europe Beyond Access, programme pour les artistes handicapé-e-s](#)
- [Rapport « Time to Act »](#)
- [Not a toolkit! Fair collaboration in cultural relations: a reflAction](#)