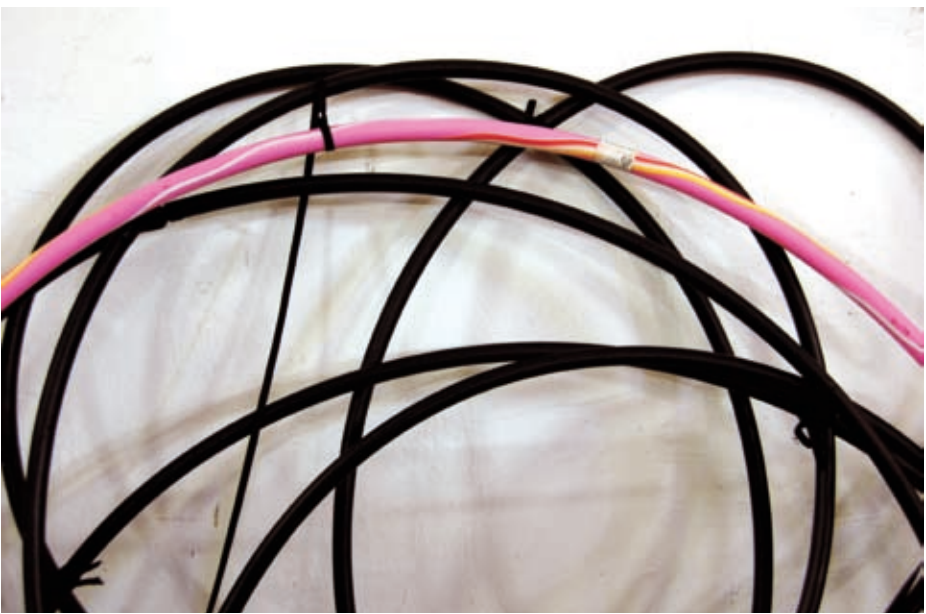
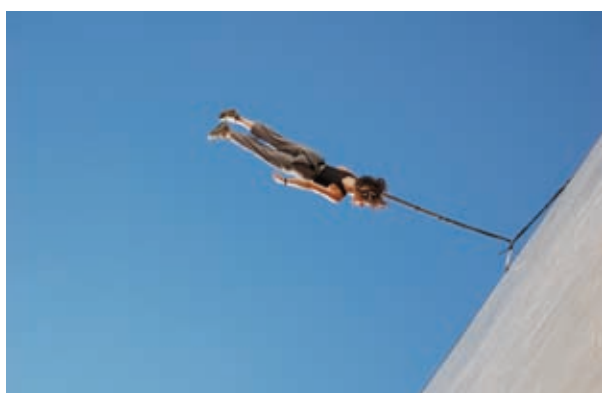
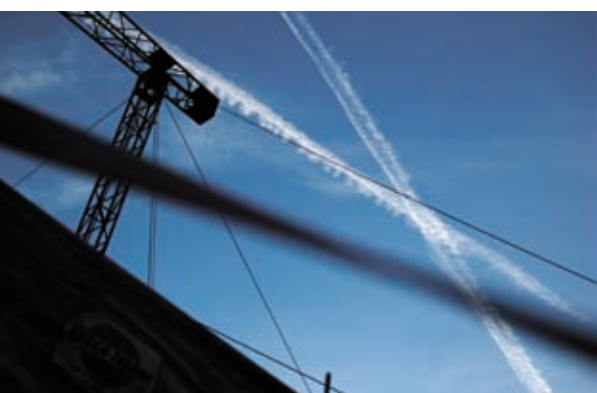
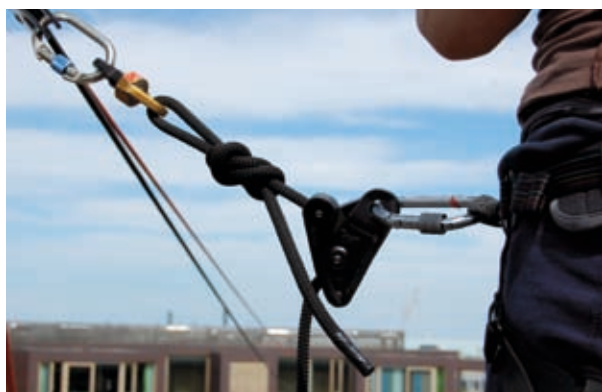








10.2007 › 03.2009

CIRCLE AROUND — ON THE TRAIL OF THE CIRCUS

Texts by Bruno Tackels / Photographs by Simon Siegmann

Over the last 20 years the circus has gone through incredible changes, which have completely transformed it. Opening up to other artistic disciplines (music, theatre, and dance), it has escaped from a traditional dead end and begun to offer increasingly diverse audiences new forms that are bringing it ever closer to the contemporary stage, at the risk sometimes of straying dangerously far from its original circus identity. Concretely, in order to be able to spread far and wide, the circus is no longer moving around with a big top and, accordingly, is increasingly abandoning the circular form of its origins.

Various European cultural organisations that regularly host ‘new circus’ performances (and those of subsequent generations) have been pondering these questions of identity and of the new face of contemporary circus. In the context of the European Commission’s Culture Programme, four European bodies (Les halles de Schaerbeek in Brussels, Les Migrateurs in Strasbourg, the Copenhagen International Theatre, and the Trafó in Budapest) have set up a network entitled Circle Around, which champions and promotes different forms of original circus work, both circular and contemporary. The key word here is ‘and’. The position of the big top and the circle may have been undermined by the various different approaches to staging adopted by circus companies, which increasingly operate like theatre companies; nonetheless, it is still important to provide active support to those artists who do not regard as irrelevant the questions raised by the basic rules that have always applied to the circus.

Within the context of Circle Around, this support takes the form of coordinated presentation of performances chosen by the various European partners — which makes it possible to offer the selected artists an opportunity to perform in various European locations. Throughout the year, some of them have run master classes for young professionals, focusing on specific circle and big-top specialisations. In both Brussels and Copenhagen Eric Lecomte ran a master class on the challenges faced by aerial techniques (trapeze, tissue, etc.) in different settings (indoors, outdoors, or on facades); in Budapest Jani Nuutinen ran a workshop on the varied poetics of juggling; for its part, Alexandre Fray and Frédéric Arsenault’s company Un loup pour l’homme offered training in porté in Copenhagen. These various master classes, which are typical representatives of the current trends at the moment in contemporary circus, are offered to young artists from all over Europe; they help to prepare the ground for the future, without expecting immediate results. The various artists involved in the project, as well as programme compilers from all over Europe, met in Strasbourg in late August to discuss the questions and difficulties they had encountered in their work. In view of its success in releasing all this energy, the European programme may well continue in the years ahead.

Throughout 2008 the visual artist Simon Siegmann and the writer Bruno Tackels followed different episodes of the Circle Around programme. On the basis of their photography and writing they have prepared this publication, which outlines both the work undertaken and the reflections it implies for the future.

10.2007 › 03.2009

CIRCLE AROUND — SUR LA PISTE DU CIRQUE

Textes de Bruno Tackels / Images de Simon Siegmann

En 20 ans, le cirque a vécu d’incroyables mutations qui l’ont complètement transformé. Ouvert aux autres disciplines artistiques (musique, théâtre, danse), il s’est extrait d’une gangue traditionnelle et a proposé à des publics de plus en plus divers des formes nouvelles qui le rapprochent toujours davantage de la scène contemporaine, quitte à l’éloigner parfois dangereusement de l’identité originiaire du cirque. Très concrètement, pour pouvoir se diffuser partout sur les territoires, le cirque ne se déplace paradoxalement plus sous chapiteau, et quitte donc de plus en plus la forme circulaire des origines.

Différentes structures culturelles européennes qui accueillent régulièrement des spectacles de «nouveau cirque» (et des générations suivantes) se sont posées ces questions d’identité et de nouveau visage du cirque contemporain. Dans le cadre du «Programme Culture» de la Commission européenne, quatre structures européennes (Les halles de Schaerbeek à Bruxelles, Les Migrateurs à Strasbourg, le Copenhagen International Theatre et le Trafó à Budapest) ont initié un réseau baptisé Circle Around, qui défend et promeut les différentes formes de création circassienne circulaire et contemporaine. Tout est bien sûr dans le «et». Car si le chapiteau et le cercle sont fragilisés par la «scène-nationalisation» des compagnies de cirque, de plus en plus souvent produites comme des compagnies de théâtre de salle, il est essentiel de proposer un soutien actif aux artistes qui ne s’estiment pas quitte des questions que leur pose les règles élémentaires du cirque depuis toujours.

Dans le cadre de Circle Around, ce soutien prend la forme d’une diffusion concertée de spectacles choisis par les différents partenaires européens — ce qui permet d’assurer aux artistes choisis une véritable circulation à échelle européenne. Durant toute l’année, certains d’entre eux ont animé des «masterclass» pour jeunes professionnels autour des métiers spécifiques du cercle et du chapiteau. À Bruxelles et à Copenhague, Eric Lecomte a animé une masterclass sur les aériens, confrontés à différents milieux (en salle, en extérieur, ou sur façades); à Budapest, Jani Nuutinen a conduit un atelier sur les différentes poétiques du jonglage; quant à la compagnie Un loup pour l’homme, d’Alexandre Fray et Frédéric Arsenault, elle a proposé à Copenhague une formation sur les portés. Ces différentes masterclass, qui représentent bien les différentes tendances actuelles du cirque contemporain, sont proposées à de jeunes artistes venus de toute l’Europe. Une manière de laboureur le champ en profondeur, sans pour autant en escompter d’immédiates retombées. Les différents artistes engagés dans le projet, ainsi que des programmeurs venus de toute l’Europe se sont réunis à Strasbourg, fin août, pour mettre en commun les questions et difficultés qu’ils rencontrent dans leur travail. Au vu des belles énergies qu’il a su dégager, le programme européen pourrait être prolongé dans les années qui viennent.

Durant toute l’année 2008, l’artiste plasticien Simon Siegmann et l’écrivain Bruno Tackels ont suivi les différents épisodes du programme Circle Around. À partir d’un travail photographique et d’écriture, ils proposent un objet trace, qui témoigne à la fois du travail engagé et des réflexions qu’il engage pour l’avenir.

BIG TOP

It is still the location of all fantasies, the place of danger, of the raw, animal world, a place of pure nature only barely under control, which turns up — as if it has broken in — on the outskirts of the urban world. A myth of the cavern on an urban scale, for today’s eyes. The big top contains in itself all the fantasies of free art, to the extent that certain theatre makers have surrendered to its allure and stage their shows there. Paradoxically, however, in the concrete reality of circus people, the big top has become a genuine obstacle in the attempt to reach a wide audience with their shows. This is an astonishing paradox of the evolution of the circus: thanks to the flexible, independent structure of the big top, it had, historically, a great freedom of movement and production; increasingly, however, it has become an obstacle, a brake on its work, and something that actually stops it working. So this is a crucial issue. It is necessary to reflect on the future of contemporary circus, the relations and networks it will have to be able to create on a European scale, the hybrid forms that it is developing, and the production networks that must be created in order to maintain *the demand for circus*, which seems to be increasingly in crisis as the circus has ‘moved out of’ the big top in order to benefit from encounters with other platforms for performing arts. Ultimately, the key question is whether economic difficulties linked to production influence artistic and aesthetic choices. With the risk, perhaps, of no longer being in control of those choices and of allowing the conditions of production to dictate what happens. Is it possible to move easily from a frontal system to a 360-degree one? Is the grammar of each different? Can the one be translated into the other? Is the choice of the big top not an obstacle if they are to reach a wider audience?

CHAPITEAU

Il reste l’endroit de tous les fantasmes, l’endroit du danger, du monde brut, animal, espace de pure nature à peine maîtrisée, qui arrive comme par effraction aux lisières du monde urbain. Un mythe de la caverne à échelle urbaine, pour les yeux d’aujourd’hui. Le chapiteau porte en lui tous les fantasmes de l’art libre, au point que certains artistes de théâtre ont cédé à ses sirènes en y installant leurs spectacles. Mais paradoxalement, dans la réalité concrète des gens de cirque, le chapiteau est pourtant devenu un véritable obstacle à la diffusion large des spectacles. C’est un paradoxe étonnant de l’évolution du cirque: grâce à la structure souple et autonome du chapiteau, il avait, historiquement, une très grande liberté de circulation et de production, qui se retourne de plus en plus en obstacles, freins et empêchements du travail. L’enjeu est donc crucial. Il importe de réfléchir sur le devenir du cirque contemporain, les relations et réseaux qu’il doit pouvoir tisser à l’échelle européenne, les hybridations qu’il développe, les réseaux de production à inventer pour maintenir *l’exigence du cirque*, qui semble être de plus en plus mise en crise, à mesure que le cirque est «sorti» du chapiteau pour s’enrichir de la rencontre avec les autres scènes du spectacle vivant. La question centrale, et parfois cruciale, est au fond de savoir si les difficultés économiques de production n’influent pas sur les choix artistiques et esthétiques. Avec le risque, peut-être, de ne plus maîtriser ces choix, et de laisser les conditions de production dicter leur loi. Peut-on passer aisément du dispositif frontal au dispositif à 360°? Est-ce que ce sont des grammaires différentes? Est-ce qu’elles peuvent se traduire mutuellement? Est-ce que le choix des chapiteaux n’est pas un empêchement à la diffusion?

STRUGGLE, RESISTANCE, SURVIVAL

In the circus professions the notion of a life put in jeopardy is a highly tangible one: the artists, to different degrees, expose their bodies and put them in danger. So there is struggle, combat, and a conflict with the material, with other partners, and with the equipment; each time, this exposure to danger ends with a verdict that cannot be appealed: the survival of the person who has overcome the obstacles the individual has placed in his or her own way. There is indeed something of a *warrior* about this constantly putting one’s life in danger. Fundamentally, however this game is never a game: the body really is summoned, exposed, and put in danger (*of death*). Circus artists are not pretending: they really do it, because their lives are in the balance. Moreover, one could say, that this way of doing things also applies perfectly to other kinds of performance, provided they abandon simulation and make-believe when they enter the performing space, the location of *real* action, totally committed to the unique moment of performance (even if they have to repeat it on many occasions). It is, thus, the entire being that is involved and not just its performing functions. Hence the need to go beyond mere technique and to throw oneself into a task that mobilises the entire being — a work of composition that could be described as being ‘on stage’, if by that one means a presence that blends body and head, mind and gesture, action and thought, expression and interiority, in a single movement that could also be called ‘performance’.

LUTTE, RÉSISTANCE, SURVIE

Dans les métiers du cirque, la notion de vie mise en danger est éminemment concrète: les artistes, à des degrés divers, exposent leur corps, et le mettent en danger. Il y a donc lutte, combat, conflit avec la matière, avec les autres partenaires, avec les appareillages, et à chaque fois, cette exposition au danger se solde par un verdict sans appel: la survie de celui qui a traversé les obstacles qu’il s’est donnés à lui-même. Il y a bien quelque chose de *guerrier* dans cette manière de remettre sans cesse la vie en jeu. Mais ce jeu n’est au fond jamais un jeu: le corps est bien réellement convoqué, exposé, mis en danger (*de mort*). Les artistes de cirque ne jouent pas ce qu’ils font, ils le font vraiment, parce qu’il y va de leur survie. On se dit d’ailleurs que cette formulation convient parfaitement aux autres formes scéniques, à condition qu’elles quittent la simulation, le faire-semblant, pour entrer dans l’espace du jeu, l’espace d’une action *réelle*, absolument investie dans l’instant unique de la représentation (même si elle est amenée à se répéter de multiples fois). C’est donc bien l’ensemble de l’être qui se trouve alors convoqué, et non pas seulement ses seules fonctions performantes. D’où la nécessité de dépasser la seule technique, et de la fonder dans un travail qui mobilise tout l’être — un travail d’écriture que l’on peut qualifier «de plateau», si l’on entend par là une présence qui mêle corps et tête, esprit et geste, action et pensée, expression et intériorité, d’un seul mouvement, qui pourrait bien aussi s’appeler «performance».

TRADITIONAL (CIRCUS)

We don’t pause to really reflect on the schism that has violently separated the new (new... new...) circus from the traditional circus. What is certain is that this event, along with others, is symptomatic of a world suffering from forgetfulness and the loss of any vector of transmission. Art increasingly thinks of itself as ‘self-proclamation’, without ever consulting the knowledge of the past, matured by experience and transmitted from one generation to another. But that will is not really there any more. The sons have convinced themselves that they no longer have any fathers and the fathers prefer to kill the sons, rather than be killed by them, which is the way it should be, in ‘normal’ times. And yet, one tells oneself, there are other means: making connections and creating exchanges between the contemporary circus and the traditional circus. Why not open up to the traditional circus in the schools of contemporary circus, as one has opened them to choreographers, stage directors, and writers? When the frontiers cease to be watertight, one may dream of seeing contemporary-circus artists fund their new works by ‘exploiting’ performances from the traditional circus. However, on the other hand, it should be possible for the traditional circus (in the former Eastern Block, and particularly in Hungary) to enrich itself by opening its big tops to the new circus. In this respect, the winter circus in Budapest is a fascinating laboratory that should make us think: *how can we construct different relations between tradition and invention?*

TRADITIONNEL (CIRQUE)

On ne s’interroge pas vraiment sur le schisme qui a violemment séparé le nouveau (nouveau — nouveau —) cirque du cirque traditionnel. Ce qui est sûr, c’est que cet événement, avec d’autres, fait symptôme d’un monde malade d’oubli et de perte de tout vecteur de transmission. L’art se pense de plus en plus comme «auto-proclamation», sans jamais s’en référer à des savoirs anciens, mûris par l’expérience, et transmis d’une génération à l’autre. Mais il n’y a plus vraiment ce désir. Les fils se font croire qu’ils n’ont plus de pères, et les pères préfèrent tuer les fils, avant de se faire tuer par eux, comme il se doit, en temps «normal». Et pourtant, on se dit qu’il y a d’autres pistes: trouver des liens, et créer des échanges entre le cirque contemporain et le cirque traditionnel. Pourquoi ne pas s’ouvrir au cirque traditionnel dans les écoles de cirque contemporain, comme on les a ouvertes aux chorégraphes, aux metteurs en scène, aux écrivains? Quand les frontières cessent d’être étanches, on peut rêver de voir des artistes de cirque contemporain financer leurs créations en «exploitant» des numéros de cirque traditionnel. Mais à l’inverse, le cirque traditionnel (c’est le cas dans l’ancien bloc de l’Est, notamment en Hongrie) devrait pouvoir s’enrichir en ouvrant ses chapiteaux au nouveau cirque. Le cirque d’hiver de Budapest est de ce point de vue un laboratoire passionnant qui devrait nous donner à penser: *comment construire d’autres rapports entre tradition et invention?*

DRAMATURGY

In the new forms taken on by the circus over the last 20 years, one can see that it has sought, by all means possible, to escape from the straitjackets of its disciplines and to open up to other artistic disciplines: music, mime, story-telling, dance, theatre, and puppetry. The question, however, remains a difficult one: what relationship does today’s circus have with other performing arts, and in particular with the theatre? In many circus productions one senses a hidden dramatic structure the show, a desire to *tell a story* and, above all, to *bring completely new worlds into being*, with all the riches and resources specific to the circus. This dramaturgy is necessarily a circus dramaturgy: a way of creating meaning with signs arranged in space according to a grammar peculiar to the world of the big top. This dramatic organisation is of obviously hidden, implicit; indeed, it must not be too visible if it is to do its job in the right place and be shared properly with the audience. And yet, it exists, for the simple and good reason that we are talking about something composed, structured. As with recent developments in dance, the circus has increasingly emerged as an *art of composition, of ‘writing’*. While it does, indeed, take place in space, it is, nonetheless, a composition of signs that leads to the construction of a world, a story, a narrative, a fragment, even an instant. One could go further and ask the question: could dramaturges write ‘for’ the circus, as one writes a screenplay for the cinema or a libretto for an opera? Indeed, why not ask them directly?

DRAMATURGIE

Dans les formes nouvelles que le cirque a prises depuis 20 ans, on sent bien qu’il a cherché par tous les moyens à sortir de ses carcans disciplinaires, en ouvrant des fenêtres du côté des autres disciplines artistiques: musique, mime, conte, danse, théâtre, marionnettes. Mais pour autant la question n’est pas simple à poser: quelles relations le cirque actuel entretient-il avec les autres formes de scène, et en particulier celle du théâtre? Dans de nombreuses propositions circassiennes, on sent qu’une dramaturgie souterraine charpente le spectacle, une volonté de *raconter*, et surtout d’*écrire des mondes inédits*, avec toutes les richesses et les moyens spécifiques du cirque. Cette dramaturgie reste nécessairement une dramaturgie du cirque: une manière d’inscrire du sens avec des signes agencés dans l’espace selon une grammaire propre au monde des chapiteaux. Cette dramaturgie est forcément cachée, implicite, elle ne doit d’ailleurs surtout pas être trop visible si l’on veut qu’elle travaille au bon endroit, et soit partagée de la bonne manière avec le public. Et pourtant, elle existe, pour cette bonne et simple raison qu’on parle d’une écriture. Comme la danse dans son évolution récente, le cirque s’affirme de plus en plus comme *un art de l’écriture*. Certes, elle se déploie dans l’espace, mais elle n’en reste pas moins une inscription des signes qui contribuent à la construction d’un monde, d’une histoire, d’un récit, d’un fragment, voire d’un instant. On peut même aller plus loin et se demander: des écrivains pourraient-ils écrire «pour» le cirque, comme on écrit un scénario pour le cinéma ou un livret pour l’opéra? Et d’ailleurs, pourquoi ne pas le leur demander directement?

DILEMMA

Circus artists are torn between two logics: whether to work at just one thing, exploring it ever more deeply, drawing a single line, relentlessly, or whether, on the contrary, to broaden the spectrum, surveying the possibilities, testing out other hypotheses, and learning other vocabularies. This predicament, indeed, is not very different from the one that preoccupied those involved in France in the wake of the events of May '68, when the teaching of the Conservatoire national de Paris (with its single performance class and its system of ‘masters’) was called into question by a new kind of education, that of the TNS, which advocated multiple points of view and horizontal, democratised, and collective education. Single or multiple. The master or the community. Authority or freedom. A period of 40 years of theatre history shows us that artists decided the outcome of this debate, drastically, by rejecting any kind of transmission based on authority, know-how, and experience. With the result that today they all too often find themselves without bearings or compasses and without profound convictions. The history of the contemporary circus has been more fortunate in that it did not have to choose sides of this debate or the other of this debate, as it had yet to take place ! It is only over the last two decades that the circus has been affected by this questioning, querying, and challenging the tradition. When we see the present uncertainty in the world of the theatre, we realise that circus people have much better things to do than making snap decisions on the so-called dilemma between tradition and freedom. They have gold in their hands. But we still have to come up with the multiple, mixed negotiations that could be invented to enrich the idioms of the circus.

DILEMME

Les artistes de cirque sont tiraillés entre deux logiques : travailler une seule et même chose, creuser toujours plus loin, tirer un fil, un seul, sans relâche, ou au contraire élargir le spectre, balayer les possibles, tester d’autres hypothèses, s’initier à d’autres vocabulaires. Ce balancement n’est sans doute pas très éloigné de celui qui occupait les acteurs en France, dans le sillage des événements de mai 68, au moment où la pédagogie du Conservatoire national de Paris (avec sa classe d’interprétation unique, et sa logique de « maîtres ») s’est trouvée contestée par une nouvelle position d’enseignement, celle du TNS, qui revendiquait pluralité de points de vue et enseignement horizontal, démocratisé et collectif. L’un ou le multiple. Le maître ou la communauté. L’autorité ou la liberté. Depuis 40 ans, l’histoire théâtrale nous montre que les artistes ont brutalement tranché dans ce débat, en récusant toute forme de transmission fondée sur l’autorité, le savoir-faire et l’expérience. Au point de se trouver aujourd’hui trop souvent sans repères, sans boussoles, sans convictions profondes. L’histoire du cirque a cette chance qu’elle n’a pas eu à trancher dans ce débat, puisqu’il ne se posait pas encore ! Cela ne fait que deux décennies que le cirque est traversé par ces questionnements, remise en question et contestation de la tradition. Quand on voit les flottements actuels du monde théâtral, on se dit que les circassiens ont beaucoup mieux à faire que de trancher net dans ce prétendu dilemme entre tradition et liberté. Ils ont de l’or entre les mains. Reste à imaginer les nombreuses négociations mixtes qui peuvent s’inventer pour enrichir les langues du cirque.

THEATRE OR NOT

A few sentences, a few snatches of conversation picked up during the sessions. ‘Take the time to make that thing exist.’, ‘Don’t be afraid of the silence.’, ‘You could be far more daring, let yourself be pushed around more...’, ‘Don’t lose that tension — without it people won’t understand what you’re doing any more.’, ‘At first, I see you as a team; afterwards I completely lose that sensation.’, ‘Let what is starting to emerge develop.’, ‘It’s the other who will give a meaning to what you offer.’ When you hear statements like that, you say to yourself that the circus is not really so far removed from the theatre.

THÉÂTRE OU PAS THÉÂTRE

Quelques phrases, quelques bribes attrapées au vol des séances. «Prendre le temps de faire exister cette chose-là.», «N’aie pas peur du silence.», «Tu peux oser beaucoup plus, laisses-toi faire davantage...», «Ne perdez pas cette tension, sans elle on ne comprend plus ce que vous faites.», «Au départ, je vous vois comme une équipe, après je perds complètement cette sensation.», «Laisse se développer ce qui commence à émerger.», «C’est l’autre qui va donner sens à ce que tu proposes.», À entendre de telles phrases, on se dit que le cirque n’est décidément plus très loin du théâtre.

JEU

Deux manières d’être dans le travail (technique, d’improvisation, ou d’apprentissage) : *en jeu ou pas en jeu*. On peut travailler (et fort bien, fort techniquement), sans que l’être entier ne soit en jeu. Alors il ne se passe rien, rien d’autre que ce qui se passe. Rien, ou si peu, rien d’humain. Et pour jouer, il faut poser, subrepticement, une règle du jeu (et la faire oublier aussitôt). On pense au jeu qui fonde l’acte théâtral, mais ce n’est pas exactement le même. Entre scène de théâtre et espace de cirque (on a du mal à dire scène, du coup), il existe une vraie différence, bien réelle, celle-là, intransgressible : quand on donne un coup ou une gifle dans l’espace du cirque, on ne joue pas. Le coup est réel, comme est vraie la gifle infligée. Pas de motivation, pas de cadre mis en scène, ni d’artifice pour amortir la réalité et la rendre supportable. Elle est brute, insupportable. Réelle. (De cette réalité qui fera toujours courir le théâtre. Même s’il ne la rejoindra jamais, elle lui donne de plus en plus d’énergies vitales).

PLAY

There are two ways of being involved in this work (technical, improvisational, or with training) : *giving it everything or not giving it everything*. It is possible to work (and very well, from a technical point of view), without committing one’s entire being. In that case nothing happens, nothing other than what happens. Nothing, or very little, nothing human. To play, you need to establish, surreptitiously, the rules of the game (and then forget them immediately). One thinks of the game that is the basis of the theatrical act, but it is not exactly the same thing. Between a theatre stage and a circus space (stage, accordingly, does not seem to be the right word) there is a genuine difference, a very real one, that cannot be denied : when you strike a blow or slap someone in the circus, you are not acting. The blow is real; the slap is real too. There is no motivation, no framework created by the direction, no trick to cushion the reality and make it bearable. It is crude, unbearable. Real. (The kind of reality that the theatre will always chase. Even if it never catches up with it, it will get more and more vital energy from it.).

PARADOX

How do you write (about) the circus ? The compiler of the very serious *Dictionnaire de la langue du cirque* uses the entry devoted to ‘Nouveau cirque’ (new circus) to settle a score with what it is supposed to have become : a field of glosses, of discourse, of ‘dramaturgies’ that stifle the silent force of the single artist that one comes to watch for the universe he presents and not for the meaning he might want to sell us. It is disturbing that this entry does not contain a counterpoint that would present the point of view of ‘the adversary’ — in this case, that of hundreds of artists involved in today’s circus. That a dictionary should take sides in this way is surely a serious symptom of this intense split between old and new that so tragically divides contemporary circus. So let us pose the question again. How do we write about the circus ? How do we write in the wake of a series of workshops ? It is always difficult to write about live performance (and to bring it back to life, to be more precise); but to produce the traces of a project that does not leave any (no result, no completed form) — that becomes a mission impossible. Following the trail of something that leaves no trail: that calls for a different kind of writing, following different rules to the prevailing ones.

PARADOXE

Comment écrire (sur) le cirque ? Dans le très sérieux «Dictionnaire de la langue du cirque», la rédactrice se sert de la «notice» consacrée au Nouveau cirque pour régler un compte avec ce qu’il est censé être devenu : un espace de gloses, de discours, de «dramaturgies» qui viennent étouffer la force silencieuse de l’artiste unique que l’on vient voir pour l’univers qu’il porte, et non pour le sens qu’il viendrait nous emballer. Troublant que la dite notice ne comporte pas un contrepoint qui exposerait le point de vue de «l’adversaire» — en l’occurrence celui de centaines d’artistes qui peuplent les cirques d’aujourd’hui. Qu’un dictionnaire prenne partie de la sorte apparaît comme un symptôme fort (grave) de cette violente scission entre anciens et modernes, qui déchire dramatiquement le cirque contemporain. Reprenons donc la question. Comment écrire sur le cirque ? Comment écrire dans le sillage d’une série de «workshops» ? Déjà qu’il est difficile d’écrire sur le spectacle vivant (et d’en restituer le vivant, précisément), produire les traces d’un projet qui n’en donne aucune (aucun résultat, aucune forme aboutie), voilà qui tourne à la mission impossible. Donner trace de ce qui ne laisse aucune trace : invitation à une autre forme d’écriture, suivant d’autres règles (que les règles) en vigueur.

NOMADS

Circus artists are nomads, in the fullest sense of the word. We are not talking here just about wanderings, let alone a tour (which presupposes a centre, an initial location of creation), but a kind of constant, comprehensive moving around — at least if they work under a big top. Circus people never leave the *centre* of their creative work. This is a great privilege, but one for which they pay dearly. The big top offers the incredible luxury of permanence in movement: everything moves as it is, form and content, structure and spectacle. Wherever in the world it is set up, it reproduces the same reality : it brings out this reality, its own, truly alive. A luxury desperately lacking in the other disciplines of what is called live performance, shut away within venues that often distort and even damage their shows. Making it ever more difficult to travel — which is undoubtedly the best possible environment for artists. They are becoming ever rarer, the ‘travelling people’, ever more despised, cooped up, eventually coming apart.

NOMADES

Les artistes de cirque sont nomades, mais au sens fort. Il ne s’agit pas d’une simple itinérance, encore moins d’une tournée (qui suppose un centre, le lieu initial de création), mais d’une sorte de déplacement continu et global — du moins s’ils travaillent sous chapiteau. Les circassiens ne quittent jamais le *centre* de leur création. Immense privilège, mais cher payé. Le chapiteau offre ce luxe incroyable d’une permanence en mouvement: tout se déplace à l’identique, forme et contenu, structure et spectacle. Où qu’il soit posé sur le globe, il restitue exactement la même réalité: il porte avec lui cette réalité, la sienne, véritablement vivante, pour le coup. Un luxe qui manque cruellement aux autres disciplines du spectacle dit vivant, claquemurées dans des lieux qui souvent altèrent, voire abîment les spectacles. Et interdisent de plus en plus le voyage — sans doute le meilleur terrain qui soit pour les artistes. Ils sont de plus en plus rares, les «gens du voyage», de plus en plus méprisés, parqués, à terme désintégrés.

REHEARSAL

A very different notion from that of training. A circus artist, like a gymnast, trains every day, in order to keep up to scratch, to maintain his or her level of excellence. But in reality this is more a matter of exercises than of testing practices already developed. A musician, rehearsing at home, is operating within the same kind of framework. This has nothing to do with what are called ‘artistic rehearsals’: an open framework (albeit defined in time) capable of bringing together energies and knowledge with a view to creating a form that does not yet exist. In a traditional circus show the rehearsal time for producing a show is very limited, as basically it is just a matter of harmoniously putting together a series of numbers (each of which, on the other hand, demands a lot of time — though this time is taken up with training and exercises). Here too the contemporary circus is extremely fortunate, with these two types of rehearsal : a unique way of combining know-how with invention.

RÉPÉTITION

Notion très différente de celle de l’entraînement. L’artiste de cirque, comme le gymnaste, s’entraîne tous les jours, pour se maintenir à niveau, garder son niveau d’excellence. Mais il s’agit en réalité davantage d’exercices, d’une mise à l’épreuve de pratiques déjà acquises. Le musicien, quand il répète seul chez lui, est dans le même type de cadre. Celui-ci n’a rien à voir avec ce que l’on nomme «répétitions artistiques» : un cadre ouvert (et en même temps mesuré dans le temps), capable d’agencer des énergies et des savoirs en vue d’une forme encore inédite. Dans un spectacle de cirque traditionnel, le temps de répétition pour produire un spectacle est très réduit, puisqu’il ne s’agit au fond que de composer harmonieusement une série de numéros (lesquels demandent par un contre un temps long, mais un temps d’entraînement et d’exercices). Là aussi le cirque a une chance immense, avec ces deux types de répétitions : une manière inédite de marier le savoir-faire et l’invention.

SPORT

The circus claims to have proved itself by distinguishing itself from the various sporting activities that rely on the same basic

principles. The acrobat is neither a gymnast nor a boxer. And yet there is something carried over from the world of sport : the instantaneous character of one's actions.

Nothing is ever repeated; nothing is programmed ; everything is played out as if for the first time.

A vital spirit that theatre makers may sometimes lack. Watching wrestlers is a useful exercise for the health of the artistic outlook, so as to avoid ever losing that element of surprise when faced with the invention of something that has never taken place before.

The artist has to struggle every day to be equal to this absolute surprise : the birth of a slice of life, outside of all ordinary life, within the sphere of the spectacle.

SPORT

Le cirque prétend avoir acquis ses lettres de noblesses en se démarquant des différentes activités sportives qui reposent sur les mêmes principes fondamentaux. L'acrobate n'est pas un gymnaste, ni un boxeur. Et pourtant, il y aurait quelque chose à reprendre au monde du sport : le caractère instantané de ses actions.

Rien jamais ne se répète, rien ne se programme, tout se joue toujours comme pour la première fois. Un esprit vital qui risque toujours de manquer aux artisans de la scène. Regarder des lutteurs est un exercice utile pour la salubrité du regard artistique, pour qu'il ne perde jamais cette surprise devant l'invention d'une chose qui n'a jamais eu lieu auparavant. L'artiste doit lutter chaque jour pour être à la hauteur de cette surprise.

TECHNIQUE

Straight away, the circus is stretched between two poles, the technique and the imagination, expression (of oneself) and incorporation (of the rules). Two logics that should never be ignorant of each other, as they are so complementary (the art of theatre should remember this more often : in the development of forms of staging, forms of spoken theatre in particular, technique has been devalued and marginalised, whereas it should always be the starting point that spurs on the creative act). The circus is certainly not immune to this kind of division between the technique and the imagination, particularly since it has taken on, in recent times, the forms of the 'new circus'. One feels that there is a risk that technical training will become secondary, even marginal, from being subordinated to an overall artistic project.

TECHNIQUE

Immédiatement, le cirque est tendu entre deux pôles, la technique et l'imaginaire, l'expression (de soi) et l'intégration (des règles). Deux logiques qui ne devraient jamais s'ignorer, tant elles sont complémentaires (l'art théâtral devrait s'en souvenir plus souvent : dans l'évolution des formes scéniques, en particulier les formes théâtrales parlées, la technique est dévaluée et marginalisée, alors qu'elle devrait toujours être le point de départ stimulant le geste créateur). Le cirque n'est certes pas à l'abri d'une telle scission entre technique et imaginaire, et il l'est d'autant moins depuis qu'il a pris, dans son histoire récente, les formes du «nouveau cirque». On sent bien que l'apprentissage technique risque de devenir secondaire, voire marginal, à force d'être mis au service d'un projet artistique global.

OBJECT, ACCESSORY, MATERIAL

Not in fact very 'accessory' at all, the objects used by the artists are often the keys to their life, which they entrust to others, to material, to instruments.

A gesture that requires a great deal of confidence. Increasingly, the object loses its strictly instrumental dimension in the circus and becomes a poetic medium in its own right. The matrix of a dream, a source of imagination.

OBJET, ACCESSOIRE, MATÉRIEL

Fort peu «accessoires», les objets dont se servent les artistes sont même souvent les clés de leur vie, qu'ils confient à d'autres, à des matières, des instruments. Beaucoup de confiance, dans ce geste. De plus en plus l'objet au cirque perd sa dimension strictement instrumentale, et devient medium poétique pour lui-même. Matrice d'un rêve, foyer d'imaginaire.

EQUILIBRIUM

One of the key words in the grammar of the circus.

Finding an equilibrium, maintaining it at any cost, then creating a crisis of balance (for no reason) that inevitably produces a movement, a new balance, a new crisis. And so on. Never leave the equilibrium undisturbed ; extend its limits, impose constraints on oneself, test them, overcome them, extend them again. An unstable conflict that, at the end of the day, has no clear winner. Whatever is won is immediately replayed, endangered once more. The circus space as a world of *gamblers*, which nothing can stop, not even failure. The destiny of circus folk is to constantly upset the balance, in a combat that never ends. Once a technique is 'mastered', it must be *reconquered*, patiently, day after day, throughout a lifetime. This is *an unstable equilibrium*, which can only exist by constantly reproducing itself. A battle without end; a kind of secular ritual.

EQUILIBRE

Un des mots centraux dans la grammaire du cirque. Chercher l'équilibre, le cultiver à tous prix, puis le mettre en crise (sans raison), ce qui va immanquablement produire un mouvement, puis un nouvel équilibre, à nouveau mis en crise. Ad libitum. Ne jamais laisser l'équilibre tranquille : en repousser les limites, se donner des contraintes, les tester, les vaincre, les repousser encore. Conflit instable qui ne donne au fond jamais de vainqueur définitif. Ce qui est gagné, immédiatement rejoué, remis en danger. L'espace du cirque comme un monde de *joueurs*, que rien ne peut arrêter, pas même la faillite. Le destin d'un circassien : toujours rejouer l'équilibre, dans un combat qui ne cesse jamais. Dès qu'une technique est «maîtrisée», la vie durant, il devra patiemment, jour après jour, la *reconquérir*. Un *équilibre instable* qui n'existe qu'à se reproduire sans cesse. Une bataille sans fin, tel un rituel laïc.

YEUX

Tout passe par eux. Un Y entre eux et eux. Eux et nous. C'est par les yeux qu'on voit le danger, dans ceux des quatre qu'on peut le défier, le traverser. Car l'univers du cirque, comme celui de la corrida, est de ces rares endroits qui nous restent, où les corps sont d'emblée, et littéralement, *exposés* à la mort. Et nous les dévorons des yeux, sans vergogne. Fasciné de le voir scintiller dans les yeux de ceux qui s'y donnent. Le cercle est cet espace magique qui permet à tous les yeux de communiquer ensemble : chacun voit les autres, qui eux-mêmes voient chacun de ceux qui font les autres. Et chacun voit ce qu'il voit en étant vu de ceux qu'il voit. La question est de savoir qui verra le plus vite, c'est lui qui survivra. Le cirque est un espace *cannibale*, où l'on dévore du regard, ou d'ailleurs.

EYES

Everything passes through them. It is through the eyes that one sees danger, in those that one can challenge it, pass through it. For the world of the circus, like that of the *corrida*, is one of those rare places still remaining to us where bodies are from the outset, and literally, *exposed* to death. And we devour them, shamelessly, with our eyes. Fascinated to see it sparkling in the eyes of those giving themselves to it. The circle is a magical space that allows all the eyes to communicate with each other: each individual sees the others, who in turn see each of those who make up the others. And each sees what he or she sees while being watched by those he or she sees. The question is to see who will see most rapidly — that's the one that will survive. The circus is a *cannibal* space, where one devours with one's gaze, or from somewhere else.

WORKSHOP

A strange word: literally, a shop for work. One where one sells work only, and none of the things that usually result from it: products, manufactured objects, merchandise, or shows. Here, the only thing sold is what can't be seen, what (as yet) has no form, what has not been distilled into any fixed result. These are precious times, too rare, moments that make it possible to suspend the pressure of the world of production. They are essential, for it is thanks to this lung that work — productive work, that is — becomes that much more effective. And yet it is often difficult to make people accept them, to justify this free time, the time spent on workshops, a laboratory that sells nothing but work. Nothing, in other words. The most precious thing of all.

WORKSHOP

Étrange ce mot qu'on ne traduit pas. Si on le traduit, cela donne : *boutique de travail*. On y vend que du travail, rien de ce qui en résulte habituellement : produits, objets manufacturés, marchandises, spectacles. Ici, on ne boutique que ce qui ne se voit pas, ce qui n'a pas (encore) de forme, ce qui ne se concentre dans aucun résultat fixé. Ce sont des temps précieux, trop rares, des moments qui permettent de se suspendre la pression du monde de la production. Ils sont essentiels, car c'est de ce poumon que le travail, productif, celui-là, le sera d'autant plus efficacement. Et pourtant il est souvent difficile de les faire admettre, de justifier des temps gratuits, temps d'ateliers et de laboratoire qui ne vendent rien d'autre que du travail. Donc rien. Le plus précieux.

ENSEMBLE

How does the ensemble operate in the circus ? Is there an ensemble ? Can it be organic ? Or is it, rather, a matter of couples, duos, and pairs that later cluster together ? Circus artists unquestionably need each other. Ever since the circus started, the notion of *connection* has been absolutely crucial to making the impossible happen. The carrier and the person who is carried are the founding couple of all movement. 'For a duo to really exist, you have to have known the other person for a very long time — since childhood, ideally — and realise that it is for life.' This is the logic that operates within circus families. *The family*, in the past ; what might be the right medium today ? The group ? The pack ? The tribe ?

ENSEMBLE

Comment fonctionne l'ensemble au cirque ? Y a-t-il un ensemble ? Peut-il être organique ? Ou alors s'agit-il de couples, de duos, de paires, qui vont ensuite s'agglutiner ? Les artistes circassiens ont incontestablement besoin les uns des autres. La notion de *lien* est, depuis l'origine du cirque, absolument essentielle pour qu'advienne l'impossible. Celui qui porte et celui qui est porté : couple fondateur de tout mouvement. «Pour qu'un duo existe réellement, il faut connaître l'autre depuis très longtemps, depuis l'enfance, idéalement, et se dire que c'est pour la vie.» C'est la logique à l'œuvre dans les familles de cirque. La famille hier, aujourd'hui, quel serait le juste medium ? La bande ? La meute ? La tribu ?

ECHAUFFEMENT

Moment nécessaire, incontournable. Moment technique (mais pas seulement, le rituel n'est jamais loin). Un sas, une manière de quitter un monde et de se préparer à ce qui pourrait advenir dans le suivant. Un moment qui résonne comme l'écho d'un rituel enfui. Et puis au bout du voyage, nouvelle station : relaxation, temps nécessaire pour revenir à l'endroit. Beaucoup de douceur s'avère nécessaire pour passer dans ce court boyau. Un temps fortement collectif, plein d'affects intériorisés. Il faudrait même parler de tendresses.

WARM-UP

A necessary, absolutely essential moment. A technical moment (but not only technical — for ritual is never far away). An airlock, a way of leaving one world and preparing oneself for whatever may happen in the next one. A moment that resounds like the echo of an abandoned ritual. And then, at the end of the journey, a new pause : relaxation, the time needed to return to the *location*. A great deal of mellowness is needed to pass into this short alley. A time that is strongly collective, full of internalised affects. And even affection.

CIRCLE

The circle as an ideal space for conflict — and as a space for struggling for the ideal : remaining *alone* at the centre. Describing a circle in chalk with the body of the other : drawing the air and bringing the hand of time into the dance. In the circle everyone sees everyone else. The circle as orifice. The circle as infinity. The circle as a mouth. In the circle the beginning is eaten up, devoured forever. When you play in a circle, all frontal images are out of the question, as is any pictorial depiction and any screen, panoramic, or cinematic view. With the circle, no illusion can ever really take hold.

CERCLE

Le cercle comme espace idéal de lutte — et comme espace de la lutte pour l'idéal : rester *seul* au centre. Décrire un cercle à la craie avec le corps de l'autre : dessiner l'aire, et faire entrer l'aiguille du temps dans la danse. Dans le cercle, tout le monde voit tout le monde. Le cercle comme orifice. Le cercle comme infini. Le cercle comme une bouche. Dans le cercle, le début est mangé, dévoré pour toujours. Quand on joue dans un cercle, on s'interdit toute image frontale, toute représentation picturale, toute vision écranique, panoramique, cinématographique. Avec lui, aucune illusion ne peut jamais vraiment prendre.

INTERDISCIPLINARY

Many circus artists operate in 'cross-border' areas, areas of cross-breeding and fertilisation by other art forms. The frontiers are becoming porous, as they had been for dance twenty years earlier ; but it is now the circus that is receiving foreign bodies and letting itself be penetrated, disturbed, and dislocated by them. To the extent that it is quitting the big top (to the extent that it is losing its soul ?, one often hear behind the scenes). There are more and more 'transgenic' companies and projects. The price paid for these gains can be considerable : where can these projects be shown ? For what audience ? By talking about them, but how ?

INDISCIPLINAIRE

Beaucoup d'artistes de cirque sont dans des espaces «cross border», des espaces de croisement, de fertilisation par d'autres champs disciplinaires. Les frontières deviennent poreuses, comme elles l'avaient été pour la danse vingt ans plus tôt, mais c'est maintenant le cirque qui accueille les corps étrangers, se laisse pénétrer, déranger, déplacé par eux. Jusqu'à quitter le chapiteau (jusqu'à perdre son âme ? entend-t-on souvent par en dessous). Avec de plus en plus de compagnies et de projets «transgéniques». Une richesse qui se paie parfois cher : où montrer de tels projets ? Devant qui ? En en parlant, mais comment ?

BOUNDARY

Extend. Boundary always to be extended. Hold it, never let go. Carry a pile of rugs. Fetch a glass caught between one's feet. Bang against the wall. Beat up some guy. Be squashed below a pile of dozens of bodies. Breathe inside a plastic bag closed around the neck. Sink a pile of chairs in your body, hands, and elbows. Whip a body with sound.

LIMITE

Repousser. Limite à toujours repousser. La tenir, ne jamais lâcher. Porter des tapis de sols empilés. Récupérer un verre coincé entre ses pieds. Se taper dans un mur. Cogner un mec. Se faire écraser par des dizaines de corps en tas. Respirer dans un sac plastique fermé au niveau du cou. S'enfoncer une pile de chaises dans le corps, mains et coudes. Fouetter un corps par le son.

MARKET

The shows age (too) quickly. Programmers want young bodies. Whether private producers or public authorities, shady dealings are always in prospect. The deregulation of heads is already well advanced. We are far, very far away from the time of the circus that cannot be, in any way, a market. For the circus leaves, but always returns. It has nothing to do with the world of novelty. It is irredeemably old-fashioned.

MARCHÉ

Les spectacles vieillissent (trop) vite. Les programmeurs veulent de la chair fraîche. Producteurs privés ou responsables publics, le maquignon n'est jamais très loin. La libéralisation des têtes est bien engagée, merci. Très loin, très très loin du temps du cirque, qui ne peut être un marché, en aucune façon. Car le cirque part, mais revient toujours. Rien à voir avec le monde des «nouveau-tés». Un archaïsme irréductible.

CIRCLE AROUND

Code name for European travellers looking for new playgrounds. Meeting up in different European cities, around an artist, in order to learn. That was the logic at work in the Middle Ages, when the first great universities were founded. Nomads, to begin with, with a group of young beginners brought together by knowledge, around a master, a new idea.

BODY

Love it, listen to it, feel it, break it, test it, caress it, beautify it, redden it, enrich it, expose it, hide it, gild it, rest it, lose it, look at it, protect it, teach it, relax it, give it, strengthen it, dress it up, costume it, undress it, divide it, multiply it, make it talk, strike it, look after it, train it, make it puff, tense it, surpass it, light it up.

CORPS

L'aimer, l'écouter, l'éprouver, le casser, le tester, le caresser, l'embellir, le rougir, l'enrichir, l'exposer, le cacher, le dorer, le reposer, le perdre, le regarder, le protéger, l'habituer, le détendre, le donner, le renforcer, le déguiser, le costumer, le déshabiller, le dédoubler, le démultiplier, le faire parler, le frapper, le soigner, l'entraîner, le faire souffler, le bander, le dépasser, l'illuminer.

CIRCLE AROUND

Nom de code pour voyageurs européens à la recherche de nouvelles aires de jeu. Se rassembler, dans différentes villes d'Europe, autour d'un artiste, pour apprendre. C'était la logique à l'œuvre au Moyen âge, quand se sont fondées les premières grandes universités. Nomades, au départ, par regroupement d'énergies novices au service d'un savoir, d'un maître, d'une idée nouvelle.

LOVE

Of the other. Of risk. Of surpassing oneself. Of effort. Of pain. Of oneself. Of the audience. Of the challenge. Of the unknown. Of combat. Of empty space. Of failure. Of travel. Of the ephemeral house. Of the fabulous. Of the exception. Of the sublime.

AMOUR

De l'autre. Du risque. Du dépassement. De l'effort. De la douleur. De soi. Du public. Du défi. De l'inconnu. Du combat. Du vide. De l'échec. Du voyage. De la maison éphémère. Du merveilleux. De l'exception. Du sublime.

BREATHING

Hearing it, in space, you can see that this is all real. Not cheating, not a game, not trickery, but the body put to the test. In front of us, the naked ordeal.

RESPIRATION

À l'entendre, dans l'espace, on mesure que tout cela est vrai. Pas de triche, ni jeu, ni artifice, le corps à l'épreuve. Face à nous, l'épreuve nue.

MOVEMENT

Finding its internal force; looking for the dramatic energy that will give it meaning. Leaning on the obstacle and making use of its force to go beyond it.

MOUVEMENT

Trouver en lui sa force; chercher l'énergie dramatique qui va lui donner sens. Prendre appui sur l'obstacle et se servir de sa force pour le dépasser.

Bruno Tackels and Simon Siegmann followed four masterclasses organised as part of the Circle Around project and run by the various partners: **Masterclass The Relationship with the Other / Hand to Hand Acrobatics** — Copenhagen, Denmark — 11-17.12.2008 / Led by Alexandre Fray, Frédéric Arsenault — Cie Un Loup pour l'Homme (France) / Participants: François Dethor, Kenzo Tokuko, Luca Aeschlimann, Violaine Bishop, Nedjma Benchaib, Michael Lafforgue, Ben Glass, Debora Kovács, Nimród Buz, Anders Skat Henningsen, Signe Anderskov, Rebecka Nord & Sofia Walstedt. **Masterclass The Relationship between Circus and Scenic Object and Ordinary Everyday Objects** — Budapest, Hungary — 24-30.10.2008 / Led by Jani Nuutinen (Finlande) / Participants: Emese Balatoni, Viktória Karvalics, Anna Réti, Ben Glass, Tamás Kovács, Gitte Kielberg, Kasper Jensen, Thomas Niess & Olivier Trapon. **Masterclass on aerial techniques (outside)** — Copenhagen, Denmark — 17-26.06.2008 / Led by Eric Lecomte and Odile Gheysens (France) /

Participants: Yves Fauchon, François Dethor, Sébastien Domoglia, Marién Frauke, Violaine Garros, Xiomara Campos Lahoz, Grégory Bonnault, Natália Demjén, Deborah Kovács, Ben Glass, Esther Wrobel, Johanne Bro, Luca Aeschlimann & Vladimir Coupric. **Masterclass on aerial techniques (inside)** — Brussels, Belgium — 06-14.03.2008 / Led by Eric Lecomte and Odile Gheysens (France) / Participants: Anders Astrup Jensen, Esther Wrobel, Camilla Becker, Anna Kodak, Zsófia Szepessy, Milou Lager, Camille Richard, Joëlle Le Gleau, Violaine Garros, Sébastien Domoglia & Lea Weber. Illustrations also of the following performances: *Un fil sous la neige* by the Colporteurs, *Mâtitude* by Christophe Hugsman — Cie Les Hommes penchés and *Installation* by Kollektiv InSTAllation (Suisse). As part of the European Circle Around project / Supported by the European Commission's Culture programme / E.R.: Fabienne Verstraeten, 20 rue de la Constitution, B-1030 Bruxelles / Design: Donuts.

Trafó — House of Contemporary Arts
György Szabo
Lillom utca 41
1094 Budapest, Hungary
+36 1 456 2040
jegy@trafo.hu / www.trafo.hu

København Internationale Teater K.I.T.
Katrien Vervilt
Vestergade 17, 3 sal
1456 Copenhagen, Denmark
+45 3315 1564
kv@kit.dk / www.kit.dk

Les Migrateurs
Jean-Charles Herrmann
303 avenue Colmar
67100 Strasbourg, France
+33 3 88 79 98 15
contact@lesmigrateurs.org
www.lesmigrateurs.org

Halles de Schaarbeek
Anne Kumps
20 rue de la Constitution
1030 Brussels, Belgium
+32 2 227 59 60
anne.kumps@halles.be
www.halles.be



KØBENHAVNS INTERNATIONALE TEATER



les halles

