

LE CIRQUE QUÉBÉCOIS AUJOURD'HUI : LES PARADOXES D'UN MODÈLE

COMPTE RENDU DE LA RENCONTRE PROFESSIONNELLE ORGANISÉE
LE 14 AVRIL 2011 À LA BRÈCHE, À CHERBOURG.

La brèche, Pôle national des arts du cirque, a organisé, en partenariat avec HorsLesMurs et la Délégation générale du Québec à Paris dans le cadre de son 50^{ème} anniversaire, une rencontre professionnelle pour mieux connaître le milieu des arts du cirque au Québec. Outre le Cirque du Soleil, qui a révolutionné les modes de production depuis une vingtaine d'années, le Cirque Eloize et les 7 doigts de la main sont des compagnies repérées et très prolifiques en termes de tournées internationales. Ces compagnies ont non seulement ouvert les portes, jusque-là réservées au cirque traditionnel, mais elles ont également séduit les réseaux de diffusion subventionnés en Europe et en France en particulier. Cette popularité occulte toute une partie de la création circassienne québécoise que l'on connaît moins, alors que bon nombre d'artistes de cirque ont innové par leur audace et travaillent au renouveau des écritures circassiennes au Québec, en France et dans le monde. Cette rencontre professionnelle visait à mieux comprendre cette vitalité québécoise, à travers les principaux acteurs du cirque au Québec et notamment, les auteurs de cirque qui tentent d'élargir les réseaux de production et de diffusion aux nouvelles écritures.

Cette rencontre professionnelle, qui a eu lieu le 14 avril 2011 à La brèche, alors que s'y déroulait le festival Spring piloté par le Pôle national des arts du cirque, s'est décomposée en deux tables rondes faisant intervenir des directeurs d'écoles et de structures au Québec et en France ainsi que des artistes québécois.

SOMMAIRE

LE CIRQUE AU QUÉBEC : ÉMERGENCE ET ÉTAT DES LIEUX.....	2
PARCOURS ET PAROLES D'ARTISTES QUÉBÉCOIS	18

LE CIRQUE AU QUÉBEC : ÉMERGENCE ET ÉTAT DES LIEUX

Intervenants :

- Marc Lalonde, directeur de l'École nationale de cirque de Montréal
- Stéphane Lavoie, directeur de la Tohu à Montréal
- Yves Neveu, directeur de l'École de cirque de Québec

Animation : Aude Lavigne, productrice à France Culture

Aude Lavigne

Nous allons découvrir le développement du cirque au Québec à travers l'histoire de trois lieux emblématiques et le parcours de plusieurs initiateurs du cirque québécois. Marc Lalonde, vous dirigez l'École nationale de cirque de Montréal et représentez la naissance, la genèse du cirque québécois. Je signale qu'un livre a été édité en 2007, à l'occasion des 25 ans de l'école, intitulé *Désir(s) de vertige, 25 ans d'audace*¹. Peut-être pouvez-vous remonter aux années 60, aux prémices du cirque québécois ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Pour comprendre le cirque québécois, ses modes de production et de diffusion, il peut en effet être utile de regarder son passé. Des facteurs historiques, politiques et économiques expliquent la situation actuelle. Peut-être faut-il commencer par là pour poser les bases du débat.

Pour commencer, il faut dire que le Québec n'était pas une terre de cirque, pas plus que le Canada. Le cirque y est certes présent depuis les débuts du régime britannique, donc depuis la fin du XVIII^{ème} siècle, mais il n'y a pas, comme ici en France ou ailleurs en Europe, des dynasties ou des familles, ni une vraie présence sur le territoire. A la fin des années 70, le territoire québécois était une extension du marché américain, avec les grands cirques américains qui venaient se produire, et ce dès le début du XX^{ème} siècle. Il y a bien eu quelques expériences de compagnies traditionnelles québécoises ou canadiennes, mais elles n'ont guère dépassé la durée de vie de leur fondateur. Ce n'est donc pas un pays où il y avait une véritable tradition de cirque et des populations de régions entières n'ont jamais eu de contact avec le cirque. A titre d'exemple, la compagnie *Les Colporteurs* s'est produite cette année à Montréal : la plupart des gens dans la salle n'avaient jamais vu un numéro de fil de leur vie.

Il n'y a donc pas les archétypes du cirque familiers ici, dont vous êtes vraiment imprégnés, de par vos premières expériences de cirque de jeunesse. La connaissance générale du grand public correspondait à ces grosses productions américaines et plus tard, aux cirques soviétiques, à l'époque du premier dégel entre l'Est et l'Ouest, quand les cirques venaient à Montréal plus facilement qu'aux Etats-Unis. La première rencontre avec le cirque est donc plutôt la découverte d'un cirque étranger, qui est un cirque avec des animaux et de grands spectacles en général. Quand le cirque contemporain émerge au Québec, c'est de façon assez naïve et en partie en réaction contre ce cirque traditionnel américain, notamment celui avec des animaux. On doit la fondation de l'École, qui est le premier organisme véritablement dédié au cirque contemporain à l'époque – qui ne correspond pas tout à fait au nouveau cirque français – à des clowns et des artistes de rue qui ont voulu contribuer à une prise de conscience et à une émancipation des Québécois, notamment par la culture. Ce sont des artistes qui ont décidé de faire de l'art dans la rue et de sortir des réseaux institutionnels, c'est-à-dire de sortir des salles de spectacles réservées au théâtre conventionnel avec le désir de partager et de faire un art populaire près des gens. C'était vraiment une de leurs préoccupations premières.

Aude Lavigne

Il faut pointer un phénomène qui n'a pas du tout existé en France, à savoir l'importance de la télévision dans la popularisation de certains personnages de clowns présents dans plusieurs émissions. C'est là une donnée qui me paraît assez intéressante. Est-ce sortir de la grande histoire du cirque contemporain que de dire cela ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Je ne suis pas historien donc je ne peux pas vraiment vous dire si cela a été un phénomène très important, mais c'est possible. Il y a d'autres formes d'arts qui ont été popularisées chez nous par la télévision, comme par exemple la première compagnie de ballet au Québec qui a été diffusée via la télévision en 1952. Nous parlons d'un territoire où il n'y avait pas de compagnie de danse classique ou moderne avant 1952 ! Il existait des compagnies folkloriques, mais avant 1952, le ballet n'existait pas pour le grand nombre. Nous parlons d'une époque où, pour jouer une pièce de théâtre dans une petite ville, on demandait la permission du curé, et ce jusque dans les années 50.

¹ Jacob Pascal, Vézina Michel, *Désir(s) de vertige, 25 ans d'audace*, École nationale de cirque de Montréal, éditions Les 400 coups, Montréal, 2007

L'École de cirque est d'ailleurs née à l'intérieur d'un centre communautaire dirigé par un jésuite. Il s'agissait d'un centre sportif communautaire du Plateau Mont-Royal qui a accueilli les fondateurs de l'École à l'époque, en pensant que le cirque serait une solution pour attirer les jeunes du quartier qui n'aimaient pas le sport. Ce centre a forcé l'École à le quitter quelques années plus tard parce qu'elle y prenait trop de place. Finalement, elle n'attirait pas beaucoup les jeunes du quartier, mais surtout des artistes de rue confirmés. Voici donc pour une brève histoire de la création de l'École.

Je souhaiterais maintenant évoquer le fonctionnement des politiques culturelles au Québec car cela détermine beaucoup la façon dont nous fonctionnons aujourd'hui. Il existe des interventions du gouvernement du Québec, qui a une politique culturelle peut-être plus dynamique que celle du gouvernement fédéral, le gouvernement canadien. De façon générale, le mode d'intervention principal de l'État envers les arts se fait via les ministères de l'éducation provinciaux pour ce qui concerne la formation artistique – sachant que l'éducation est une compétence provinciale et que le pouvoir fédéral n'intervient pratiquement pas dans le domaine de l'éducation –, et via les ministères de la culture provinciaux et fédéral. Le mode d'attribution des aides aux artistes ou aux compagnies se fait par des agences d'État que sont les conseils des arts, selon un modèle d'inspiration britannique. Ceci veut dire que les politiques ne font aucun choix artistiques. Ils nomment le Conseil des Arts du Canada au niveau fédéral, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec au niveau provincial et les conseils des arts municipaux. Des jurys de pairs évaluent la pertinence des demandes d'aide financière et recommandent aux conseils l'octroi. C'est une forme que certains sociologues français ont comparée à une forme d'académie, pas tant dans le sens entendu au XIX^{ème} siècle, mais dans la mesure où c'est un regroupement d'artistes de toutes disciplines qui prend les décisions de qualifier qui est artiste et ce qui peut être considéré comme une forme d'art ou pas. Les conseils ont évidemment des budgets limités. Par conséquent, le fait d'accepter une nouvelle discipline ou un nouveau convive autour de cette assiette des arts implique de diviser le gâteau en plus petites parties. Ce qui signifie que la confrérie des chorégraphes, des metteurs en scène, des compositeurs et des gens de lettre reconnus ont longtemps ignoré le cirque pour éviter d'avoir à lui donner une part du gâteau. Le politique n'a pas la capacité d'intervenir auprès des conseils des arts pour leur demander d'accepter le cirque autour de la table. C'est pourquoi la reconnaissance des arts de cirque auprès des différentes agences est une volonté qui est venue de l'extérieur et non de l'intérieur. Aucun des membres de ces conseils ne s'est levé un jour en disant : « Il faudrait reconnaître les arts du cirque ! »

Tout ceci ne veut pas dire non plus qu'il n'y a aucune initiative politique. La création du Cirque du Soleil a été rendue possible par une décision politique prise alors que le Conseil des Arts et des Lettres du Québec n'existait pas encore. Le gouvernement a voulu aider un projet dans le cadre du 375^{ème} anniversaire de Québec. Il y a d'autres initiatives politiques. Par exemple, pendant des années, la seule aide aux arts du cirque à l'exception du Cirque du Soleil allait à l'École nationale de cirque de Montréal, ce qui est également une décision politique. Le fait que des écoles professionnelles soient soutenues par l'État ne relève d'ailleurs pas des Conseils.

Pourtant, le Conseil des Arts de Montréal n'a reconnu les arts du cirque que l'an dernier. Avant, un organisme de cirque ou un artiste de cirque ne pouvait pas être soutenu par le Conseil des Arts de Montréal. C'est paradoxal quand on voit que les cirques montréalais sont reconnus partout dans le monde ! Le Conseil des Arts du Canada a pour sa part reconnu les arts du cirque il y a deux ans mais jusqu'à ce jour, il n'a encore jamais permis que le cirque soit évalué par des jurys de pairs. Les jurys qui évaluent le cirque au Canada sont composés de gens venant de toutes les régions du Canada alors qu'il ne se fait pas de cirque ailleurs qu'au Québec, ou pratiquement pas... Et ces personnes évoluant dans d'autres disciplines ne sont pas en mesure d'évaluer le cirque. Voilà pour une partie du contexte. L'autre élément extrêmement important est le statut de l'artiste. Au Québec et au Canada, l'intermittence ou le filet social dédié aux artistes n'existe pas. Ceci n'empêche pas les arts de se développer et cela n'a pas empêché la danse, malgré ses débuts très tardifs, d'être aujourd'hui très présente chez nous, mais c'est tout de même un paramètre économique fondamental. Dans le domaine de la diffusion du cirque : les diffuseurs sont très peu soutenus. Les diffuseurs pluridisciplinaires sont soutenus seulement pour la diffusion de théâtre, de musique et de danse. Le cirque est considéré comme un art commercial, donc rentable, et, à ce titre, on estime qu'il n'a pas besoin d'être soutenu sur le plan de sa diffusion. Une seule exception : le seul diffuseur spécialisé, la Tohu.

Enfin, tout ceci se joue sur un territoire dont la population est très parsemée, puisqu'il y a sept à huit millions d'habitants au Québec répartis sur un très grand territoire. Sans parler du Canada hors Québec où nous devons encore défendre l'idée même qu'une école de cirque est conceptuellement possible. Les autres provinces canadiennes ne soutiennent pas les arts du cirque.

Ensuite, il y a le grand succès du Cirque du Soleil, qui a explosé en quelques années. Ce succès a engendré un second phénomène : il a provoqué des retards dans les politiques culturelles à l'égard du cirque puisque le succès du Cirque du Soleil aurait démontré que les compagnies de cirque n'ont pas besoin d'aides pour réussir commercialement.

Au niveau de la formation, le soutien aux arts du cirque provient surtout des ministères de l'Éducation et de la Culture québécois qui ont commencé à aider le cirque en reconnaissant un programme de

formation professionnelle supérieure de niveau collégial². Il s'est agit là d'une véritable politique qui s'est étendue plus tard aux écoles préparatoires. Cependant, le cirque n'est toujours pas une matière enseignée à l'école dans la formation des jeunes, comme le sont par exemple la danse, les arts visuels, l'art dramatique ou la musique... Ces « Quatre Arts », qui constituent d'ailleurs une forme de lobby, ne peuvent accepter que le cirque entre officiellement à l'école. C'est que l'ajout d'une heure supplémentaire d'éducation artistique dans la semaine coûterait plusieurs dizaines de millions. Si le cirque venait à entrer un jour à l'école, 25% des enseignants de musique, de danse et d'arts plastiques perdraient inévitablement leur travail pour laisser leur place aux enseignants de cirque. Les « Quatre Arts » ne militent pas contre le cirque, mais disons que leur travail n'est clairement pas de le faire entrer dans l'école. C'est une réalité qui limite le développement des publics au Canada, l'initiation des jeunes aux arts du cirque et le bassin de jeunes qui pourraient s'intéresser à une pratique amateur poussée, à une formation préparatoire, voire qui pourraient développer le désir de faire carrière. C'est la réalité économique et politique chez nous et elle n'est pas bien différente dans la plupart des autres pays. La France est une véritable exception, avec la Belgique.

Voilà le contexte qu'il faut avoir en tête. Je pense qu'il explique la manière dont nous faisons les choses, pourquoi esthétiquement les choses ont pris telle ou telle tournure, pourquoi nos productions sont de telle taille, pourquoi nous exportons, etc.

Aude Lavigne

J'aimerais que l'on puisse dessiner les contours de cette Ecole de cirque à Montréal. Artistiquement, j'ai pu lire qu'elle était inspirée, entre autres, par une école de cirque de Budapest. Historiquement, elle est aussi très liée au Cirque du Soleil. Pourrions-nous en savoir plus sur cette Ecole, et sur vous ? Qu'est-ce qui vous a amené à être directeur d'une école de cirque alors que vous n'aviez a priori pas de lien avec le cirque ?

Marc Lalonde (directeur de l'Ecole nationale de cirque de Montréal)

Guy Caron et Pierre Leclerc ont fondé l'Ecole. Guy Caron a enseigné à Budapest en tant qu'artiste de rue. Dans les années 70, il a voulu partir étudier à l'Est, parce que c'était le seul endroit où l'on trouvait des écoles de cirque à cette époque. Arrivé à Budapest, il y a enseigné. Je n'irai pas pour autant jusqu'à dire que notre Ecole a été fondée sur le modèle d'une école de Budapest, mais c'est à partir de son expérience à Budapest qu'a émergé chez Guy Caron la conscience de la possibilité d'une école dédiée au cirque. Ensuite, c'est son impulsion qui a permis la création de notre école, sur un territoire où il n'y avait ni compagnie établie, ni spectacles de cirque à voir. Bien sûr, ce qui, par la suite, a joué un rôle important, c'est la création du Cirque du Soleil, trois ans plus tard. Guy Caron n'est pas un des fondateurs du Cirque du Soleil, mais il en est le premier directeur artistique et le premier metteur en scène.

Les années qui ont suivi ont été celles d'une époque un peu fusionnelle où l'on ne distinguait pas vraiment l'Ecole du Cirque du Soleil. Alors qu'il n'existait qu'une seule compagnie et donc qu'un seul employeur potentiel, il était difficile de parler d'une école indépendante, mais l'indépendance de l'Ecole a toujours été souhaitée et jalousement protégée, par Guy Caron lui-même d'ailleurs. Aujourd'hui, le fait que l'Ecole et la compagnie soient voisines ne change pas grand chose. Et puis le Cirque du Soleil est le plus gros employeur au Canada et même l'un des plus gros employeurs de cirque au monde. Nous pouvons estimer qu'environ 30% des jeunes diplômés de l'Ecole travailleront éventuellement pour le Cirque du Soleil pour un minimum de six mois à un an, dans les cinq premières années de leur carrière. Ils ne vont pas y passer leur carrière car peu d'artistes y restent plus de deux ou trois ans. C'est une occasion de garantir une certaine employabilité, parce qu'en sortant de l'école, il n'y a pas beaucoup d'employeurs potentiels au Canada. Bien que je pourrais donner des statistiques assez similaires pour le Cirque Eloize ou les 7 doigts de la main, qui ne sont ni l'un ni l'autre de la taille du Cirque du Soleil. Il faut aussi savoir que le Cirque du Soleil dispose de son propre centre de formation qui forme plus d'artistes que les écoles de Montréal et de Québec réunies. Pour assurer son roulement de personnel et maintenir les spectacles existants, le Cirque du Soleil a besoin d'au moins 100 à 125 artistes par année. Si l'on regroupait tous les diplômés des écoles supérieures que je connaisse, ils ne seraient même pas assez nombreux pour fournir le Cirque du Soleil ! Sachant que tous ne seraient pas intéressés et qu'ils n'auraient pas tous le niveau requis... Le Cirque du Soleil s'est donc donné les moyens de se développer seul.

Aude Lavigne

Ils recrutent beaucoup de gymnastes professionnels.

Marc Lalonde (directeur de l'Ecole nationale de cirque de Montréal)

Effectivement, leur stratégie de recrutement repose sur le fait de choisir beaucoup d'athlètes. Mais ils engagent aussi des artistes de cirque confirmés de tous les milieux, qui sont passés par des écoles,

² Au Québec, l'enseignement collégial correspond à un niveau situé entre le secondaire (de 12 à 16 ans) et le niveau universitaire (à partir de 19 ans). Le programme collégial consiste en deux ou trois années d'études et mène au DEC, Diplôme d'études collégiales.

des autodidactes ou des artistes qui viennent du cirque traditionnel. Tout cela ne veut pas dire que l'École est négligeable pour eux, mais elle si disparaissait, je crois que cela n'aurait pas d'impact. On ne peut pas dire l'inverse. S'il n'y avait pas eu le Cirque de Soleil, notre Ecole n'aurait pas atteint le niveau de développement et de reconnaissance qu'elle connaît aujourd'hui. Finalement, le succès du Cirque de Soleil a favorisé à la fois les mesures prises pour soutenir la formation et une certaine forme d'immobilisme des Conseils dans leur résistance à soutenir les arts du cirque.

L'École est aujourd'hui un collège et un lycée – pour employer un vocabulaire français – plus une à deux années d'université, soit un équivalent Bac + 2. Il est donc possible d'étudier à l'école huit années consécutives à temps complet, à partir de l'âge de 12 ans. Nous disposons même d'un programme préparatoire pour les 9-12 ans. On ne les accueille pas en pleine autonomie : les jeunes viennent en parascolaire ou les week-end, pour se préparer à l'entrée en études secondaires. Il est aussi possible d'entrer à l'école au cours des études secondaires ou seulement pour la formation supérieure.

Aude Lavigne

Il y a des salles de classe dans le bâtiment.

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Nous avons obtenu l'autorisation de délivrer les années d'enseignement secondaire et collégial au sein de l'École, pour fonctionner en pleine autonomie. C'est une école privée parce qu'elle n'est pas une école d'Etat, mais nos enseignements sont rattachés à un programme normé et contrôlé par l'Etat. Nous disposons d'une certaine autonomie sur le plan de la gestion et notre financement ne repose pas entièrement sur l'Etat, ce qui suppose que les étudiants payent des frais de scolarité. Ce mode de fonctionnement s'est avéré jusqu'à présent efficace parce qu'il permet une grande autonomie. Par ailleurs, notre diplôme d'études secondaires étant normé par l'Etat, les étudiants peuvent quitter l'école s'ils le souhaitent et rejoindre une autre école pour faire autre chose. C'est la même chose pour les diplômés de la formation supérieure qui obtiennent un diplôme d'études collégiales qui leur permet de poursuivre des études dans un autre domaine. En termes de financements, l'École est soutenue par les ministères québécois de l'Éducation et de la Culture et aussi par le gouvernement fédéral parce qu'elle est ouverte à l'ensemble du Canada.

L'École propose une formation complète sans former les étudiants pour quelques compagnies en particulier. Nous essayons de leur donner tous les outils pour qu'ils soient en mesure ensuite de faire leur propre choix de carrière. S'ils choisissent d'aller au Cirque du Soleil, c'est très bien : ils en seront capables et auront le niveau suffisant. S'ils veulent travailler pour de plus petites compagnies, ils seront aussi assez polyvalents pour cela. Et s'ils veulent créer leur propre pratique personnelle et entreprendre, peut-être pas immédiatement en sortant de l'École mais éventuellement, ils ont également les outils de base pour le faire. Ils sont aussi préparés pour travailler à l'étranger. Beaucoup vont d'ailleurs travailler en Europe, mais aussi aux Etats-Unis, dans toutes sortes de milieu. Le registre est large : du cabaret traditionnel à toutes les formes d'avant-garde du cirque. C'est important de les sensibiliser au registre le plus large possible car, à la sortie de l'École, l'élève ne sera pas pris en charge par l'Etat et il ne pourra pas bénéficier du régime de l'intermittence qui n'existe pas au Canada. C'est la réalité et nous avons la responsabilité de les y préparer. Nous pouvons leur parler de projet personnel, mais il va leur falloir travailler dès le lendemain de la sortie de l'École, parce que celui qui ne travaille pas tout de suite n'est plus artiste au bout de six mois. La situation est similaire dans le domaine de la danse : le danseur qui sort d'une école doit absolument danser en sortant parce que s'il ne danse pas et doit travailler dans un restaurant pour survivre, alors il n'est tout simplement plus danseur. A l'inverse, un comédien peut ne jouer que de temps en temps et rester comédien.

Aude Lavigne

Pouvez-vous nous parler du bâtiment de l'école, qui est dans la même zone géographique que le Cirque du Soleil et la Tohu, dans le quartier St Michel. Ce bâtiment est formidable : il est grand, la circulation entre les différents espaces est bien conçue, il est en verre et bénéficie donc d'un éclairage naturel. En quoi est-il singulier ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Sa verticalité a beaucoup choqué au départ parce qu'il était particulièrement difficile d'imaginer le bâtiment d'une école de cirque en hauteur ! Le choix architectural premier était de considérer qu'il s'agissait avant tout d'une école et non pas d'un cirque. Ce choix était donc celui d'un bâtiment pérenne, qui abrite une école qui n'a pas vocation à tourner. Au sein du jury, nous avons nous-mêmes été choqués par ce projet que nous avons refusé d'emblée. Pourtant, après avoir débattu pendant 48 heures, c'est un projet que nous avons remis sur la table et que nous avons finalement choisi.

Aude Lavigne

D'où viennent les élèves ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

A peu près 30% de nos étudiants viennent de l'étranger. Ces dernières années, nous avons accueilli de plus en plus d'Américains. Sinon, il y a toujours eu beaucoup d'Européens, notamment des Français, mais il y a aussi des étudiants qui viennent d'Australie, d'Amérique du Sud, et plus récemment d'Asie. La plupart des étudiants viennent du Québec et la proportion d'étudiants d'autres provinces canadiennes est en constante augmentation. Elle s'élève à 12% de la totalité des étudiants de l'École. Le bassin de recrutement au Québec et au Canada est limité parce que l'accès aux écoles préparatoires est restreint. De manière plus générale, il n'existe d'ailleurs pas 500 lieux où pratiquer en amateur. Il doit y avoir une trentaine de lieux de pratique amateur dans tout le pays et principalement concentrés au Québec, ce qui explique le paysage et détermine le bassin de recrutement.

Aude Lavigne

Quels sont vos critères de recrutement ? Comment sont-ils hiérarchisés ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Il n'y a pas vraiment de hiérarchie, mais il est certain que dès les épreuves du concours d'entrée, si quelqu'un montre une mauvaise préparation physique et de grandes faiblesses en acrobatie, il a peu de chances d'être admis à l'École... A moins qu'il soit clown, jongleur ou contorsionniste, disciplines pour lesquelles nous ne pouvons pas avoir les mêmes critères de sélection. Globalement, nos exigences sont très élevées en acrobatie et en termes de potentiel personnel. Sachant que cela dépend de l'âge auquel l'élève entre à l'école. A 12 ans, nous sommes davantage attentifs au potentiel qu'aux acquis, mais en ce qui concerne la formation supérieure, nous attendons un certain niveau en acrobatie. Dans la formation collégiale, les prétendants sont encore jeunes, ils ont entre 17 et 18 ans, donc leurs projets personnels ne sont pas toujours bien développés et c'est notre rôle de les accompagner pour les définir. Ensuite, l'évaluation est faite en profondeur en fonction de ces données et d'une liste de critères. Nous jugeons aussi bien la créativité que les habiletés et le potentiel technique.

En formation supérieure, nous sommes dans le paradoxe de la polyvalence et de la spécialisation. Il n'est pas possible d'atteindre une maîtrise de sa discipline sans une certaine spécialisation mais, paradoxalement, j'ai toujours défendu le fait qu'il fallait exiger des artistes une grande polyvalence. Je n'ai rien contre celui qui ne souhaite que jongler et je ne m'oppose pas à l'idée que le jonglage soit une forme d'art qui s'appréhende seule, mais ce n'est pas le point de vue pédagogique que nous défendons à l'École. C'est pourquoi notre programme est très exigeant sur le plan de la polyvalence et nous demandons un bon niveau dans toutes les disciplines – sont exclus les arts équestres que nous ne traitons pas.

Aude Lavigne

En France, nous avons une perception d'un cirque québécois particulièrement technique. Pensez-vous que cela puisse être lié à la formation des artistes ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Pour moi, la technique est une donnée constante dans la carrière d'un artiste. La technique et l'artistique ne sont pas deux entités séparées, mais communicantes. L'acquisition d'une plus grande technique ne se fait pas nécessairement au détriment de l'artistique. Je présume que votre perception est issue des spectacles que vous avez eu l'occasion de voir, pourtant la formation et la production sont deux mondes distincts. Les compagnies et les artistes peuvent choisir de faire un spectacle particulièrement tourné vers l'artistique ou, au contraire, d'opter pour une démonstration technique qui met en valeur les qualités acrobatiques des artistes.

A l'École, nous mettons bien entendu en valeur les qualités techniques primordiales pour faire du cirque, qualités qui nécessitent plusieurs années d'apprentissage. A mon avis, nos exigences artistiques sont tout aussi élevées que nos exigences techniques. Ensuite, dans la réalité professionnelle, les artistes vont-ils se révéler davantage dans la création qu'en tant qu'interprète ? C'est difficile à prédire. Pour moi, l'acte d'interprète est aussi un acte créateur. Toutes les qualités d'un interprète et sa disponibilité font aussi partie de la création.

Anne Kumps (Les Halles de Schaerbeek, Bruxelles)

Avez-vous une obligation concernant un nombre minimum d'élèves québécois dans l'école ? Tenez-vous compte de cela ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

La question ne s'est jamais réellement posée. Nous avons chaque année énormément d'étudiants étrangers. Cependant, je ne pense pas qu'il y ait eu le moindre abus par rapport à cela.

André Rozec (Président de La brèche, Cherbourg)

Je distingue l'enseignement académique d'une part et l'enseignement professionnel d'autre part. Le programme pédagogique professionnel découle selon moi de la définition des métiers. Lorsque vous avez évoqué vos programmes de formation, vous n'avez que très peu évoqué les métiers. Il s'agit là pour moi de la base d'une école.

Marc Lalonde (directeur de l'Ecole nationale de cirque de Montréal)

C'est, je crois, un débat récurrent dans tous les domaines d'activité, à savoir les écoles doivent-elles répondre aux demandes du marché de l'emploi et aux besoins des entreprises ? Cette question se pose pour la formation des ingénieurs également. Heureusement que les universités sont capables de penser au-delà des demandes à court terme des industries. Les universités ont ceci de particulier d'avoir également une fonction de recherche, ce qui signifie qu'elles sont en quelque sorte à l'avant-garde des besoins de l'industrie. Cela leur permet de garder une certaine indépendance vis-à-vis des demandes qui leur sont faites. Les écoles d'art ne sont pas toujours des universités, mais je pense qu'elles ont tout de même ce devoir de penser, d'essayer d'avoir une vision globale du métier, donc non pas de ce qui leur est demandé à court terme, mais de ce qui seront ces métiers dans dix années. Nous formons des artistes qui vont arriver sur ce marché seulement en sortant de l'Ecole, et qui seront bien plus tard à leur apogée sur le plan technique et artistique. Notre rôle est donc d'imaginer cet avenir.

André Rozec (Président de La brèche, Cherbourg)

Nous sommes bien d'accord malgré tout que la formation, la recherche et l'entreprise sont les trois piliers d'une école.

Marc Lalonde (directeur de l'Ecole nationale de cirque de Montréal)

Il est certain qu'il serait difficile de soutenir une école d'art sans l'existence d'un marché d'emploi.

Yveline Rapeau (Chargée de programmation à La Villette, Paris)

J'aimerais savoir si vous pouvez nous donner quelques précisions sur le paysage des autres arts vivants ayant, eux, trouvé leur place et leur reconnaissance, notamment le théâtre et la danse. Quelle est la tendance des paysages en danse et en théâtre au Québec aujourd'hui ? Est-ce qu'il y a par exemple de grosses machines de théâtre à l'ombre desquelles le reste est transparent ?

Marc Fouilland (directeur de Circuits à Auch et du festival CIRCA)

La situation est-elle comparable à la France, où le cirque est à l'ombre du théâtre, considéré comme un département du théâtre ?

Marc Lalonde (directeur de l'Ecole nationale de cirque de Montréal)

La situation du cirque reste assez unique. Si l'on prend la danse, on trouve une grande diversité de compagnies, de pratiques, d'esthétiques et de styles. Montréal est la ville la plus riche en danse du Canada. L'économie de la danse est comparable à celle du théâtre, c'est-à-dire que ce sont en grande majorité des compagnies subventionnées. Dans le cirque, il n'y a pas cette diversité de compagnies. Dans les domaines du théâtre, de la danse ou de la musique, il n'existe pas de gros employeur à l'image du Cirque du Soleil, qui est une véritable entreprise.

La situation du cirque est unique également parce qu'il y a, au Canada, un manque d'artistes ! Dans les domaines du théâtre, de la danse ou de la musique, il y a bien plus d'artistes que de postes à pourvoir. Je pense que c'est le cas ici aussi en France. A l'inverse, dans le cirque, il n'y a pas assez d'artistes par rapport aux postes à pourvoir, tous styles et tous modes de production confondus. Un jeune chorégraphe qui commence sa carrière à Montréal aujourd'hui va s'entourer de danseurs dont la plupart ne pratiquent pas actuellement parce qu'ils sont obligés de faire autre chose pour vivre. Les danseurs vont pour certains accepter de travailler, plus ou moins gratuitement. C'est comme cela que certains artistes débute leur carrière. Ce qui veut dire que les jeunes chorégraphes et les jeunes metteurs en scène au Canada bénéficient d'une réserve d'artistes bien formés, mais qui n'ont pas beaucoup d'engagements professionnels. Dans le fond, il est toujours mieux de travailler pour des projets de recherche sans être sûr qu'il y aura une diffusion un jour, plutôt que de ne rien faire. L'artiste de cirque qui souhaite créer un spectacle est dans une situation tout à fait inverse. Les artistes sortant des écoles partent rapidement à l'étranger pour pouvoir travailler et donc gagner leur vie. Il est ainsi difficile de devenir créateur ou metteur en piste parce qu'il n'existe aucune plateforme qui permette de bénéficier des talents de tous ces artistes.

Andréane Leclerc (artiste contorsionniste)

J'ai fait l'Ecole Nationale de Cirque de Montréal de 1996 à 2001 où j'ai suivi le programme secondaire. J'ai ensuite tourné pendant six ou sept ans et je suis entrée comme étudiante en maîtrise de théâtre à Montréal. J'ai eu l'occasion de voir les épreuves synthèses ces dernières années à l'Ecole Nationale de Cirque et j'ai le sentiment que les étudiants suivent beaucoup d'ateliers exploratoires pour préparer le Festival du Cirque de demain. Ils explorent différentes démarches de créations et de processus lors de

divers ateliers, non seulement pour leur numéro, mais où ils sont au service d'un metteur en scène, ou d'un chorégraphe. Il y a réellement un mouvement créatif avec des gens qui, dans le cadre de l'École, recherchent une ouverture sur la création et la prise de risque artistique. Mais la réalité est telle en sortant de l'École Nationale de Cirque de Montréal que la nécessité de travailler les artistes à répondre à une demande de spectaculaire. Lorsqu'un artiste de cirque souhaite vivre de son art, il doit en quelque sorte chercher à se démarquer. Nous ne pouvons pas nous le cacher, au Québec, le spectaculaire fonctionne très bien auprès du public.

Aude Lavigne

Je souhaite maintenant donner la parole à Yves Neveu. Vous êtes directeur général de l'École de Cirque de Québec, installée dans l'ancienne église Saint-Esprit. Vous avez un profil tout à fait différent de celui de Marc Lalonde. Vous avez travaillé avec le Cirque du Soleil pour des projets qui ont pris place à Las Vegas et ailleurs dans le monde. Vous étiez initialement destiné à rester quelques mois à la tête de l'École de Québec en 2004, mais vous y êtes depuis plusieurs années. Cette École aura 20 ans en 2015, donc elle est un peu plus récente que l'École de Montréal. Pouvez-vous compléter ce qu'a dit Marc Lalonde, sur les questions d'esthétique par exemple ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Je vais revenir sur ce qui a été dit, peut-être avec un autre point de vue. Cela fait bientôt 25 ans que je suis dans le domaine du cirque. J'ai débuté en 1987, après avoir fait 15 ans de théâtre, de variétés et d'autres choses du genre, mais ma première formation est le théâtre. En 1987, j'ai rejoint le Cirque du Soleil. Ils cherchaient quelqu'un qui pourrait se charger de spectacles à faire tourner aux États-Unis. J'y suis resté deux ans, le temps d'amener un spectacle à Los Angeles et à New York. C'était la première fois qu'ils jouaient dans ces villes.

Aude Lavigne

C'était assez folklorique je crois ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

C'était un autre monde. Je dirais que cela a vraiment été une autre étape dans l'histoire du Cirque du Soleil. Nous nous sommes rendus à Los Angeles, sans savoir comment nous en reviendrions ! Chacun avait accepté de partir dans des conditions particulières. C'était vraiment une autre époque, l'arrivée aux États-Unis et son marché assez incroyable. Après ces deux ans au Cirque du Soleil, je suis venu en France, au Centre national des Arts du Cirque (CNAC), où j'étais responsable des premières formations à partir de 1988 et suis resté en France pendant six années. En France, j'ai découvert un autre mode de fonctionnement et d'autres esthétiques.

Aude Lavigne

Qu'est ce qui vous a le plus frappé à votre arrivée en France ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Tout d'abord, le contact avec un passé qui, nous l'avons déjà dit, n'existe pas du tout au Québec. Le cirque au Québec a été découvert par la télévision. Le cirque est aussi venu de la rue qui, dans les années 70, fonctionnait particulièrement bien. Par exemple, le Théâtre de l'Aubergine a débuté dans la rue. Ensuite Guy Caron a rencontré le clown Rodrigue Tremblay. Guy Caron, qui est donc un des fondateurs de l'École de Montréal, a commencé dans la rue avant de poursuivre avec le Cirque du Soleil.

Je suis arrivé en France dans une période de tourments au CNAC à Châlons, dans un climat de refus le plus total de tout ce qui avait pu exister auparavant. Pour moi qui viens du monde du théâtre – j'ai fait du théâtre expérimental, mais je faisais également encore du Shakespeare et du Molière – ce refus était étonnant. Je ne comprenais pas cette volonté de se couper de tout le reste et du classique. Il y avait de grands débats entre les anciens et les nouveaux, avec ceux qui voulaient être plus traditionnels. Je me suis retrouvé face à mon innocence et à ma naïveté. Je devais initialement rester seulement trois mois en France et j'y suis finalement resté jusqu'en 1994 où je retourne à Montréal sans réellement savoir pourquoi. On me demande alors de monter le studio de création du Cirque du Soleil, qui sera les premiers balbutiements de l'école du Cirque du Soleil. J'y suis allé pour mettre en place le programme et développer de nouvelles idées pour le Cirque du Soleil et notamment pour ses nouvelles grandes productions, à Las Vegas ou ailleurs. Ensuite, j'ai décidé de retourner à mes premiers amours de théâtre. Je suis revenu en Europe pour faire des spectacles de rue et puis je me suis promené à gauche et à droite.

Je débarque de nouveau à Québec en 2003 alors que l'école a pris place dans un lieu incroyable, cette église. Elle est alors sur le point de fermer pour des problèmes de fonctionnement et de financement. Je devais y rester trois mois... Cela fait maintenant plus de six ans et j'y suis encore. L'école a été remise sur pied et elle fonctionne correctement aujourd'hui. C'est un lieu à vocation artistique, éducative et sociale, et nous essayons de faire vivre ces trois vocations en même temps. Vocation artistique car c'est un lieu de création et de recherche avant tout, qui soutient les artistes

professionnels essayant de faire leur chemin. Il y a quand même étonnamment une quarantaine d'artistes professionnels qui vivent à Québec et qui viennent travailler au sein de l'École tous les jours ou entre deux contrats.

Ensuite, c'est une école de formation secondaire et collégiale. Notre système est différent de celui de l'École de Montréal dans la mesure où nous dépendons du système public d'enseignement. Pour cela, nous nous sommes associés, pour le niveau secondaire, à des écoles des différentes commissions scolaires de Québec. Les jeunes suivent leur formation académique au sein de l'école de leur quartier et l'après-midi, ils viennent à l'École de cirque. Ils ont donc la possibilité de lier des amitiés à la fois dans leur monde scolaire et dans le monde du cirque. Au niveau collégial, la situation est similaire. Nous sommes associés avec un établissement qui est situé non loin de l'École et qui dispense une formation collégiale.

Enfin, l'École a une vocation sociale, car nous sommes un lieu d'activités récréatives assez étonnant. 1 200 enfants, dont les plus jeunes ont deux ans et demi ou trois ans, passent chaque semaine à l'École de cirque pour un rythme de une, deux, trois, ou quatre visites à des fins purement récréatives visant le développement d'aptitudes sociale et psycho-motrices. Nous proposons également des activités d'initiation aux écoles de la région. Cela représente un volume d'activité assez conséquent puisque ces activités comptabilisent 18 000 personnes par an. Ensuite, nous proposons différents programmes spécifiques pour de jeunes autistes, des jeunes qui ont des difficultés scolaires, des sourds ou de jeunes toxicomanes ou autres. Enfin, nous produisons des spectacles programmés dans le cadre d'événements deux fois par an.

Si l'on doit brosser la situation actuelle du cirque, il faut souligner que l'une des autres réalités de la diffusion du cirque au Québec est qu'il ne sort pratiquement pas, voire pas du tout, de la ville de Montréal. C'est un problème que nous aurons peut-être la possibilité d'aborder à un autre moment dans la journée : celui de la diffusion du cirque au Québec qui est pratiquement inexistante en dehors de la ville de Montréal. Pour vous donner un exemple, le Cirque Eloize, bien connu en France, est venu pour la dernière fois à Québec en 2004. Autre exemple : la compagnie Les 7 doigts de la main n'a jamais joué à Québec. Voilà pour vous donner une idée du problème auquel nous sommes confrontés ! Nous produisons entre autres pour tenter de palier un peu à ce manque. Naturellement, le Cirque du Soleil vient lui régulièrement à Québec ; c'est d'ailleurs la seule compagnie de cirque que nous accueillons de façon récurrente.

Aude Lavigne

Comment expliquer la naissance de cette deuxième école de cirque sur un territoire relativement proche ? Votre projet ayant une dimension nettement plus sociale, est-ce qu'il s'agit d'une décision politique ? L'histoire de l'École de Montréal est liée aux artistes. En ce qui concerne l'École de Québec, elle paraît différente.

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Non, les deux histoires se ressemblent. L'École de Québec a débuté avant tout grâce à des artistes qui, fuyant le froid de l'hiver, ont squatté des gymnases d'une façon totalement illégale, avec la complicité du concierge qui leur donnait les clés le vendredi soir. Puis les artistes ont déménagé dans un autre lieu parce que leurs activités devenaient plus importantes. Ce lieu s'appelait Le pavillon de la jeunesse. Il devait être libéré tous les étés parce que s'y tenait le salon agricole, ce qui impliquait que jusqu'au mois de décembre, le lieu sentait la ferme ! Par la suite, Michel Rousseau a créé la compagnie Eos et s'est posée la même difficulté de cohabitation entre une compagnie de cirque et une école qu'à Montréal entre l'École et le Cirque du Soleil. Le lien entre les deux devenait problématique parce que les gens ne savaient pas s'ils étaient professionnels ou en formation. Il y a donc eu scission et les deux entités se sont réellement séparées. L'École a survécu mais pas la compagnie. Eos a fait faillite en 2003. Le cheminement est ensuite assez similaire, le projet de formation professionnelle étant mis en place à la demande d'artistes de Québec qui voulaient continuer à se perfectionner. Ensuite, s'est développée la formation préparatoire, puis collégiale. La formation collégiale s'est imposée parce que les artistes étaient formés dans un cadre non reconnu. Ils n'avaient donc aucun diplôme en sortant de l'École, ce qui posait notamment problème une fois la carrière terminée. C'était également une façon de dynamiser la vie artistique et la vie du cirque à Québec. C'est ce qui a amené à la mise en place du Diplôme d'Études Collégiales délivré par l'École de Québec.

Georges Martinez (directeur de la Grainerie, Balma)

Pouvez-vous nous parler de cette église où vous êtes installés ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

L'École y est depuis 2002. Nous devons partir du pavillon de la Jeunesse et nous cherchions un nouveau lieu. Une association entre la compagnie Eos et l'École de Cirque de Québec a abouti à la prise en charge de ce lieu, en se divisant la responsabilité. Mais quand la compagnie Eos a fait faillite, l'École s'est retrouvée l'unique propriétaire et utilisateur de l'église en 2003, ce qu'elle n'était pas du tout en mesure d'assumer. Je suis arrivé au moment de cette crise. C'est tout d'abord la ville de Québec qui nous a soutenus. La ville de Québec est étonnement une des premières institutions à avoir

vraiment soutenu le cirque au Québec. Je pense par exemple à une compagnie qui s'appelle Le Théâtre de l'Aubergine, un théâtre clownesque existant depuis 1974, qui est soutenu par la ville de Québec depuis 35 ans. L'École de cirque a été soutenue par la ville de Québec d'abord et avant tous. Elle est maintenant soutenue par le ministère de l'Éducation et de façon symbolique par le ministère de la Culture.

Georges Martinez (directeur de la Grainerie, Balma)

Pouvez-vous préciser quels sont les échanges et interactions entre les artistes professionnels qui viennent s'entraîner chez vous et les élèves en formation ? Par ailleurs, quels sont les différents diplômes que peuvent obtenir les élèves ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Les étudiants obtiennent un diplôme du niveau secondaire, puis du niveau collégial, ce qui serait l'équivalent d'un Bac +2 en France. Il s'agit exactement du même parcours que celui des élèves de l'École de Montréal. Quant à la cohabitation entre élèves et artistes, c'est une chose à laquelle nous tenons fortement. On m'a souvent demandé pourquoi je ne privilégiais pas l'un ou l'autre de ces deux secteurs, mais je crois énormément à leur cohabitation. Chacun alimente et nourrit l'autre. Il s'agit là d'une de nos bases de formation : ce qui est transmis par un artiste professionnel a bien plus de poids que tout ce que nous pouvons dire aux élèves.

Aude Lavigne

Il me semble que se distinguent deux philosophies entre ces deux Ecoles. L'École de Montréal paraît plus tournée vers la technicité et l'École de Québec semble plus ouverte sur le social et moins axée sur la virtuosité ou le perfectionnement. Les étudiants qui postulent perçoivent-ils cette distinction ? Postulent-ils aux deux Ecoles en espérant être reçus au moins dans l'une d'entre elles ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

J'ai enseigné dans plusieurs écoles de théâtre où j'ai été confronté à plusieurs façons de transmettre le théâtre. Il n'y a pas une seule façon de faire et chacun doit trouver celle qui lui convient le mieux. Un environnement donné peut permettre à certains étudiants de s'épanouir et ne pas convenir du tout à d'autres. C'est pourquoi le fait d'avoir une diversité de chemins possibles vers la vie professionnelle me paraît être une chose normale. Je ne pense pas qu'il existe une voie nécessairement meilleure que l'autre, je crois que les deux Ecoles de cirque sont d'ailleurs plutôt complémentaires et cela permet à chacun de s'épanouir et d'aller plus loin.

Yveline Rapeau (Chargée de programmation à La Villette, Paris)

Les Ecoles au Canada ont quand même dû former depuis plus de dix ans un nombre important de personnes, au niveau professionnel mais aussi au niveau des loisirs. Cela constitue une sensibilisation importante du public. Or vous évoquez le fait que le Cirque Eloïze n'est venu qu'une seule fois et les 7 doigts de la main jamais à Québec. Doit-on en conclure qu'il n'y aurait pas de public pour aller les voir ? Ce qui constituerait là un véritable paradoxe québécois ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Au Québec, les systèmes et les programmes de soutien à la diffusion n'incluent pas le cirque. Il existe un programme qui s'appelle le TDMC (Théâtre, Danse, Musique et Chanson), programme qui soutient les diffuseurs de ces quatre disciplines dans leurs prises de risque en termes de programmation. Le cirque, lui, demeure dans le registre de la variété et doit donc générer ses propres profits. Cette situation entraîne le fait qu'il n'y ait aucune prise de risque de la part des gens de cirque d'un point de vue artistique. Par ailleurs, le public n'ayant qu'une seule référence, le Cirque du Soleil, les producteurs ne prennent pas le risque de produire des spectacles dont le style serait loin du Cirque du Soleil. C'est une des grandes batailles menées au Québec pour la diffusion du cirque : convaincre les subventionneurs de soutenir l'innovation.

Yveline Rapeau (Chargée de programmation à La Villette, Paris)

Cela signifie qu'à Québec et à Montréal, se constitue un public qui aime le cirque, en professionnel ou en amateur, mais ne peut pas en voir.

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Cela fait partie des paradoxes. Il y a quelques années, nous avons élaboré un document sur les paradoxes du cirque au Québec qui présentait cette situation³.

³ *Les arts du cirque au Québec et au Canada : éclairage sur un paradoxe*, En Piste, novembre 2007 (en ligne : http://enpiste.qc.ca/files/publications/etat_des_lieux_eclairage_sur_un_paradoxe.pdf)

Yveline Rapeau (Chargée de programmation à La Villette, Paris)

Même dans les lieux où les risques seraient de fait minimisés et où cela pourrait être tenté progressivement, le risque n'est pas pris.

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Selon moi, c'est un des plus gros chantiers à mener au Québec en ce moment. La taille des productions peut également avoir un impact, mais pour une ville comme Québec, ce n'est pas la raison principale.

Yveline Rapeau (Chargée de programmation à La Villette, Paris)

Sachant que le théâtre et la danse sont diffusés.

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Il ne faut pas non plus penser que la danse tourne énormément au Québec.

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Ceci étant dit, la diffusion de la danse à Québec s'est développée depuis quelques années parce qu'il y a une école de danse. Et il y a beaucoup de théâtre en revanche. Un conservatoire de théâtre a été créé à Québec il y a longtemps et on trouve de nombreuses compagnies de théâtre dans la ville. C'est la formation qui a entraîné le développement d'un public et l'apparition de compagnies. Il nous faut donc poursuivre dans cette voie et enclencher cette dynamique pour le cirque.

Hélène Cadiou (secrétaire générale du Cirque-théâtre d'Elbeuf)

Certaines compagnies françaises parviennent pourtant à être diffusées au Québec.

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Très peu finalement, et principalement dans le cadre du festival qui a été créé récemment. Le reste de l'année, aucune diffusion de compagnies françaises n'a lieu. Cette année, la compagnie australienne Circa est venue à Québec.

Roger Leroux (directeur du Cirque-théâtre d'Elbeuf)

Y a-t-il des collaborations entre les deux Ecoles ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

L'École de Québec offre le DEC, Diplôme d'Études Collégiales, depuis très récemment. Elle va donc pouvoir développer son programme et nous allons pouvoir envisager d'éventuelles collaborations.

Roger Leroux (directeur du Cirque-théâtre d'Elbeuf)

Y a-t-il des pédagogues qui circulent entre les deux villes actuellement ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

A l'occasion, mais cela reste vraiment ponctuel.

Aude Lavigne

Je propose que nous entendions à présent Stéphane Lavoie, le directeur de la Tohu, qui est située dans le quartier St Michel, où se trouvent également l'École de Montréal et le Cirque du Soleil. En novembre 1999, naissait la Tohu, pour faire de Montréal une des capitales internationale des arts du cirque. Dix ans après, avez-vous réussi ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

En 1999, c'est le Forum d'artistes, l'association nationale d'artistes, de compagnies et d'écoles de cirque canadiennes, dont 90 à 99% sont situées au Québec, qui a décidé de créer une Cité des Arts du Cirque qui permettrait de regrouper dans un même secteur géographique, le Cirque du Soleil avec son centre de création et ses ateliers, une École nationale – qui devait donc déménager de ses locaux d'alors – et un lieu de rencontre entre les artistes et le public, espace de diffusion avec une salle de spectacle que l'on a appelé la Tohu. Il y a également sur ce même site des résidences et des appartements pour les artistes du Cirque du Soleil. Le principe est donc la concentration de la production, de la création, de la formation et de la diffusion des arts du cirque dans un même secteur. L'idée était de créer une synergie entre les artistes, les étudiants, le public, les artistes étrangers et les formateurs, de faire en sorte que tout ce monde puisse se croiser dans le même espace et, éventuellement, de permettre l'émergence de nouvelles compagnies et la création de nouveaux spectacles. L'ouverture au public ne s'est effectuée qu'en 2004. Il a fallu cinq ans pour trouver les financements nécessaires, définir le projet de la Cité des Arts du Cirque et les besoins en infrastructures. Il s'agit là d'une volonté émanant vraiment directement du milieu artistique, par le biais du Forum d'artistes. La Cité des Arts du Cirque a été fondée par trois organismes fondateurs :

l'École Nationale de Cirque de Montréal, le Cirque du Soleil et En Piste, le regroupement des arts du cirque du Canada.

Aude Lavigne

Les trois seuls organismes de cirque qui existaient sur ce territoire à ce moment-là.

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

À l'époque, oui, pratiquement. Il y avait également de petites compagnies, mais l'École Nationale de Cirque de Montréal, le Cirque du Soleil et En Piste représentaient en effet les trois grands organismes de cirque en 1998-1999. Auxquels s'ajoutaient des individus : Gaétan Morency, vice-président, Citoyenneté Cirque du Soleil, Marc Lalonde, Jan Rok Achard et Charles-Mathieu Brunelle qui était chargé de projet pour la création d'une Cité des Arts du Cirque. Ses fondateurs ont discuté avec des représentants du gouvernement du Québec principalement, avec différents ministères et ont participé à une réunion de concertation avec différents services de la ville de Montréal, incluant autant les travaux publics que la culture, l'éducation que les affaires municipales et le tourisme. Ils ont abouti à un projet prenant appui sur la construction d'une salle de spectacle, donc l'ouverture d'un lieu public, avec l'objectif de changer l'image et la perception du quartier.

Le quartier St Michel est un des quartiers les plus défavorisés au Canada, comprenant 55 000 habitants et regroupant 62 communautés culturelles. C'est un quartier extrêmement difficile qui accueille énormément d'arrivants. Ce quartier a le plus haut taux de personnes de moins de 24 ans et un taux élevé de familles monoparentales. C'est également un quartier où se situent deux anciennes carrières. L'une est fermée et a laissé place à un immense trou. L'autre, la carrière Miron, était devenue une décharge et sera transformée en un parc. C'était une des décharges en milieu urbain les plus importantes en Amérique du Nord, avec 40 millions de tonnes de déchets répartis sur 2 km² de superficie et 70 m de profondeur.

C'est dans ce quartier que le Cirque du Soleil s'est installé dès 1996, en commençant par les studios de création. Il s'agit là du siège social international du Cirque du Soleil et c'est avant tout un centre de création. C'est un lieu où les artistes metteurs en scène ou concepteurs disposent d'un budget illimité pour créer et faire des recherches et c'est un fait assez formidable pour les artistes qui souhaitent explorer. À l'intérieur de ce centre, on est en contact avec toutes les formes d'art : il y a des tableaux et des sculptures partout et tous les employés sont constamment confrontés à ces formes de création. Dans l'autre partie que sont les ateliers, sont fabriqués les costumes, mais également les chapeaux, les perruques, les souliers, les accessoires, etc. Certains métiers en voie de disparition à Montréal survivent aujourd'hui grâce aux activités du Cirque du Soleil.

Aude Lavigne

On peut d'ailleurs facilement visiter les ateliers. C'est nettement plus difficile d'avoir accès aux studios où les artistes sont en train de répéter...

Stéphane Lavoie

Il y a 1 700 personnes qui travaillent au sein du siège social. Le volet administratif (comptabilité, marketing, etc.) est important, mais c'est d'abord un lieu de création et de recherche. L'arrivée du siège social du Cirque du Soleil à cet endroit précis dépend d'une volonté de Guy Laliberté. C'était une manière d'aider les habitants du quartier St Michel – des marginaux, comme les gens de cirque, qui sont souvent ainsi perçus selon Guy Laliberté – car la résolution du problème de l'enfouissement des déchets de cette décharge était une des conditions posées par le Cirque du Soleil. C'est chose faite puisque la décharge sera transformée en parc, devenant le deuxième plus grand parc de Montréal. Les habitants sont aujourd'hui très fiers de l'installation du Cirque du Soleil dans leur quartier. Au moment de cette installation, ont été réservés des terrains pour l'École nationale et la salle de spectacle à venir.

En 1999, l'idée des fondateurs est de faire de Montréal une capitale des arts du cirque avec une concentration très forte de formation, de diffusion et de production, mais ils ont souhaité aller plus loin en participant à la revitalisation du quartier St Michel et en contribuant à la réhabilitation de son environnement. Cette mission est devenue triple et après trois ou quatre ans de réflexion, on pouvait résumer les choses ainsi : notre souhait était de montrer que la culture est un facteur de développement économique et social et que nous sommes capables de le faire dans le respect de l'environnement et en accord avec la communauté. C'est aujourd'hui une des définitions du développement durable, mais, à l'époque, on n'en n'était pas à ce niveau de réflexion en la matière. Il s'agit donc d'un projet organique qui a évolué grâce aux rencontres avec le milieu, le quartier, avec des fonctionnaires. Cela a permis par exemple de bénéficier de fonds qui n'existaient pas pour le volet culturel, par l'intermédiaire du ministère des Finances et cela a abouti à un financement pour la création et le fonctionnement de la Cité des Arts du Cirque et pour la construction du bâtiment de l'École.

Une fois le projet écrit, nous avons cherché un nom pour la salle ouverte au public de cette Cité des Arts du Cirque et nous nous sommes beaucoup intéressés à la notion d'équilibre. Il y a 100 ans, la décharge était un terrain agricole, qui est devenu une carrière, qui est elle-même devenue une

décharge, qui sera ensuite devenue un parc. L'équilibre est donc revenu. Dans le quartier, des gens, qui ont quitté leur pays pour venir chez nous afin d'améliorer leur sort, sont également en recherche d'équilibre. L'expression « tohu-bohu » nous est alors venue à l'esprit, parce qu'elle fait référence au chaos et, en hébreu, elle renvoie au monde avant la création, avant le premier jour. Cet espèce de chaos reflétait bien la situation dans laquelle nous étions à St Michel avec l'effervescence de la création, de la transformation d'une décharge en parc et de l'arrivée de communautés culturelles venant de partout dans le monde. D'où le mot Tohu qui, en soit, ne veut rien dire, mais désigne désormais ce projet.

La Tohu est donc un projet autour du cirque, bien sûr, mais c'est aussi un projet environnemental et social. Nous sommes le pavillon d'accueil du parc, donc nous gérons les visites guidées. Ce pavillon est certifié LEED Or Canada « bâtiment vert » (équivalent de HQE, Haute Qualité Environnementale, en France). Nous sommes également un centre culturel pour le quartier. Nous proposons des spectacles gratuits de théâtre, danse et musique et la programmation est faite principalement pour le quartier, donc en regard des différentes communautés culturelles qui y vivent.

Pour ce qui est du cirque à proprement parler, nous offrons un service destiné aux professionnels, que nous gérons en collaboration avec l'Ecole Nationale qui dispose d'installations assez extraordinaires. La Tohu loue certains espaces pendant les temps libres de l'Ecole et les redistribue aux professionnels pour de l'entraînement libre, des résidences de recherche et de création ou des ateliers. L'an dernier environ 2 500 heures ont été redistribuées en une trentaine de résidences d'une durée allant d'une à trois semaines en moyenne. Plus de 200 artistes utilisent ce programme.

Marc Fouilland (directeur de Circuits et du festival CIRCA, Auch)

C'est un système de location des espaces ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Nous louons les espaces de l'Ecole puis nous les sous-louons pour un coût s'élevant entre 70 centimes et un euro de l'heure. Nous sommes également complémentaires au programme Conseil des Arts et des Lettres du Québec qui propose des bourses de recherche. Pour ce qui est de la diffusion, nous achetons des spectacles québécois quand cela est possible, mais surtout des spectacles étrangers.

Aude Lavigne

Il y a un ou deux ans, aucune compagnie française n'avait été programmée je crois dans le cadre du premier festival de la Tohu. Cela avait mis en émoi le monde du cirque en France.

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

On me pose souvent la question... mais ce ne sont que des Français qui me la posent.

Aude Lavigne

Y avait-il une raison particulière ou était-ce un hasard ? Les spectacles français ne vous avaient-ils pas plu ? Ou était-ce une volonté de mettre en avant le cirque québécois qui en a visiblement besoin ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

La réponse est très simple : le festival a été monté en 18 mois et nous avons obtenu l'accord officiel des financiers au mois de mars, pour une présentation en juillet. Nous avons donc travaillé comme des fous pour monter une programmation et trouver des compagnies libres en juillet pour venir en Amérique. Nous avons dû faire attendre les compagnies jusqu'au mois de mars pour la signature des contrats et nous en avons perdu quelques unes qui ont préféré confirmer ailleurs. Par ailleurs, le fait de venir en Amérique prend beaucoup de temps aux compagnies, ce qui n'est pas forcément très intéressant pour elles. Enfin, le festival de la Tohu avait lieu en même temps que le festival d'Avignon.

Aude Lavigne

Il n'y a pas beaucoup de cirque en Avignon.

Marc Fouilland (directeur de Circuits et du festival CIRCA, Auch)

De plus en plus en réalité, mais pas dans le « in ». Sur 1000 spectacles du « off », on peut en compter 20 répertoriés « cirque ».

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

La programmation a été faite avec les compagnies qui étaient disponibles et prêtes à nous attendre jusqu'à la dernière minute. Pour l'édition de cette année, il y aura trois compagnies françaises : Rasposo, Mélissa Von Vépy / Compagnie Hapès et le Cirque invisible. Et depuis 2004, nous avons reçu des compagnies françaises chaque année.

Aude Lavigne

Concernant la diffusion, disposez-vous d'un budget important ? La salle circulaire et le plateau induisent-ils des spécificités techniques ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Ce choix assez audacieux de construire une salle circulaire a été le fruit d'une longue réflexion et il a été fait parce qu'il n'existait aucun lieu spécialisé cirque en Amérique. C'est un lieu un peu plus grand que le Cirque d'Hiver à Paris. Il est composé de 980 places au maximum et mesure 23 mètres de hauteur. Il accueille de plus en plus de petites formes de spectacles frontaux... Ce n'est d'ailleurs pas toujours un service à leur rendre que de les présenter à la Tohu car la configuration n'est pas très adaptée. Nous avons trouvé un moyen de le faire, mais nous privilégions néanmoins les propositions circulaires. L'une de nos contraintes est aussi le calendrier de tournée des compagnies étrangères que nous recevons. Ainsi, ce que nous présentons correspond à la fois à ce qui nous plaît, à ce qui est financièrement possible et à ce qui est de passage et peut envisager de tourner à Montréal. Ce sont donc des contraintes assez lourdes qui font que beaucoup de projets que nous aimerions recevoir ne correspondent pas à ces conditions. Une compagnie qui n'est pas programmée à la Tohu n'est donc pas nécessairement une compagnie que l'on n'apprécie pas.

Aude Lavigne

D'autant plus qu'une compagnie étrangère éprouve des difficultés à amortir ses frais en venant à Montréal car les possibilités de tournée au Canada sont minimes.

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Une solution pour remédier à ce problème est la circulation des spectacles et nous consacrons beaucoup d'énergie à éduquer les diffuseurs québécois et nord-américains. Nous cherchons à rencontrer les diffuseurs par l'intermédiaire de leurs réseaux, en tenant compte de leur type de salle ou de leur type de programmation, et nous leur présentons les projets que nous apprécions et que nous avons envie de faire venir. Nous discutons avec eux de la faisabilité et de l'intérêt de tels projets. En région Québec, les compagnies effectuent en moyenne une représentation, peut-être deux, ce qui demande des spectacles qui se montent et se démontent très rapidement. De plus, nous avons très peu d'argent pour les hébergements et pour la tournée au Québec. Récemment, le diffuseur de Sainte-Foy, une des très grandes salles au Québec, qui programme beaucoup de variété, du théâtre et de la danse, m'a fait remarquer qu'il trouvait étonnant que nous proposons des spectacles en semaine, le soir à 20h, à la Tohu. En fait, pour lui, le cirque se programme le samedi après-midi parce qu'il s'adresse à un public familial. Ce sont donc d'abord ces diffuseurs que nous devons éduquer. À l'inverse, il existe des petites salles qui ont très envie de diffuser du cirque, mais il leur est compliqué d'intégrer les réseaux et ces salles n'ont pas beaucoup d'argent. Dès que ces lieux auront un soutien du gouvernement, ils seront tout de suite capables d'embarquer dans un projet, mais il n'en existe pas énormément.

Aude Lavigne

Est-ce que le public serait présent ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Je suis sûr qu'il y aurait du public.

Aude Lavigne

Qu'en est-il à la Tohu ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Nous vendons entre 50 et 60 000 billets de spectacles par an. Nous diffusons sept spectacles environ par an, incluant deux spectacles de l'École nationale présentés au mois de juin. Nous proposons toujours un spectacle à l'entrée de saison, un à Noël qui est davantage familial, un en février qui se veut international et grand public parce qu'il y a un festival important à cette époque qui s'appelle Montréal en Lumières. Il faut ajouter à cela des petites formes de passage pour quatre ou cinq représentations ou des créations comme par exemple *Parfois, dans la vie, les choses changent* qui est une création de deux Québécois, Emile Carrey et Marie-Claude Chamberland, que nous avons soutenus au festival l'année passée en working progress, dont la première a lieu à la Tohu et qui ensuite vont tourner au Québec et partout dans le monde. Ils ont conçu un spectacle très facile à monter et à démonter au niveau technique, pour parvenir à aller le plus possible en région. À la Tohu, le spectacle a lieu dans la grande salle. Ce n'est pas l'idéal, mais puisqu'il y a peu de création québécoise, nous essayons de les soutenir quand même. Nous cherchons des solutions : une présentation en frontal avec une jauge réduite. Cela coûte plus cher techniquement, mais je pense qu'il faut vraiment les soutenir. De plus, les diffuseurs de région nous demandent beaucoup de débiter les tournées des spectacles par une diffusion à Montréal pour leur assurer une visibilité, notamment grâce aux retombées médiatiques en région. Ce qui signifie que si un diffuseur en région est intéressé par un spectacle, nous allons tout faire pour le faire venir à Montréal.

Aude Lavigne

Les spectacles de l'École sont donc exclusivement présentés à la Tohu et pas dans les locaux de l'École ?

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Les programmes pour les jeunes, qui sont un exercice public, se déroulent dans l'École. Par contre, les spectacles des étudiants ont lieu à la Tohu parce que c'est le meilleur endroit, les conditions y étant optimales. Après avoir joué à la Tohu, nous ne tournons pas ce spectacle car ce n'est pas notre fonction. Il s'agit d'un exercice pédagogique pour nos étudiants, tant mieux si le public y trouve son compte, mais le spectacle ne tourne pas ensuite.

Aude Lavigne

Qu'en est-il pour l'École de Québec, faites-vous des spectacles que vous présentez à la Tohu ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Nous présentons nos spectacles sur place, à Québec, directement dans l'église. On nous demande parfois d'être des producteurs de spectacle ou alors de présenter des spectacles professionnels dans des conditions professionnelles, mais il s'agit d'un autre mode de fonctionnement. Les étudiants ne sont pas présents pour effectuer le travail d'un professionnel. Cela peut paraître bête comme réaction, mais c'est dans leur intérêt.

Cécile Gillet (administratrice du Cirque Théâtre d'Elbeuf)

Vous disiez que vous accueillez entre 50 et 60 000 spectateurs par an, pour sept spectacles programmés, cela veut donc dire que vous programmez de longues séries à chaque fois ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Oui, pour chacun des trois spectacles dont j'ai parlé – à la rentrée, à Noël et en février – nous proposons en moyenne quinze représentations.

Jean Vinet (directeur de La brèche)

Je voudrais que nous revenions sur la question du public. Nous avons évoqué l'ombre du Cirque du Soleil et la faible diffusion du cirque en général. Qu'avez-vous mis en place pour tenter de développer les publics ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Je tiens à dire que le Cirque du Soleil est avant tout notre grand frère et qu'il contribue d'une façon ou d'une autre à toutes les créations en aidant les compagnies à créer et en soutenant énormément la relève et la recherche des projets. Il fait déjà beaucoup en soutenant la Tohu et l'École.

Le travail avec le public se fait tout d'abord par l'intermédiaire d'une programmation extrêmement diversifiée. Nous souhaitons présenter la diversité des arts du cirque aujourd'hui, tout en soutenant la recherche et le développement. Nous proposons des ateliers de création ou de recherche au sein de l'École, qui se terminent par des « sans-filet ». Ce sont des représentations réservées aux abonnés et au milieu professionnel du cirque (diffuseurs, institutionnels, etc.), afin de leur permettre de côtoyer et de comprendre la démarche et le fonctionnement du travail d'un artiste de cirque. Mais c'est un travail qui se fait auprès des abonnés uniquement et qui est donc très peu connu. Nous proposons aussi régulièrement des rencontres avec des artistes. Il y a aussi un travail particulier auprès des médias. Nous dépendons énormément d'eux et de la critique, notamment parce que nous devons vendre énormément de billets pour assurer notre source de revenus propres. Nous cherchons à éduquer les journalistes et les critiques, parce qu'ils ne connaissent pas non plus les arts du cirque, la plupart étant issus de la danse, du théâtre ou de la variété. Régulièrement, les journalistes comparent ce qu'ils viennent de voir avec le Cirque du Soleil.

Jean Vinet (directeur de La brèche)

Quel est le prix des places en moyenne ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

À la Tohu, le prix des places s'élève à environ 30 dollars, soit 25 euros. C'est un tarif moyen. Le tarif du spectacle de l'École nationale est moins élevé que les autres spectacles.

Marc Fouilland (directeur de Circuits à Auch et du festival CIRCA)

Pourquoi le Cirque du Soleil ne joue-t-il pas à la Tohu lorsqu'il joue à Montréal ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Simplement parce que la salle de la Tohu est trop petite. Le chapiteau du Cirque du Soleil fait 2 500 places.

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Le Cirque du Soleil réalise ses spectacles à partir d'une scénographie très particulière qui ne rentre pratiquement jamais dans un lieu fixe. L'espace du chapiteau est remanié en fonction de chaque spectacle. Je voudrais revenir rapidement sur l'expression « À l'ombre du Soleil »⁴. Sachez que ce n'est pas une volonté d'un Cirque du Soleil. En l'absence de cirque au Québec, la première compagnie qui s'est fondée est devenue très rapidement très grande et la seule référence. Le travail que fait la Tohu consiste à démontrer qu'il existe autre chose et que le cirque est beaucoup plus diversifié que le Cirque du Soleil. Mais c'est un travail énorme car il faut à la fois former les spectateurs, les financeurs publics, les diffuseurs, les critiques et même les artistes !

Yveline Rapeau (Chargée de programmation à La Villette, Paris)

Le Cirque du Soleil n'a-t-il jamais eu envie d'être mécène ou sponsor ?

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Il l'a été pour les 7 doigts de la main.

Yveline Rapeau (Chargée de programmation à La Villette, Paris)

Structurellement, en dehors de soutiens ponctuels à des compagnies, le Cirque du Soleil dispose-t-il d'une fondation, à l'image de certaines banques en France, pour soutenir les arts du cirque ?

Stéphane Lavoie (directeur de la Tohu à Montréal)

Il existe un service de la citoyenneté qui redistribue 1% des revenus du Cirque du Soleil vers différents programmes, dont le programme pour le soutien aux arts. Une partie de cet argent va en direction de toutes les formes d'art (le théâtre, la danse, la musique), une autre partie va à la création et à la recherche en direction des jeunes et de l'émergence. Je souligne que c'est tout de même le Cirque du Soleil qui a soutenu la création de la Tohu. La Tohu n'existerait pas sans le Cirque du Soleil et la Tohu a aujourd'hui un rôle extrêmement important dans la diffusion des arts du cirque. Par ailleurs, je précise que l'intervention financière du Cirque du Soleil est volontairement discrète parce que le Cirque du Soleil n'a pas l'utilité d'une visibilité supplémentaire. Elle ne leur est pas nécessaire. Ce travail étant effectué dans l'ombre, les gens ont souvent l'impression que le Cirque du Soleil ne fait rien à ce niveau-là. Pourtant, je peux vous assurer que ses actions, effectuées de façon souterraine, sont extrêmement importantes à Montréal.

Par ailleurs, je sais qu'un travail est réalisé dans chacune des villes où le Cirque se produit. Le volet social est important, tout comme le volet culturel. Il y a aussi une importante préoccupation vis-à-vis de la rencontre avec les artistes de cirque et les artistes de la ville, notamment sous chapiteau.

Pour revenir à la question du développement du public, l'une de nos stratégies a été de créer un Festival International de Cirque Montréalais, afin de compenser les autres importants festivals consacrés au jazz, l'humour et le festival les FrancoFolies. Le festival agit comme un catalyseur où, pendant 18 jours, les arts du cirque sont mis sur la place publique et apparaissent dans les médias, notamment à la télévision. Cet été, nous allons proposer 14 spectacles en 18 jours. Cela nous permet de parler en accéléré et d'une façon plus importante des arts du cirque. Notre pari est qu'il y aura plus de gens en septembre pour venir voir du cirque à la Tohu suite au festival. Pour nous, le festival est donc un outil de développement des publics. Ce sont malgré tout des spectacles payants contrairement à de nombreux festivals qui proposent des spectacles gratuits dans des parcs et des espaces publics. Nous avons choisi de présenter les spectacles dans des salles de la ville, ce qui permet aussi d'aller dans différentes salles à Montréal et de présenter un spectacle dans la salle la plus appropriée face au public le plus approprié. Nous présenterons donc les petites formes l'été dans de bonnes conditions. Le festival nous permet aussi de soutenir des compagnies québécoises dans leur recherche, en faisant des work in progress comme l'an passé. Par exemple, la compagnie *Les confins* qui est programmée ce soir à La brèche a été présentée pendant le festival l'année passée et nous lui avons proposé huit jours de résidence dans la salle.

La création de cet été sera *Timber !* du Cirque Alfonse, qui sera créée à la Tohu. Il existe tout un système de résidences à l'École que j'ai évoqué, mais les résidences en salles pendant le festival permettent aux compagnies de bénéficier de plus de moyens. L'attrait touristique et médiatique est important et il nous a permis de presque doubler notre budget en quelques mois. Nous avons ainsi pu passer de six à sept spectacles par an à plus de vingt, ce qui signifie que la part d'achat de spectacles a augmenté significativement par le biais du festival.

Hélène Langlois (directrice de la Fête du Chapiteau Bleu, Tremblay en France)

Le cirque en plein air pourrait-il permettre de développer un réseau de diffusion en région et de quitter le symbole du chapiteau qui renvoie systématiquement au Cirque du Soleil ?

⁴ Il fait ici référence à un article publié le 4 avril 2011 dans le journal français *Libération*, intitulé « Le Québec à l'ombre du Soleil ». Dans son reportage, le journaliste Edouard Launet évoque la difficulté du cirque de création à vivre aux côtés de la « multinationale de Guy Laliberté ».

A consulter en ligne : <http://www.liberation.fr/culture/01012329588-le-quebec-a-l-ombre-du-soleil>

Yves Neveu (directeur de l'École de cirque de Québec)

Nous travaillons actuellement à des projets qui vont dans ce sens. Nous essayons de sortir dans des parcs, d'aller dans des environnements autres. Une fois encore, il s'agit de convaincre les subventionneurs qui demandent : « Et comment ferez-vous s'il pleut ? » « Il va faire beau » est notre réponse usuelle... Je pense qu'avec le temps, nous allons réussir à ouvrir des portes. C'est un chemin que nous avons décidé d'entreprendre à Québec. Nous verrons ce que cela aura donné d'ici trois ou quatre ans.

Marc Lalonde (directeur de l'École nationale de cirque de Montréal)

Nous tournons très peu sous chapiteau au Québec pour des raisons que vous pouvez imaginer. Et pour ceux qui le souhaitent, il y a encore beaucoup de difficultés que je pense identiques à celles rencontrées en France. Le chapiteau n'est pas forcément la voie facile, ni la garantie que le spectacle va fonctionner. De plus à partir de mi-novembre, il devient presque impossible de jouer dehors. Le Cirque du Soleil commence sa saison à Montréal le 26 avril et il rencontre encore de la neige pendant la préparation.

PARCOURS ET PAROLES D'ARTISTES QUÉBÉCOIS

Intervenants :

- Soizick Hébert, clown
- Angéla Laurier, contorsionniste
- Andréane Leclerc, contorsionniste
- Dave St-Pierre, danseur chorégraphe

Animation : Aude Lavigne, productrice à France Culture

Aude Lavigne

Nous allons à présent évoquer des histoires et des parcours individuels puisque nous avons la chance d'accueillir quatre artistes québécois. Angéla Laurier, metteur en scène et contorsionniste vit en France depuis quelques années. Soizick Hébert, moins connue en France, se définit comme « une excentrique », réalise un travail autour d'elle-même, en solo, et connaît très bien le monde de la rue et du théâtre. Dave St-Pierre est danseur et chorégraphe et nous avons pu voir ses pièces lors des Rencontres Internationales de Seine-Saint-Denis et également au festival d'Avignon en 2009. Andréane Leclerc est à la fois artiste contorsionniste et chercheuse.

Soizick, pouvez-vous nous expliquer comment vous avez fait pour réaliser un spectacle qui n'est pas réellement du cirque, mais qui en relève tout de même ? Et pensez-vous qu'il existe une esthétique comique canadienne et montréalaise ?

Soizick Hébert

Ma technique de cirque est un art clownesque qui a bifurqué au cours des années. Quand j'ai commencé, je sortais d'un milieu théâtral et la musique m'accompagnait. J'ai appris à jongler au fil du temps alors que je n'avais jamais rencontré ni vu de jongleurs avant. Je suis native d'un petit village du Québec situé près des lignes américaines et petite je jonglais avec des cailloux. J'ai donc appris par moi-même et j'ai rencontré pour la première fois un artiste jongleur plusieurs années après. J'ai alors commencé à me former dans la rue, en duo. J'avoue que nous n'avons pas beaucoup joué à Montréal puisque les arts de la rue n'étaient pas reconnus à l'époque. Il n'y avait pas de scènes, aucun lieu et sur les places publiques, nous nous faisions renvoyer à peine les valises ouvertes ou avant de pouvoir faire tourner le chapeau. C'est en France que j'ai découvert que ces pratiques étaient communes et où j'ai rencontré facilement d'autres gens qui faisaient du cirque. C'était en 1982. Nous avons joué à Paris, Valence, Saint-Malo. Nous nous sommes beaucoup promenés. Nous avons joué à Amsterdam où il existait à l'époque le Festival of fools où nous sommes arrivés presque par hasard et où nous avons vu que nous n'étions pas seuls ! Ne pas être seuls nous a donné beaucoup d'énergie pour notre création et notre démarche artistique.

A mon retour au Québec, dans les années 80, les scènes locales commençaient petit à petit à laisser une place aux nouvelles formes artistiques, mais mon travail avait du mal à être identifié puisque je suis multidisciplinaire – c'est toujours difficile d'ailleurs. Je fais de la musique, du clown, de la jonglerie et des parodies de magie. Quelques années après, l'École Nationale de Cirque de Montréal s'est ouverte et le Cirque du Soleil commençait à faire ses premiers spectacles. Il y avait donc une certaine effervescence. J'ai toujours senti que je faisais partie de ces gens qui se levaient pour affirmer notre profession et le fait que nous puissions en vivre bien et subvenir à nos besoins.

A cette époque, lorsque nous voulions demander une bourse auprès des programmes gouvernementaux, nous ne rentrions dans aucune case. Je faisais certes du théâtre, mais pas totalement. Je faisais de la musique, mais je ne suis pas bonne musicienne ! C'était donc difficile de s'identifier. J'ai finalement reçu une bourse du Canada parce que j'étais multidisciplinaire. Le problème de cette époque est que nous n'avions ni le temps ni les moyens financiers d'explorer autre chose que nos deux ou trois numéros. Ce qui fait que nos numéros s'amélioraient tout en souffrant d'un manque de création. Au final, j'ai beaucoup plus joué à l'étranger, notamment en France, qu'à Montréal. J'ai également joué en région et à Québec et j'ai fait partie du Cirque Eloïze lors de leurs premiers spectacles.

Aude Lavigne

Aujourd'hui, comment organisez-vous votre travail, concrètement ? Où jouez-vous et comment les choses se passent-elles pour vous ?

Soizick Hébert

Même si les choses ont beaucoup changé avec les institutions, en partie aussi du fait de la création des Ecoles de Montréal et de Québec, la situation est toujours un peu ardue. De mon point de vue, l'art clownesque est toujours un peu perçu comme un « mouton noir » dans l'art du cirque. Dès que nous disons le mot « clown », les gens qui souhaitaient nous engager ont peur que nous arrachions

tout. Ils ont peur également de recevoir des tartes à la crème et que nous mettions le bordel en arrivant dans les théâtres !

Aude Lavigne

D'ici, on a pourtant l'impression qu'il existe beaucoup de comiques et un esprit québécois en la matière.

Soizick Hébert

C'est certainement l'impression donnée par le festival Juste pour rire. Mais dans mon spectacle, je parle très peu. Les anglais appellent cela de la « physical comedy ». C'est vraiment l'idée d'une comédie physique basée sur la bêtise humaine. Je peux alors jouer dans tous les pays. Ma comédie est toujours dramatique et c'est pour cette raison qu'elle fait rire, mais les sujets sont toujours un peu tabous. Il faut donc continuer à battre le pavé. Dans les débuts, des clowns nous ont ouvert la voie en provocant beaucoup. Ce sont aujourd'hui des collègues que j'admire énormément parce qu'ils ont poussé des portes allant dans notre sens. Et concernant mes lieux de jeu, il s'agit souvent de petites places ou de petits théâtres. Je joue également beaucoup dans les cabarets où j'éprouve du mal à faire complet. Grâce à mon pianiste actuel, Frédérick Desroches, nous jouons un peu sur la scène musicale aussi.

Aude Lavigne

Les années actuelles sont-elles plus ou moins fastueuses qu'avant ? Y a-t-il eu une heure de gloire ? La création des Ecoles a-t-elle favorisé les choses ?

Soizick Hébert

D'un point de vue pécuniaire, ce qui nous permet de nous en sortir, c'est que ce que nous appelons « la corpo », ce que vous appelez des galas je crois. C'est l'endroit où se faire du fric actuellement, mais artistiquement, les propositions ne sont jamais ni époustouflantes, ni glorieuses. Si nous évoquons la crise, je dirais qu'il y a aujourd'hui peut-être une augmentation des corpos pour rapport aux scènes ouvertes.

Georges Martinez (directeur de la Grainerie, Balma)

Le Cirque du Soleil ne recherche-t-il pas obstinément des excentriques pour pouvoir se renouveler ?

Soizick Hébert

J'ai fait 600 spectacles en 20 mois avec eux, j'avoue. Nous avons remplacé d'autres clowns. Ceci dit, j'en ai gardé une très bonne expérience. L'infrastructure était particulièrement solide, mais il fallait se plier aux couleurs du Cirque. Nous arrivions à faire presque tout ce que nous voulions, mais c'était tout de même particulièrement ceinturé. Par exemple, il faut respecter des timing très serrés, ce qui est contraire au clown puisque nous jouons avec la foule et il faut donc que le spectacle respire. Je connais des collègues clowns qui refusent d'aller au Cirque du Soleil précisément à cause de ce cadre très rigide. Ils s'estiment dans ce cas moins libres de faire leur art.

Jean Vinet (directeur de La brèche)

Les humoristes au Québec sont un véritable phénomène. Il y a énormément de spectacles d'humoristes québécois dans les salles françaises à Paris et en région. Trouves-tu qu'il est plus difficile d'affirmer un travail d'auteur, compte tenu du poids qu'a justement pris l'humoriste lambda, qui est, lui, un peu formaté et sait comment faire rire ?

Soizick Hébert

Il existe simplement une très grande différence entre les deux : je le répète, l'humoriste joue avec les mots et au contraire, moi je joue sans les mots. Il y a une sorte de petite guerre entre les deux... Le clown est pris pour quelqu'un de pas sérieux qui ne serait pas capable de remplir une salle. C'est très difficile pour nous parce que dans une année de programmation au Québec le clown est presque inexistant. En plus, le public va majoritairement voir les humoristes parce qu'il est assuré de rigoler. Avec un clown, le public a comme une crainte.

Aude Lavigne

Finalement, pour toi Soizick, le fait de faire du clown est presque un handicap, en tout cas une difficulté supplémentaire dans le monde du spectacle et même dans le monde du cirque. Qu'en est-il, Dave St-Pierre, dans le domaine de la danse ?

Dave St-Pierre, chorégraphe

J'ai commencé à danser très tôt. J'avais 5 ans et je faisais de la claquette. Fred Astaire était mon dieu tout puissant, puis Michael Jackson et enfin Louise Lecavalier qui incarnait tout ce qui avait lieu dans le domaine des arts. J'avais 15 ans et je savais déjà que je voulais faire de la danse mon métier. C'était à la fois de la danse et de l'acrobatie et j'ai toujours aimé cette poussée du corps. Je n'ai pas

de formation, je suis un autodidacte, j'ai tout appris sur le tas. A 18 ans, je me suis fait embaucher dans une compagnie où j'ai rencontré Alain Veilleux qui était trapéziste et avec qui j'ai travaillé pendant un an et demi pour monter un spectacle. J'ai ensuite bifurqué lentement vers la danse avec Jean-Pierre Perreault et d'autres grosses compagnies canadiennes. Entre temps, j'ai fait plusieurs auditions pour le Cirque du Soleil, mais elles n'ont jamais abouties parce que les chorégraphes quittaient régulièrement le Cirque suite à des mésententes vis-à-vis de leur contrat et à chaque fois, tous les danseurs choisis par le chorégraphe étaient mis à la porte.

Finalement en 2004, j'ai décidé de créer ma propre compagnie et j'ai alors écrit mon premier spectacle qui tourne encore. J'ai engagé des artistes qui étaient pour moitié danseurs et l'autre moitié acteurs. Par la suite, Dominic Champagne, metteur en scène au Cirque du Soleil, qui avait vu la pièce, sans me connaître, et qui était en pleine création, à vue des similitudes entre le travail de création d'alors du Cirque du Soleil et la contemporanéité de *La pornographie des Anges*. Il est venu me voir en me disant qu'il voulait faire évoluer les choses au sein du Cirque du Soleil. J'y suis allé un peu à reculons et avec des appréhensions. J'ai finalement passé deux mois à Las Vegas pour le spectacle *Zumanity*. Cette expérience a tout de même été assez dure parce que j'étais le huitième chorégraphe en deux ans. De plus, je n'étais pas connu du tout et les artistes avaient l'habitude de travailler avec des chorégraphes qui avaient fait de grands galas télévisés avec Janet Jackson ou Michael Jackson, donc des gens qui ont de l'expérience. Il a fallu trois semaines environ avant que je puisse commencer à me faire écouter des artistes. Après deux mois sur *Zumanity*, Dominic Champagne m'a proposé de travailler sur le prochain spectacle, *Love*, et je me suis engagé pour deux ans. Ces deux années ont été ardues, notamment lorsque j'ai rencontré la totalité de l'équipe créative qui me disait vouloir « pousser la danse à un autre niveau », alors qu'ils n'avaient aucune structure adaptée pour accueillir les danseurs, puisque tout est fait pour les acrobates. J'ai alors fixé des conditions et en particulier celle de choisir mes propres danseurs qui étaient au nombre de 16. C'était la première fois qu'il y avait autant de danseurs dans un spectacle du Soleil et également la première fois qu'un chorégraphe les choisissait lui-même. Le rôle des danseurs était d'assurer les transitions entre les différents numéros et l'installation des structures. En fait, le Cirque du Soleil a une sorte de recette qui fonctionne et que l'on retrouve dans chacun des spectacles, seule change la couleur des costumes et des tissus.

Aude Lavigne

En quoi consiste-t-elle ?

Dave St-Pierre

C'est très simple. Pour débiter, un personnage part à l'aventure et rencontre un second personnage. Ensuite, il finit toujours par rencontrer une fille faisant du tissu et portant une belle robe dont il tombe amoureux. Puis la fille part et le personnage rencontre des poissons de l'intergalactique ! Ce n'est pas très original, mais tous les spectacles sont construits sur cette base.

Aude Lavigne

Ton rôle était-il de proposer quelque chose de similaire ou au contraire de différent ?

Dave St-Pierre

De différent. En fait, je devais proposer une danse plus acrobatique. Je leur ai répondu que j'étais prêt à le faire. Pour cela, j'ai engagé des danseurs hip-hop et d'autres danseurs ayant des formations de rue. Ce sont des artistes fantastiques qui ont appris à travailler par eux-mêmes, à même le béton. Lorsque ces artistes sont arrivés au Cirque du Soleil qui est un lieu de travail totalement structuré, ils étaient complètement perdus. J'ai donc demandé au Cirque du Soleil de leur donner une certaine liberté, parce que leur force vient de l'improvisation. Seulement au Cirque du Soleil, tout est minuté à la demi-seconde, il est donc impossible d'improviser. J'ai tenté de pousser les membres du Cirque du Soleil à changer leur façon de faire. Ils sont alors revenus vers moi pour finalement me demander quelque chose de plus classique. Je me suis alors dit que je n'étais pas le bon chorégraphe pour eux. Entre temps, nous avons répété pendant deux mois dans un garage parce qu'ils n'avaient pas les structures pour accueillir la danse. En fait, ils ont une certaine peur de la danse contemporaine. De telles conditions ne sont pas possibles pour travailler : des danseurs se doivent d'avoir la lumière du soleil, des fenêtres et un plancher de danse. Le Cirque du Soleil apprend donc lentement à ce que la danse ne soit plus seulement un élément de transition, mais devienne un numéro en soi. *Love* est le seul spectacle avec de véritables numéros de danse. Je me suis battu pour cela. Il a fallu trouver avec eux une manière d'amener la danse dans le spectacle en se passant de « bling bling » acrobatiques.

Aude Lavigne

A l'inverse, les numéros de cirque du Cirque du Soleil t'ont-ils apporté des choses intéressantes pour ton travail ?

Dave St-Pierre

C'est resté « bling bling » assez longtemps et ensuite j'ai quitté le Cirque du Soleil. J'ai alors créé une pièce qui s'appelle *Un peu de tendresse bordel de merde !* Elle tourne depuis cinq ans, a été présentée à Avignon et sera programmée au Théâtre de la Ville le mois prochain. A ce moment là, le Cirque Eloize a entendu parler de moi et un de leurs danseurs m'a contacté pour l'aider à préparer son numéro pour Le festival du Cirque de demain. Ils m'ont ensuite invité sur *Heidi* en tant que répétiteur artistique pour essayer de pousser les acrobates et les danseurs pour qu'ils se racontent une histoire sur scène. En fait, j'ai réalisé que les gens du cirque sont très forts techniquement, mais il leur manque une formation en jeu. Dernièrement, depuis quatre ou cinq ans, les jeunes qui sortent de l'École Nationale sont plus forts en jeu. C'est une volonté des professeurs parce que la demande est de plus en plus forte. Le Cirque du Soleil ou le Cirque Eloize engagent maintenant des metteurs en scène de théâtre et des chorégraphes pour créer. Pour avoir travaillé avec l'un et l'autre il y a quelques années, j'ai pu voir une nette amélioration au niveau du jeu. J'ai eu l'occasion de constater l'ambition des jeunes de vouloir pousser le cirque à un autre niveau, en intégrant le jeu d'acteur et en allant chercher de nouvelles pistes pour combler ce manque. Ces jeunes viennent me voir pour diriger leurs numéros parce qu'ils ont la maturité et se rendent compte que même les diffuseurs tendent vers la contemporanéité et la théâtralité du cirque. Mais au Québec, les artistes doivent passer par le Cirque du Soleil pour avoir une certaine crédibilité. Il est quasi impossible de débiter au sein d'une jeune compagnie.

Aude Lavigne

Y a-t-il d'autres chorégraphes qui font un travail similaire au tien ?

Dave St-Pierre

Oui, je sais que l'École Nationale engage de plus en plus de chorégraphes contemporains pour faire leurs mises en scène. Mais concernant le Cirque du Soleil, c'est encore rare. Je pense que je suis le dernier chorégraphe contemporain à avoir été engagé par le Cirque du Soleil. Actuellement, le chorégraphe avec qui ils travaillent est le septième à travailler sur le spectacle en cours. Ils engagent un nom pour ensuite se rendre compte que son travail ne correspond pas vraiment à ce qu'ils souhaitaient.

Jean Vinet (directeur de La brèche)

Philippe Decouflé a travaillé pour le Cirque du Soleil sur *IRIS*.

Aude Lavigne

Nous allons poursuivre notre tour de table. Angéla Laurier, nous n'allons pas parcourir l'intégralité de ton curriculum vitae, mais nous allons rappeler que tu as commencé par la gymnastique. Tu as aussi pris des cours de théâtre.

Angéla Laurier

Oui, en fait je voulais faire du théâtre.

Aude Lavigne

Tu as aussi fait de la télévision avec Pop Citrouille, une émission de sketch et de variétés pour les jeunes.

Angéla Laurier

Oui, j'ai fait de la télé. J'ai fait des séries télévisées, des comédies musicales. J'ai été chanteuse aussi. Et je suis rentrée au Cirque du Soleil avec le Cirque du Trottoir, une compagnie belge qui était passée au Festival d'été de Québec. Ils m'ont ensuite engagé alors que je venais de la rue et des saltimbanques. Ces compagnies nous ont appris à faire du cirque, à faire des saluts au moment des applaudissements.

Anne Kumps (chargée de programmation des Halles de Schaerbeek à Bruxelles)

Le Cirque du Trottoir est la compagnie belge qui a fait démarrer le Cirque du Soleil. En fait, Guy Laliberté jouait dans une fanfare qui s'appelait La fanfare famille qui a joué avec le Cirque du Trottoir et c'est de là qu'est venue l'idée de fonder le Cirque du Soleil à Montréal.

Angéla Laurier

Au début, nous dormions dans les dortoirs et les auberges de jeunesse. Il fallait attendre le deuxième ou troisième service pour pouvoir manger et juste après nous faisons des interventions toute la journée. Nous faisons les parades qui attirent les gens. C'était épuisant et un travail de fou.

Aude Lavigne

As-tu la nostalgie de cette époque ?

Angéla Laurier

Je trouve que le Cirque du Soleil n'est pas assez reconnaissant envers tous ces artistes qu'ils sont venus chercher ici, en Europe. Ils ont beaucoup filmé ce que les artistes faisaient en solo pour le récupérer et le faire en beaucoup plus grand.

Aude Lavigne

Ce serait donc du pillage ?

Angéla Laurier

Nous avons tous des influences...

Aude Lavigne

En 1984, lorsque tu participes au tout premier spectacle créé par le Cirque du Soleil, tu présentes un numéro de contorsion et un numéro de corde lisse, qui sont tes propres numéros intégrés au spectacle.

Angéla Laurier

Oui, j'étais à même le plancher. J'ai travaillé avec le Cirque du Trottoir jusqu'en 1987 et jusqu'en 1988 avec le Cirque du Soleil, après la première tournée américaine. Nous signions des contrats pour neuf représentations mais nous jouions plutôt douze fois... Je suis partie après avoir réglé mes comptes. Je sentais que cela devenait du show business. Tout le monde est parti ensuite.

Aude Lavigne

Beaucoup plus tard, tu deviens chorégraphe de tes propres spectacles et cela coïncide presque avec ton installation en France.

Angéla Laurier

Je suis arrivée en France pour travailler avec le cirque Gosh dont Michel Dallaire faisait la mise en scène et qui avait été clown les deux premières années. C'était un très bon clown et pourtant il n'avait pas de formation. Personne n'avait fait d'école à l'époque. Moi j'aurais pu devenir gymnaste, j'en avais les capacités, mais je n'avais pas le mental.

Aude Lavigne

Pourquoi ne pas être restée à Montréal, où tu aurais pu enseigner par exemple ?

Angéla Laurier

On m'a souvent proposé d'être professeur, mais j'ai refusé car je ne souhaite pas transmettre mon art. Je ne veux pas apprendre à des enfants à faire de la contorsion. C'est tellement dur et cela fait tellement mal. De plus, je n'ai pas fait d'école et ceux qui ont fait des écoles sont plus structurés et plus intelligents peut-être. J'avais tout de même sélectionné les quatre premières contorsionnistes du Cirque du Soleil. Je les ai donc lancées et après, tout le monde a voulu faire de la contorsion. Il y a eu un courant fou au Québec.

Patricia Kapusta (directrice du Prato à Lille)

Je me souviens quand je t'ai vue pour la première fois à Cherbourg, il y a dix ans. Tu préparais un numéro appelé *Numéro 9* et tu disais que ce serait la dernière fois que tu ferais un spectacle de contorsion.

Angéla Laurier

Déjà à 18 ans, je voulais faire quelque chose que personne ne serait capable de faire. La première fois que j'ai vu une contorsionniste, je me suis dit que c'était ce que je voulais faire parce que personne ne le faisait au Québec. J'ai été également apprentie danseuse, mais je n'arrivais pas à apprendre les pas et à suivre la musique. Cela me rappelait trop la gymnastique.

Aude Lavigne

Tu n'as jamais eu la curiosité d'aller en Chine ?

Angéla Laurier

Non, je ne voulais pas, cela me faisait trop peur. Mais j'ai travaillé deux mois avec une chinoise que le Cirque du Soleil avait fait venir.

Aude Lavigne

Pourquoi as-tu décidé de travailler en France ? Est-ce pour des raisons financières, institutionnelles ?

Angéla Laurier

Je suis partie du Québec parce que quand j'ai écrit un projet personnel en partant du Cirque du Soleil, la bourse m'a été refusée. Cela m'a vexée parce que j'étais au top à ce moment-là, donc je suis partie avec le Cirque Gosh.

Aude Lavigne

Cette bourse t'a été refusée alors que tu étais la meilleure contorsionniste du Québec ?

Angéla Laurier

Pas la meilleure, mais la seule contorsionniste du Québec.

Aude Lavigne

As-tu choisi la France ou as-tu choisi l'ailleurs ?

Angéla Laurier

J'ai réellement choisi la France. J'ai pu faire ici des expériences que je n'aurais sans doute pas pu faire au Québec, notamment mes spectacles sur la famille... Et j'avais besoin d'être loin de ma famille pour pouvoir faire ces spectacles.

Aude Lavigne

Dave, penses-tu que tu aurais pu faire tes spectacles provocateurs au Québec ?

Dave St-Pierre

Je joue plus en Europe que chez moi. Il n'y a pas de sous au Québec et en plus les Québécois sont frileux. Il est difficile de faire de réelles tournées au Québec et les seules compagnies qui y tournent sont de petites compagnies qui ne brusquent pas trop le monde en région.

Aude Lavigne

Les autres intervenants de cette table partagent-ils ce point de vue ?

Andréane Leclerc

Oui !

Dave St-Pierre

En fait, le problème est qu'aujourd'hui, je m'appelle Dave St-Pierre et je remplis les salles. Les diffuseurs ne pensent même pas au spectacle. Ce qui compte, c'est que les salles soient pleines et je me bats contre ça.

Aude Lavigne

Je me tourne désormais vers Andréane Leclerc, qui est contorsionniste et mène actuellement une recherche sur sa pratique à l'UQAM (Université du Québec à Montréal).

Andréane Leclerc

Avant toute chose, je veux dire que je me retrouve beaucoup dans ce que vient de dire Angéla. En fait, je viens d'une toute petite ville en banlieue d'Ottawa. Tout a commencé pour moi lorsque j'ai vu le cirque des Schriners dans un centre commercial.

Dave St-Pierre

Il s'agit d'un des trois énormes cirques américains, avec trois pistes.

Andréane Leclerc

J'avais cinq ou six ans et j'ai eu comme un appel de la vie. Je voulais alors partir de chez moi pour aller faire du cirque, mais j'étais trop jeune. Ensuite, j'ai vu le travail d'Angéla et des quatre contorsionnistes du Cirque du Soleil en vidéocassette. J'étais capable de reproduire ce que vous faisiez à la maison. Je suis donc partie pour l'Ecole Nationale de Cirque pour le cours préparatoire, à l'âge de 9 ans. Ce fut une expérience difficile parce que j'étais en famille d'accueil. Je suis finalement rentrée chez mes parents, pour ensuite retourner à l'école à 12 ans. J'ai suivi la formation de 12 à 17 ans et j'ai joué avec le Cirque Eloize. Je suis ensuite parti du Québec avec mon numéro de contorsion et je suis restée ici, en Europe, pendant six ans.

J'ai débarqué en Suisse au Cirque Nock parce que c'était vraiment important pour moi de connaître le cirque traditionnel et ses animaux. J'y ai beaucoup appris, notamment du point de vue la préparation du corps. J'ai joué chez Nock avec un numéro que j'avais monté à l'Ecole Nationale de Cirque. La réception du public face à mon numéro, dans des zones très rurales, était assez étrange. Il nous est arrivé de finir notre numéro sans aucun applaudissement. J'ai alors senti un décalage avec ce que j'avais envie de faire, de dire et de partager avec le public, le contexte dans lequel nous le présentions, les gens pour qui nous jouions et tous les différents niveaux de représentation.

Je suis alors partie vers l'Allemagne pour jouer dans des cabarets, Pomp Duck and Circumstance, Friedrichsbau, et pour enfin comprendre que je ne parvenais pas à trouver ma place. Je ne trouvais personne avec qui partager ma vision des choses. J'étais dans une quête de sens personnel... Pour d'autres artistes de cirque, cela marche très bien ! J'avais l'impression qu'il y avait un décalage de langage. Pourtant, j'avais grandi avec le sentiment que le cirque est un art au langage international qui ne subit pas la barrière de la langue. J'avais malgré tout le sentiment de ne pas réussir à faire ce que je voulais dans la forme. Je n'avais pas encore eu de réel contact avec l'écriture, bien que cela m'a toujours un peu habité, mais cela n'avait pas fait partie de mon parcours.

En 2006, j'ai fait une création *Et pourquoi pas !* qui réunissait trois contorsionnistes, une chanteuse et une pianiste, et qui explorait justement cette question de l'être, et des différentes personnalités qui nous habitent.

Lors d'un projet à Brême de la Bremer Shakespeare Company, nous avons fait une création basée sur une recherche autour de la physique quantique. Nous étions alors revenus à une forme circassienne quasi classique, mais il se passait quelque chose du point de vue du sens. J'ai alors compris que je ne savais finalement pas ce que je faisais. Je connaissais ma technique et mon art avec la formation que j'avais reçue et l'expérience que j'avais vécue, mais je n'avais aucune idée de ce que le cirque signifiait pour moi et de la façon dont j'avais envie de le partager. J'ai alors tout fait pour sortir de la contorsion, pour la mettre en dehors de moi. C'est ce qui m'a ramené à l'université en théâtre à l'UQAM, pour comprendre ce qu'était la représentation du point de vue du public. Ce qui m'a guidé vers une deuxième recherche portant sur la phénoménologie, qui a été soutenue par le Conseil des arts et des lettres du Québec.

Aude Lavigne

Dans quelle discipline es-tu à l'université ? As-tu trouvé des réponses ?

Andréane Leclerc

Je suis premièrement entrée au baccalauréat en études théâtrales pour commencer, mais ce n'était pas du tout mon langage. Ceci dit, les choses ont progressivement commencé à devenir intéressantes et j'ai fini par accepter que la contorsion fait partie de moi et que je suis une fille de cirque. Ensuite, j'ai sauté à la maîtrise en théâtre où je fais ce mémoire – création. J'ai donc un travail de recherche de 60 pages à écrire et j'explore par ailleurs des problématiques issues de mon médium et de ma pratique. Ma recherche s'intitule *Entre contorsion et écriture scénique : la prouesse comme technique évocatrice de sens*. Pour moi, il y a un aspect technique très important dans le cirque et je m'interroge sur le fait qu'il devienne matière à écrire.

Angéla Laurier

Quand tu dis que tu as voulu sortir la contorsion de toi, était-ce lié à un malaise dû à une certaine exhibition ?

Andréane Leclerc

La matière de la contorsion est mon corps. Tout est donc tourné vers son moi, ce que je suis capable de faire ou de montrer. Mon but est de faire passer quelque chose au public au travers de ce que je fais, mais pas que les gens me regardent moi. Je veux partir d'une recherche technique pour écrire quelque chose à partir d'elle. Je pense que ce retour vers l'écriture n'est pas nouveau et que beaucoup d'artistes le font actuellement.

Angéla Laurier

C'est une manière de s'éloigner de la technique. Les artistes et les circassiens québécois que je rencontre veulent tous venir en France pour la recherche dans le domaine des arts du cirque : une recherche d'écriture et une recherche de nouvelles formes aussi. Au Québec, il est difficile de sortir du système de production rapide. En France, les structures dédiées au cirque offrent des lieux et du temps de résidence qui permettent aux artistes de mener à bien leur recherche. Je pense que c'est cela qui attire beaucoup les artistes étrangers. Personnellement, ce sont ces étapes de recherche qui m'ont aidée à me raconter et à me trouver.

Andréane Leclerc

Moi, je suis sortie du cheminement du cirque en me tournant vers la maîtrise. Le fait de m'inscrire en maîtrise à l'UQAM a été une façon ou un choix stratégique pour pouvoir essayer autre chose, chercher. J'ai aussi par ce biais accès à des locaux où travailler. Même si mon travail ne marche pas, il reste dans un cadre universitaire. Je me sens en sécurité pour faire cette recherche dans ce contexte.

Yves Neveu (directeur de l'Ecole de cirque de Québec)

Je crois qu'il ne faut jamais oublier quelles sont les conditions de production au Québec. Nous sommes dans un contexte où le soutien de l'Etat est particulièrement faible et où la condition de l'artiste autonome est très difficile. Ce qui attire les artistes du Québec en France, c'est un terrain où développer leur recherche et approfondir leur démarche artistique.

Dave St-Pierre

L'artistique québécois est basé sur le bonheur absolu pendant les spectacles. Les gens ne veulent pas voir de choses tristes. Il n'y a donc pas de public pour les spectacles qui ne relèvent pas du divertissement. Les producteurs, les diffuseurs, les publicistes et la télévision ne mettent l'accent que sur les spectacles où le public ressort avec le sourire.

Angéla Laurier

Maintenant que tu es connu, ton travail marche-t-il au Québec ?

Dave St-Pierre :

Non, le Canada reste encore un gros problème pour moi.